

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

MARIA LUIZA FRANCA RAMALHO

**“¡COMPAÑERO VÍCTOR JARA, PRESENTE AHORA Y SIEMPRE!”:
MEMÓRIA E TESTEMUNHO NOS PROJETOS DE JOAN JARA (1973-1993)**

FRANCA

2023

MARIA LUIZA FRANCA RAMALHO

**“¡COMPAÑERO VÍCTOR JARA, PRESENTE AHORA Y SIEMPRE!”:
MEMÓRIA E TESTEMUNHO NOS PROJETOS DE JOAN JARA (1973-1993)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista (PPGH/UNESP), como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História e Cultura Social
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tânia da Costa Garcia
Órgão financiador: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2021/07314-7.

FRANCA

2023

R165“	Ramalho, Maria Luiza Franca “¡Compañero Víctor Jara, presente ahora y siempre!” : memória e testemunho nos projetos de Joan Jara (1973-1993) / Maria Luiza Franca Ramalho. -- Franca, 2023 175 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca Orientadora: Tânia da Costa Garcia 1. Víctor Jara. 2. Joan Jara. 3. Memória. 4. Legado. 5. Testemunho. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

MARIA LUIZA FRANCA RAMALHO

**“¡COMPAÑERO VÍCTOR JARA, PRESENTE AHORA Y SIEMPRE!”:
MEMÓRIA E TESTEMUNHO NOS PROJETOS DE JOAN JARA (1973-1993)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, campus de Franca, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História e Cultura Social.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

Prof.^a Dr.^a Tânia da Costa Garcia, UNESP

1º Examinador: _____

Prof.^a Dr.^a Natália Ayo Schmiedecke, Universidade de Hamburgo

2º Examinador: _____

Prof.^a Dr.^a Karina Anhezini de Araujo, UNESP

Franca, 28 de novembro de 2023.

*À memória de Cintia Ramalho Gianotti,
minha tia bondosa e leitora,
com gratidão e saudades.*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não poderia ter sido realizado sem o apoio de muitos. Agradeço a todas as pessoas, instituições e lugares que viabilizaram a realização da presente dissertação.

Em primeiro lugar, agradeço à minha família pelo estímulo, paciência e compreensão. À minha mãe, professora Sandra Aparecida, e ao meu pai, artesão e baixista autodidata Rodrigo. Obrigada por todo apoio desde sempre e por acreditarem tanto na minha força e capacidade. Com vocês, aprendi a viver e amadureci sabendo que mesmo que nos apontem os dedos, somos mais que concepções limitantes. Admiro a bondade imensurável dos dois. Devo tudo a vocês e os amo muito.

Agradeço, especialmente, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que financiou esta pesquisa com uma bolsa regular de mestrado no país entre 01/08/2022 a 31/10/2023 (processo nº 2021/07314-7). O presente trabalho também foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, entre 11/11/2021 a 31/07/2022.

À minha orientadora, professora Tânia da Costa Garcia que, desde a graduação, trilhou esse caminho da pesquisa ao meu lado. Obrigada pelo incentivo, acolhimento, por todos os debates, pelas leituras e por me tornar uma escritora e pesquisadora melhor. Nunca me esquecerei que sua primeira indicação foi literatura latino-americana e como isso me transformou. Também nunca me esquecerei que não me deixou desistir.

Às professoras Karina Anhezini de Araújo e Natália Ayo Schmiedecke, duas historiadoras que admiro muito. Agradeço pelos conselhos e sugestões no Exame Geral de Qualificação. As arguições me inspiraram na escrita como devem ter notado. Muito obrigada também por aceitarem o convite para participar da Banca de Defesa da Dissertação.

No Chile, agradeço: às funcionárias da Fundación Víctor Jara pela atenção, gentileza e pela paciência com meu “portunhol”. Obrigada Catalina Echeverría Gatta, Mariela Llancaqueo Jiménez, Cecilia Fuentes e Fernanda Nazar, espero reencontrá-las.

Agradeço aos membros do grupo de pesquisa, Igor, Thales, Ana Laura, Felipe Camargo, Denis, Camila, Rodrigo, Felipe Basso e Pedro, pelas leituras e trocas. A Ricardo, Abner, Laura e Ana Laura, com quem mais mantive contato durante o trabalho na comissão editorial da

Revista História e Cultura. E também aos funcionários da UNESP, especialmente a Maísa Araújo (da Seção Técnica da Pós-Graduação) e a Adriana Bessa (do EAP) pela gentileza e calma na ajuda das inúmeras burocracias do percurso.

Aos colegas da Pós-Graduação que participaram da organização do evento IV Colóquio de História / I Seminário de História – As narrativas sobre o passado e seus usos, que aconteceu entre 14 a 18 de agosto de 2023. A coorganização e encontros (virtuais e presenciais) durante meses com Abner, Marcela, Luis, Gabriel, Leandro, Meg, Felipe, Ingrid, Nathan e Thiago enriqueceram a trajetória dessa pesquisa e da minha carreira como um todo. Após a pandemia, encontrar colegas, abraçá-los e organizar um evento desse tamanho de maneira presencial fez muita diferença no processo final de escrita.

Ao EntreLatinos, que me convidaram para o V Mil Guitarras para Víctor no Brasil (2022), evento em que tive o prazer de me emocionar ao escutar o brado que intitula a dissertação; à Kátia Teixeira, Cecilia Concha Laborde e ao Circuito Dandô, que conheci mais de perto em setembro de 2023. Agradeço pelos belos cantos dessa América Latina profunda e bonita. Obrigada por toda a inspiração na pesquisa do que é nosso.

Agradeço também às minhas avós, as domésticas Belmira e Maria Natalina. As insubmissas lágrimas de mulheres tão bonitas e fortes me dão a base. Quando estava no avião pela primeira vez na vida, saindo do país sozinha enquanto pesquisadora, com muito medo, mas muita coragem, ler Conceição Evaristo me lembrou de vocês. Nas minhas *escrevivências* as carrego, mulheres que criaram filhos em meio à escassez. Vê-las com saúde me deu saúde para seguir. Agradeço aos meus avôs, Abel e José Benedito, trabalhadores brasileiros, pelos ensinamentos, conversas e tanto carinho. À minha bisavô Maria de Lurdes, que recém completou seus 91 anos, e ao meu biso Vicente (*in memoriam*), com eles aprendi o que é legado. Aos meus padrinhos, tia Flávia e tio André, que me levaram para a matrícula da graduação em Franca no ano de 2016. E agradeço à Cintia Ramalho (*in memoriam*), minha tia, leitora assídua, que partiu em 2020 antes de me ver mestranda, mas que sempre acreditou nos meus passos.

Aos meus amigos/irmãos de coração de mais de uma década, Luiz Felipi, João Marcos e João Pedro, com quem sigo amadurecendo, aprendendo, cantando e caminhando desde o ensino fundamental. À Nathalia e Francisco, casal de amigos queridos do Liceu de Amparo. Ao professor, historiador e quase enfermeiro José Augusto por ser minha dupla de graduação e de vida, com quem eu já tive o prazer de dividir um quarto em Franca e já faz parte da minha

família. Amigos, obrigada pelas risadas, parceria e pela presença tão importante nesse período tão desafiador. Contar com vocês já há tanto tempo me faz sentir sortuda.

Às minhas gatas, Tina, Flor, Elena e Neguinha, pela companhia tão genuína. Sem o carinho dessas felinas também não teria sido possível.

Por fim, agradeço aos Orixás, Deus, aos santos (em especial Nossa Senhora Aparecida, a *Cidinha*) e todos os encantados por iluminarem minha cabeça. O Axé que recebo dos que me acompanham está em cada respiro, em cada palavra falada e escrita e em cada passo que dou nessa caminhada, desde o primeiro suspiro. Odoya, minha mãe Yemanjá, Oni Ibejada, erê Pedrinho, meu anjo da guarda.

Dedico esse trabalho também a todes que lutam pelo Bem Viver, por um mundo com menos desigualdades, por um pisar mais leve nessa Terra.

“Sugeri-lhe até que escrevesse um testemunho que algum dia poderia servir para trazer à luz o terrível segredo que estava vivendo e, assim, possibilitar ao mundo conhecer o horror que ocorria paralelamente à existência pacífica e ordenada dos que não queriam saber, dos que podiam manter a ilusão de uma vida normal, dos que se permitiam negar que estivessem flutuando numa balsa em meio a um mar de lamentos, ignorando, apesar de todas as evidências, que, a poucos quarteirões de seu mundo feliz, estavam os outros...”

(Isabel Allende)

RAMALHO, Maria Luiza Franca. “**¡Compañero Víctor Jara, presente ahora y siempre!**”: memória e testemunho nos projetos de Joan Jara (1973-1993). 2023. 175p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Franca, 2023.

RESUMO

O presente trabalho se dedica a investigar como a memória em torno da figura, vida e obra de Víctor Jara (1932-1973) foi construída, a partir da análise de projetos mobilizados pela bailarina britânico-chilena Joan Jara (1927-2023), sua viúva. O multiartista foi um dos principais expoentes do movimento da Nova Canção Chilena; e Joan, uma das criadoras do movimento do Balé Popular. Ambos ofereceram apoio a Salvador Allende durante a campanha e o governo da Unidade Popular (1970-1973). Em 1973, após o golpe de Estado de 11 de setembro, Víctor foi preso, torturado e executado no Estádio Chile, e a viúva partiu para o exílio empenhando-se em divulgar o assassinato e preservar o cancionário do marido. Joan foi um importante nome da oposição à ditadura civil-militar (1973-1990) de Augusto Pinochet, atuando por justiça, memória e reparação no exílio, no retorno ao Chile (1984) e durante o processo de transição democrática (1990). Como vítima de um trauma histórico, em diversos projetos defendeu a “natureza humanista do socialismo” e a positividade histórico-cultural do governo de Allende. A fim de compreender como Joan Jara elaborou seu testemunho e quais as identidades estão presentes na formulação e difusão da narrativa sobre o legado de Víctor, examinamos recortes de imprensa acumulados no *Archivo Víctor Jara*, o LP póstumo *Manifiesto Chile September 1973* (1974) e o livro *Canção Inacabada* (lançado originalmente em 1983), tendo como foco a constituição da memória até a criação da *Fundación Víctor Jara* (1993).

Palavras-chave: Víctor Jara; Joan Jara; Memória; Legado; Testemunho.

ABSTRACT

The present work is dedicated to investigate how the memory surrounding the figure, life and work of Víctor Jara (1932-1973) was constructed, based on the analysis of projects mobilized by the British-Chilean dancer Joan Jara (1927-2023), his widow. The multi-artist was one of the main exponents of the New Chilean Song movement; and Joan was one of the creators of the Popular Ballet movement. Both offered support to Salvador Allende during the Popular Unity campaign and government (1970-1973). In 1973, after the September 11 coup d'état, Víctor was arrested, tortured and executed at the Chile Stadium, and his widow went into exile, striving to publicize the murder and preserve her husband's songs. Joan was an important figure in the opposition to Augusto Pinochet's civil-military dictatorship (1973-1990), working for justice, memory and reparation in exile, upon returning to Chile (1984) and during the democratic transition process (1990). As a victim of a historical trauma, in several projects she defended the "humanist nature of socialism" and the historical-cultural positivity of Allende's government. In order to understand how Joan Jara elaborated her testimony and which identities are present in the formulation and dissemination of the narrative about Víctor's legacy, we examined press clippings accumulated in the *Archivo Víctor Jara*, the posthumous LP *Manifiesto Chile September 1973* (1974) and the book *Victor: An Unfinished Song* (1983), focusing on the constitution of memory until the creation of the *Fundación Víctor Jara* (1993).

Keywords: Víctor Jara; Joan Jara; Memory; Legacy; Testimony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1. “QUISE RECUPERAR LA ‘VIDA’”: A ELABORAÇÃO DA MEMÓRIA SOBRE VÍCTOR JARA	26
1.1. Memória, trauma histórico e escrita testemunhal	27
1.1.1. “¡Canto que mal me sales!”: o assassinato de Víctor Jara	27
1.1.2. “Escribir de la vida, no de los horrores”: trauma e testemunho	33
1.1.3. “Palomita verte quiero...”: o encontro de Joan Turner e Víctor Jara	39
1.2. A experiência cultural dos anos 1960 e da Unidade Popular	45
1.2.1. A consolidação de Víctor como cantautor nos anos 1960	45
1.2.2. Nova Canção e Balé Popular: plataformas da via chilena ao socialismo	57
1.2.3. “Sin saber el fin”: o governo da Unidade Popular e o golpe civil-militar	67
CAPÍTULO 2. “BUT HIS SONGS STAY ALIVE”: O EXÍLIO DE JOAN E A DIFUSÃO DO CANCIONEIRO DE VÍCTOR	81
2.1. O exílio de Joan Jara	81
2.1.1. O exílio chileno e a rede musical de solidariedade	81
2.1.2. Defesa da cultura e dos Direitos Humanos como regime de discurso	88
2.2. A solidariedade internacional e a resistência político-cultural	95
2.2.1. O álbum póstumo <i>Manifiesto Chile September 1973</i>	95
2.2.2. “ <i>Singing for Chile</i> ”: a solidariedade cultural internacional	115
CAPÍTULO 3. MEMÓRIA E REPARAÇÃO: O RETORNO AO CHILE E A CRIAÇÃO DA FUNDACIÓN VÍCTOR JARA	128
3.1. “Volver a empezar”: o retorno de Joan ao Chile	128
3.1.1. A Constituição de 1980 e as Jornadas de Protesta	128
3.1.2. A resistência político-cultural no Chile	131
3.2. A transição democrática e as batalhas de memória	140
3.2.1. <i>Canto Libre</i> : a cerimônia de purificação do Estádio Chile	140
3.2.2. O tempo irrevogável: a criação da Fundación Víctor Jara	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIAS	155
Fontes	155
Bibliografia	158
ANEXO	171

INTRODUÇÃO

Há 50 anos do golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, o Chile ainda vive sob heranças do modelo econômico neoliberal implantado durante a ditadura civil-militar. Em 2019, manifestantes tomaram as ruas de Santiago reivindicando direitos sociais e a convocação de uma Assembleia Constituinte, tendo em vista que o país ainda vive sob a Carta Magna de 1980, promulgada durante o regime do general Augusto Pinochet Ugarte, ditador que governou o país durante dezessete árduos anos (1973-1990). Esta Constituição instalou uma lógica de “*hiperprivatização*” no país, com mínima regulação estatal e, segundo a historiadora chilena Verónica Valdivia Ortiz de Zárte, tanto a refundação capitalista neoliberal quanto as limitações à soberania popular ainda persistem.¹ Desde 2006, com a “revolução dos pinguins” – alusão aos uniformes dos estudantes que demandavam melhoria no ensino público –, os movimentos sociais foram se assomando: estudantes, feministas e mapuches protestam por direitos, melhores condições de vida, estudo e trabalho.

Nas gigantescas manifestações, “com bandeiras, solidariedades e estratégias inovadoras”², que marcam a história contemporânea chilena, o multiartista Víctor Jara (1932-1973) – assassinado por militares em 16 de setembro de 1973 – torna-se “*presente, ahora y siempre*”, seja com o rosto estampado em bandeiras e violões ou com suas canções entoadas pelos manifestantes.³ Desde seu trágico assassinato, o cantor, compositor, folclorista, diretor de teatro e ator tem sido evocado como símbolo de resistência ao chamado “pinochetismo”⁴ e aos resquícios do autoritarismo de Estado, o que demonstra “o caráter *atualizador* da memória e

¹ VALDIVIA ORTIZ DE ZÁRATE, Verónica. Pinochetismo e guerra social no Chile (1973-1989). In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai**. Editora UFMG, 2015, p. 121. Em setembro de 2022, os chilenos foram às urnas para escolha entre a proposta de aprovar uma nova Constituição ou de rejeitá-la. O “Rechazo” venceu o “Apruebo” com aproximadamente 62% dos votos.

² FREDRIGO, Fabiana de Souza. Os significados do 11 de setembro de 1973. Trauma, temporalidades desiguais e memória. In: COSTA, Adriane Vidal; BORGES, Elisa de Campos (Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile: um balanço historiográfico**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 508.

³ Além de bandeiras com seu rosto estampado, os manifestantes entoam “El Derecho de Vivir en Paz”, canção lançada originalmente em 1971, cf. Protestos no Chile: a manifestação histórica que encheu as ruas de Santiago. **BBC News Brasil**, 26 out. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50193228>>. Acesso em 15 jun. de 2022. Sobre a ressignificação desta canção, ver: KARMY, Eileen. Víctor Jara Presente!. **Alborada – Latin America Uncovered**, n. 10, p. 23-25, 2020.

⁴ De acordo com Valdivia, essa persistência do legado ditatorial é, em grande medida, o resultado da decisão de militares e civis colaboracionistas de impedir qualquer transformação substantiva da refundação neoliberal-autoritária possibilitada pelo golpe de Estado de 1973 e implementada na ditadura. Como figura chave desse processo, a liderança de Pinochet deu vida ao “pinochetismo” tanto militar quanto civil. A historiadora brasileira Samantha Viz Quadrat analisou a construção de uma “memória favorável” em torno da figura do ditador, cf. QUADRAT, Samantha Viz. “Para Tata, com carinho!”: a boa memória do pinochetismo. In: AZEVEDO, C., et al. **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2009, p. 399-419.

seu vínculo institutivo com a *ação*”⁵. Como bem afirma a historiadora brasileira Jacy Alves de Seixas, uma das funções da memória é a de atualizar as lembranças agindo.⁶

A partir da década de 1970, Jara converteu-se em uma figura transnacional relacionada a valores e discursos antineoliberais e à luta pelos Direitos Humanos⁷, recorrentemente homenageado por meio de elegias, em canções, filmes e festivais. Nos anos 1980, foi citado, por exemplo, na canção “One Tree Hill” do grupo irlandês U2 e, recentemente, em 2022, foi mencionado em um videoclipe do cantor porto-riquenho Residente e na produção do documentário *ReMastered: Massacre at the Stadium*.⁸ Dessa forma, após sua morte no Estádio Chile – que foi rebatizado como Estádio Víctor Jara em 2003 –, o artista passou a ser visto como um importante símbolo, tanto para a esquerda chilena (e latino-americana), como para setores progressistas de diversas partes do mundo.

Militante do Partido Comunista do Chile, o cantor participou ativamente da chamada “experiência chilena” do governo da Unidade Popular, coalizão de partidos de esquerda que venceu as eleições de 1970 e levou à presidência da República o socialista Salvador Allende. Como um dos principais expoentes da Nova Canção Chilena – movimento que serviu de plataforma para a campanha e consolidou um engajamento efetivo nos três anos de governo que se seguiram –, Víctor trabalhou como Embaixador Cultural do Governo Popular. O programa de governo, a “via chilena ao socialismo”, propôs uma transição do capitalismo ao socialismo pela via democrática-institucional e pacífica. Tinha como objetivo grandes transformações como: a nacionalização do cobre, a reforma agrária, o desenvolvimento econômico autônomo e independente e a participação popular no processo.

⁵ SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). **Memória e (res)sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2004, p. 53, grifo no original.

⁶ *Ibid.*

⁷ RIVERA VOLOSKY, Ignacio. **Performing Exile, Music and Politics**: El Sueño Existe Festival in Wales and the Legacy of Víctor Jara. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Goldsmiths College, University of London. 2019, p. 13. Todas as traduções de textos em outros idiomas (espanhol e inglês) são de nossa autoria.

⁸ “One Tree Hill” faz parte do álbum *The Joshua Tree* (Island Records, 1987). Os músicos irlandeses citam o cantor no seguinte trecho: “Jara sang his song a weapon in the hands of love [...]” (em tradução livre: “Jara cantou sua canção, uma arma nas mãos do amor”). No clipe de “This is not America”, lançado em março de 2022, o rapper porto-riquenho Residente agrega diferentes referências contemporâneas sobre as lutas dos povos latino-americanos. Alude ao assassinato de Víctor em um trecho em que um ator representa o cantor, tocando violão, quando é assassinado com um tiro na cabeça, em um estádio. Sobre as referências no clipe, ver: Las referencias de Residente a Víctor Jara y Chile en su nueva canción. **ChileVisión**, Santiago, 23 mar. 2022. Disponível em: <<https://www.chilevision.cl/tiempo-libre/musica/las-referencias-de-residente-a-victor-jara-y-chile-en-su-nueva-cancion>>. Acesso em 13 jun. de 2022. Residente já havia se referido à Jara na canção “El aguante”, do álbum “MultiViral” (2014), quando fazia parte da banda Calle 13. E o documentário citado faz parte de uma série produzida pela Netflix intitulada *ReMastered*, com longas-metragens documentais sobre músicos assassinados, tais como Sam Cooke e Bob Marley.

Ao abordar o processo revolucionário (1970-1973), sua derrocada e a subsequente ditadura “com corte contrarrevolucionário” (1973-1990), segundo o cientista político Franck Gaudichaud, o pesquisador inevitavelmente termina inserindo-se na “batalha de memória” que ainda divide a sociedade chilena.⁹ De acordo com o historiador Steve J. Stern, os projetos de memória (“memory projects”) – para recordar, registrar e definir a “era de Allende” e sua crise culminante em 1973 e/ou para registrar e definir a realidade do militarismo e o “drama dos Direitos Humanos” – tornaram-se centrais dentro da “lógica pela qual as pessoas buscaram e ganharam legitimidade em uma sociedade politicamente dividida e socialmente heterogênea que experienciou grandes reviravoltas e traumas”¹⁰.

Stern caracteriza a construção de narrativas sobre o golpe civil-militar chileno como uma relação dinâmica entre a “memória solta” (ou espontânea) e as “memórias emblemáticas”, isto é, que se tornam hegemônicas e/ou influentes na sociedade. O autor identifica quatro principais emblemáticas: a “memória como salvação”, visão de que o trauma fundamental relaciona-se ao período antes de setembro de 1973 e, assim, a intervenção militar teria salvado o país do caos econômico e polarização política; a “memória como ruptura lacerante e não resolvida”, na qual a ditadura é vista como responsável por levar o país ao trauma, afetando famílias devido ao exílio massivo, desaparecimentos e assassinatos, “inferno de morte e tortura física e psicológica, sem precedente histórico ou justificativa moral”¹¹; também “como prova da consciência ética e democrática”, que considera que o regime militar impôs medo à população, inserindo cidadãos em um processo de luta e compromissos democráticos e éticos; e ainda, a “memória como esquecimento” (ou como “caixa fechada”), na qual se considera o ato de lembrar como atividade perigosa.

Diante do exposto, a presente dissertação tem por objetivo investigar a formulação e difusão da narrativa memorial em torno da figura, vida e obra de Víctor Jara, e o papel central de sua viúva, a bailarina e coreógrafa britânico-chilena Joan Turner Roberts de Jara, nesse processo. Se o nome de Víctor foi proibido e sua produção discográfica censurada no Chile¹²,

⁹ GAUDICHAUD, Franck. A 50 años de la elección de Salvador Allende. Historiografía crítica y pistas de investigación para (re)pensar la Unidad Popular. In: COSTA, Adriane V.; BORGES, Elisa C. (Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile: um balanço historiográfico**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 34.

¹⁰ STERN, Steve J. **Battling Hearts and Minds: Memory Struggles in Pinochet's Chile, 1978-1988**. Durham, NC: Duke University Press, 2006, p. XXI.

¹¹ STERN, Steve J. De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). In: GARCÉS, M. *et al.* **Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX**. Santiago: LOM, 2000, p. 15.

¹² Conforme o musicólogo Juan Pablo González apresenta, enquanto a Nova Canção Chilena alcançava altos níveis de difusão pública a partir do exílio de seus músicos e da solidariedade internacional, no Chile a repressão censurou manifestações culturais divergentes ao regime militar, cf. GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983)*. **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el**

no âmbito da formação de redes de solidariedade internacionais, Joan foi uma personagem central na denúncia dos crimes cometidos pela Junta Militar, ao mesmo tempo que se dedicou à difusão de seu legado artístico para além das fronteiras chilenas.

Desenvolvida desde abril de 2021¹³, inicialmente, nosso propósito era entender a acumulação do acervo preservado pela viúva, com vistas à construção do *Archivo Víctor Jara*. Entretanto, no decorrer deste processo – e principalmente após o Exame Geral de Qualificação¹⁴ – ficou claro que, antes de nos aprofundarmos em tal problemática, seria necessário mapear, investigar e analisar os projetos de Joan, tendo em vista sua importância na preservação, ressignificação do cancionero e na elaboração da memória biográfica de Víctor. Desde então, as questões centrais que nortearam esta pesquisa foram:

- Como foi construída a narrativa de memória sobre Víctor Jara e seu legado musical a partir dos projetos mobilizados por Joan Jara?
- Quais são as identidades e representações presentes nesta narrativa?
- De que maneira Joan elaborou seu testemunho no contexto das redes de solidariedade e militância pelos Direitos Humanos?
- Como se dá a narrativa para memória e reparação no período do retorno de Joan ao Chile e início da transição democrática?

No desenvolvimento da problemática, trabalhamos com as seguintes hipóteses:

- Os projetos de memória mobilizados por Joan Jara evidenciam a representação de Víctor Jara como exemplo de “*Compañero*”, símbolo do homem novo preconizado pela revolução chilena. Estes projetos estiveram pautados na defesa de uma “cultura chilena” relacionada ao imaginário do humanismo de esquerda.
- Além da enunciação de Jara como “verdadeiro cantor revolucionário” e “artista-mártir de resistência”, os projetos referem-se ao testemunho de Joan como sobrevivente do

Caribe, v. 27, n. 1, p. 63-82, 2016b. Disponível em: <<https://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1398>>. Acesso em: 5 jun. 2022.

¹³ A pesquisa contou com financiamento da CAPES entre novembro de 2021 a julho de 2022. De agosto de 2022 a outubro de 2023 passamos a contar com o financiamento da FAPESP (processo nº 2021/07314-7).

¹⁴ Agradeço às professoras Karina Anhezini de Araujo e Natália Ayo Schmiedecke pela participação e importantes sugestões durante o Exame Geral de Qualificação.

golpe civil-militar de 11 de setembro de 1973. A narrativa pauta-se na salvaguarda da positividade histórico-cultural do governo da Unidade Popular.

- Frente à elaboração do trauma sobre o golpe de 1973 como ruptura, Joan constrói uma narrativa de memória sobre a vida, o “Chile vivo”. Tal aspecto é notado tanto no exílio como no retorno ao Chile e início do processo de transição democrática.

Ao enfocarmos a partida de Joan ao exílio (1973), passando por seu retorno ao Chile (1984) até a criação da *Fundación Víctor Jara* (1993), elegemos como fontes o *Long Play* (LP)¹⁵ *Manifiesto Chile September 1973* (XTRA, 1974), a obra *Victor: An Unfinished Song* (1983) e recortes de imprensa do fundo Pós-73 do *Archivo Víctor Jara*. Tal escolha se justifica tanto pelo ineditismo da análise desta documentação, como também pela noção de que constituem fontes privilegiadas para trabalhar a problemática em questão.

Joan Jara atuou como principal guardiã da necessidade de perpetuação do “legado” do marido desde o início de seu exílio, quando partiu para Londres, em outubro de 1973, com suas filhas Manuela Bunster e Amanda Jara. Lançado em 1974, o álbum póstumo *Manifiesto Chile September 1973* – distribuído pelo selo discográfico XTRA/Transatlantic Records¹⁶ – foi uma de suas primeiras iniciativas. Apesar da invasão do edifício-sede da DICAP¹⁷ pelos militares poucos dias após o golpe e subsequente destruição de diversos materiais, Joan conseguiu, com a ajuda de amigos, preservar cópias das fitas de canções inéditas de Víctor, além de sua discografia já lançada. Ela participou ativamente da produção do disco, na seleção do repertório, escolha do título, escrita das *liner notes* e em declamações de letras traduzidas do espanhol para o inglês. Entendemos que o LP se configura como um documento indispensável para identificar como se deu a elaboração do testemunho por Joan, e para observar o início do processo de formulação da narrativa de memória sobre a figura de Víctor.

O livro *Victor: An Unfinished Song* foi lançado em setembro de 1983 na Grã-Bretanha e a versão em espanhol *Victor Jara, un canto truncado* também foi publicada no mesmo ano.¹⁸

¹⁵ O *long-play*, disco de longa duração, começou a circular na década de 1950 e, além do tempo expandido, passou a possuir melhor qualidade sonora. Os chamados “álbuns” surgem em decorrência desse novo aparato tecnológico.

¹⁶ A *Transatlantic Records* foi uma gravadora britânica independente, fundada em 1961. Primeiramente se especializou em importar gravações de *folk*, *blues* e *jazz*. O selo XTRA designava, especialmente, discos *folk* produzidos por Bill Leader.

¹⁷ A *Discoteca del Cantar Popular* foi uma gravadora ligada ao Partido Comunista Chileno, criada originalmente em 1968 pelas Juventudes Comunistas do Chile como o selo discográfico “Jota Jota”.

¹⁸ O jornalista Mauricio Brum pontuou que os exemplares em castelhano foram importados pelas livrarias chilenas depois do fim do regime militar, e apenas na virada do século a obra foi impressa por uma editora do país, cf. BRUM, Mauricio Marques. **Estádio Chile, 1973: Morte e vida de Víctor Jara, a voz da Revolução Chilena**. Ijuí:

Esta biografia e autobiografia foi escrita por Joan entre 1980 e 1983 e lançada quando já começava a considerar seu retorno ao Chile. A obra constitui-se como um relato da vida de Víctor, mas também de sua própria: aborda sua infância em Londres, sua profissionalização como bailarina; sua imigração ao Chile; o primeiro casamento com o coreógrafo e bailarino Patricio Bunster; o casamento com Jara; sua “*chilenização*”, a mobilização com o projeto da Unidade Popular. A autora apresenta o movimento da Nova Canção Chilena e do Balé Popular como plataformas da *via chilena ao socialismo* e exemplos da *criatividade coletiva* dos anos 1960 e início dos 1970.

De acordo com sua narrativa, a solidariedade internacional – nos atos, manifestações, organizações, shows e festivais durante as décadas de 1970 e 1980 – foi fundamental para a materialização da *Fundación Víctor Jara*, inaugurada no contexto da transição democrática do Chile na década de 1990. A criação da *Fundación* em Santiago ocorreu em 1993, vinte anos após o assassinato de Jara, e teve por objetivo “preservar” e “projetar” a vida e obra do multiartista. A organização tem múltiplas “linhas de ação”¹⁹ entre as quais a mais antiga é a constituição do arquivo, que funciona como instituição de custódia e conservação de ampla documentação sobre o artista, sendo que o trabalho de preservação deste material teve início com as malas que Joan levou consigo para o exílio.²⁰ Institucionalizado em 1994, o *Archivo Víctor Jara* passou a ser dividido em três fundos documentais – *Pre-73*, *Post-73* e *Fundación* – compostos por material fotográfico, audiovisual e sonoro, e documentos textuais que trazem informações sobre trajetória artística, política e pessoal do cantor e acerca da rede de solidariedade que se formou no mundo em torno de sua figura.

Durante viagem de campo²¹, de 28 de novembro a 7 de dezembro de 2022, debruçamos sobre o acervo de recortes de artigos de imprensa do arquivo – sediado na Fundação Víctor Jara, na rua Almirante Riveros, 67, no bairro Providência, na Região Metropolitana de Santiago, no Chile. Trabalhamos com o vasto acervo de recortes pertencente ao subfundo *Solidaridad*

Editora Unijuí, 2014, p. 294. No terceiro capítulo, apresentamos que já durante a década de 1980 a imprensa de oposição publicou fragmentos da obra.

¹⁹ Além do arquivo, outras linhas de ação apontadas são: o *Sello Víctor Jara*, que se encarrega do relançamento de vinis, CD’s, livros, publicações impressas e digitais; o *Estadio Víctor Jara*, enquanto espaço para defesa dos Direitos Humanos e de memória; e o *Festival Arte y Memoria Víctor Jara* (FAM Víctor Jara), que acontece desde 2018 com o objetivo de comemorar o nascimento do artista e promover a recuperação do estádio como lugar de memória, realizando um ciclo de shows e exposições.

²⁰ “Um acervo único surgiu daquelas duas malas que levamos para Londres em 1973. E ele continua crescendo. Assim como o trabalho de Víctor, ele contém o *testemunho* de vinte e cinco anos de solidariedade cultural internacional”, cf. JARA, Joan. **Canção inacabada**: a vida e a obra de Víctor Jara. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 364, grifo nosso.

²¹ Graças aos recursos concedidos pela Reserva Técnica da Bolsa FAPESP (processo nº 2021/07314-7). Agradeço, mais uma vez, a gentileza das funcionárias do arquivo e *Fundación*, Mariela, Catalina, Cecilia e Fernanda.

Internacional do fundo Pós-73.²² Nos dias de consulta às fichas presentes em diversas caixas, confirmou-se o pressuposto da amplitude da documentação e a dificuldade do trabalho de seleção desses documentos, frente à emoção do manuseio e ansiedade de querer analisar a maior quantidade possível em um período curto de tempo.

O acervo de recortes de imprensa do fundo Pós-73 conta com “retalhos” guardados por Joan e pelas filhas durante e *sobre* o exílio e apresenta artigos de diversos veículos de imprensa internacionais, que abordam: homenagens a Víctor; a solidariedade internacional com a causa chilena (eventos, shows, festivais); entrevistas a diversos veículos internacionais, bem como artigos escritos por Joan; *reviews* sobre o lançamento de álbuns, livros e discos; publicações que noticiam o contexto político e social do Chile de Pinochet, entre outros. Tendo em vista que este material se constitui como resultado de anos de solidariedade internacional, apresenta-se em diversas línguas: espanhol, inglês, alemão, russo, japonês, entre outros. Por limites óbvios, optamos por analisar os recortes em inglês e espanhol.

As notícias selecionadas também trazem informações sobre o retorno da artista ao Chile, em 1984, antes do final da ditadura. Joan presenciou o início da abertura política e pode organizar os primeiros festivais em homenagem à Jara em território chileno no final da década de 1980, como também retornou às suas atividades profissionais como professora, coreógrafa e bailarina. Assim, percebemos que a publicação de excertos de seu livro na imprensa chilena (1984 e 1988), a organização da cerimônia de purificação do *Estadio Chile* (1991) e a criação da *Fundación* (1993) se referem a sentidos de memória e reparação.

Em relação ao uso dos recortes de imprensa como materiais de arquivo, levamos em conta que “a produção de um *legado* e a fundação de um lugar de memória dedicado a recuperá-lo estão submetidas a condições diversas, tal como ocorre no processo de produção de arquivos pessoais”²³. Conforme a historiadora e antropóloga Luciana Quillet Heymann sintetiza, a produção de arquivos e/ou lugares de memória dependerão, em primeiro lugar, da ação de

²² Optamos por indicar o código do documento ao final das referências dos recortes de imprensa utilizados como fonte. O “fondo Post-73” tem como código de referência CL-AVJ-PO. E como subfundos a *Solidaridad Internacional* (CL-AVJ-PO-A), *Resistencia Cultural en Chile* (CL-AVJ-PO-B) e *Vida y Obra de Víctor* (CL-AVJ-PO-C). Agradeço à Catalina pela disponibilização, antes da viagem, do documento *Archivo Víctor Jara: cultura, memoria y derechos humanos* que possibilitou que me organizasse previamente e entendesse melhor a classificação; e também pela disponibilização de uma planilha de *excel* compartilhada no primeiro dia de trabalho, em 28 de novembro de 2022, em que pude ter mais fácil acesso aos códigos. O código corresponde a uma série de campos: CL permite identificar o país, Chile; AVJ corresponde às siglas da instituição arquivística, *Archivo Víctor Jara*; PO, corresponde às siglas com as quais se identifica no interior do arquivo ao Fundo Documental Post 73. No caso da *Solidaridad* usa-se “A”, da *Resistencia* “B”, da *Vida y Obra* “C”; e da *Fundación*, “FU”.

²³ HEYMANN, Luciana. **De “arquivo pessoal” a “patrimônio nacional”**: reflexões acerca da produção de “legados”. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005, p. 2-3, grifo no original. Importa salientar que nos baseamos no conceito de “legado” como investimento social por meio do qual a memória construída em torno da figura de Víctor Jara foi assimilada à história do Chile, relacionando-se a um projeto político, social, ideológico e cultural.

sujeitos que expressem a necessidade de recuperação desses legados. Tais sujeitos apresentam-se como espécies de porta-vozes do risco do esquecimento, de certa “dívida” com a memória desses personagens, enfatizando a importância dessa recuperação para a “memória nacional”.

Segundo o historiador José Francisco Guelfi Campos, a partir do processo de seleção para integração a um arquivo com vistas a preservação permanente, os recortes de imprensa podem adquirir sentidos diversos, dependente dos atributos funcionais determinados pelo contexto de acumulação e uso. Quando alçados à condição de documentos de arquivo, passam a compor um *testemunho* a respeito da trajetória e dos interesses de quem os acumulou. De acordo com o autor, compreender a acumulação de recortes de jornal como uma prática social implica em “perseguir os traços de sua manifestação, de modo a dotá-la de sentido histórico”²⁴.

Os projetos mobilizados por Joan têm como marca a elaboração de seu testemunho e de uma narrativa em torno de Víctor. A memória adquire centralidade ao estudar o exílio enquanto espaço de horizontes culturais, formas de consciência política, modalidades discursivas, ações e reflexões.²⁵ Como Pablo Yankelevich argumenta, este criar e recriar acontece em um contexto assinalado pela perda dos até então referenciais da vida cotidiana.

Dentre os trabalhos que abordam a temática exilar, destacamos a obra *Caminhos Cruzados – História e Memória dos Exílios latino-americanos no século XX* (2011), organizada pela historiadora brasileira Samantha Viz Quadrat, que reúne diferentes enfoques sobre este fecundo tema. Diversos autores apontam que, em relação aos exílios latino-americanos da segunda metade do século XX, o chileno pode ser dimensionado de maneira singular, devido à “excepcionalidade” dos refugiados terem vivenciado o primeiro projeto socialista democraticamente eleito. O amplo apoio internacional, com formação de redes de solidariedade, incluiu desde os regimes comunistas do Leste Europeu, até setores liberais e progressistas dos Estados Unidos e da social-democracia europeia e latino-americana.

A violência adotada pelos militares a partir do dia do golpe foi amplamente divulgada e, segundo o historiador Olivier Compagnon, causou um “choque emocional planetário”²⁶. Assim, o 11 de setembro no Chile pode ser considerado um “evento-mundo”²⁷ de impacto que

²⁴ Em sua tese de doutorado, Campos procura entender a lógica da acumulação de recortes como reflexo de uma prática social. O autor salienta que sob a expressão “recortes de jornal” se esconde uma gama de espécies muito diferentes, entre caricaturas; artigos e editoriais; análises e comentários; obituário, etc. Ver: CAMPOS, José Francisco Guelfi. **Recortes de jornal: da prática social aos arquivos**. 2018. 398 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018, p. 55-59.

²⁵ YANKELEVICH, Pablo. Estudar o exílio. In: QUADRAT, Samantha Viz (Org.). **Caminhos cruzados: História e memória dos exílios latino-americanos no século XX**. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 23.

²⁶ COMPAGNON, Olivier *apud* AGUIAR, Carolina Amaral de. Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras. **Archivos de la filmoteca**, n. 73, out. 2017, p. 18.

²⁷ Como Carolina Amaral de Aguiar aponta, a ideia de “evento-mundo” foi originalmente desenvolvida pelo historiador francês Jean-François Sirinelli, com o intuito de caracterizar o valor paradigmático do golpe chileno

transcendeu a esfera regional e, nesse sentido, os exilados assumiram o lugar de testemunhas deste “trauma histórico”²⁸.

O historiador e crítico literário Márcio Seligmann-Silva afirma que o “testemunho” pode designar um elemento literário, partícipe de diversos gêneros e alocado entre a literatura e a história, bem como um tipo específico, relativo especialmente à América Latina, denominado “testimonio”. Segundo ele, é possível desenvolver certas categorias dentro da teoria do *testimonio* como:

[...] uma modalidade de contra-história; a ideia de que o *testimonio* representa a vida não de uma pessoa em particular, mas sim de alguém *exemplar* (que vale *pars pro toto*²⁹ pela *comunidad*); o maior peso da visão de testemunho como *testis*³⁰ (ao menos até o final dos anos 1980), ou seja, acentuando seu valor jurídico/histórico [...] e a questão do mediador do testemunho (ou do “gestor”), que complexifica a “voz” testemunhal [...].³¹

Conforme expõe, a *passagem pelo testemunho* é fundamental “tanto para indivíduos que vivenciaram experiências-limites, como para sociedades pós-ditadura”³².

Na obra *Los trabajos de la memoria*, a socióloga argentina Elizabeth Jelin apresenta que o florescimento de testemunhos esteve atrelado à expansão da chamada “cultura de memória”, estimulada pelos debates sobre a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto.³³ Ao longo do século XX, o conceito de “Memória” – e sua relação com a História – constitui-se como tema recorrente na produção acadêmica das Ciências Humanas e Sociais devido, sobretudo, à sua centralidade na produção de identidades. Na fileira dos trabalhos voltados à discussão entre Memória e História³⁴, as obras dos sociólogos Maurice Halbwachs e Michael Pollak, do filósofo Paul Ricoeur e do historiador Pierre Nora, e as contribuições dos historiadores Jacques Le Goff

para a historiografia, cf. AGUIAR, C. A ditadura chilena pelas câmeras estrangeiras: a vida social sob repressão na TV e no cinema internacionais. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 43, n. 3, 2017, p. 668.

²⁸ Conceito cunhado por Dominick LaCapra para referir-se às vítimas de cisões de experiências sociais, cf. LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p. 98.

²⁹ Termo em latim que significa “parte pelo todo”. Trata-se de uma figura de linguagem em que o nome de uma parte de um objeto, lugar ou conceito é usado para representar sua totalidade.

³⁰ Termo em latim que significa “testemunha”.

³¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2003, p. 34, grifos no original.

³² SELIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, jan./jun. 2010, p. 12, grifo no original.

³³ JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2012, p. 44-45.

³⁴ Sobre aspectos dos estudos sobre a relação história/memória, ver: SEIXAS, 2004, p. 34-58. A seguir, trabalhos dos autores citados em seguida, em ordem de menção: HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004; POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989; RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007; NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993; LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990; HARTOG, François. **Tempo e Patrimônio**. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, jul./dez. 2006.

e François Hartog constituem a base teórica para o mapeamento do tema. Em seus trabalhos são abordadas noções como “memória coletiva”, “memória histórica”, “dever de memória” e “lugares de memória” – conceitualizações regularmente discutidas.

Segundo diversos autores, mudanças nas formas de percepção do tempo pela sociedade – a partir da segunda metade do século XX – ocasionaram o contexto de “frenesi de memória”³⁵. Desde então, o tema tem sido abordado sob variadas perspectivas, dentre elas, como vetor de construção de identidades coletivas e individuais, reivindicada principalmente como “direito” nas lutas sociais. A partir dos anos 1970, o termo passou a ser entendido não apenas em relação à dimensão de culto aos mortos, de dever de lembrança e homenagem, como também em termos de “efeitos concretos nos domínios político e judicial”³⁶. Surgido na França, o conceito de “dever de memória”, por exemplo, relaciona-se ao processo de ressignificação do discurso memorial, ligado aos judeus franceses vítimas do Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, há uma formulação do dever relacionado à verdade e justiça, sendo que o Holocausto representa “um modelo de ação para outros grupos que buscam afirmar suas memórias no espaço público, memórias que evocam processos de violência ou de discriminação”³⁷.

Como veremos, os projetos de memória de Joan têm como marca o sentido de *dever* e de *justiça*. O título da nossa dissertação foi inspirado no grito de cidadãos que participaram do funeral do poeta comunista chileno Pablo Neruda³⁸ – que se transformou na primeira ação massiva de rua contra o regime militar de Pinochet e única durante muito tempo³⁹ – lembrando os nomes cuja existência a ditadura buscava dissipar. Além de bradar o nome de Neruda, foi entoado “¡Compañero Víctor Jara, presente ahora y siempre!” e “¡Compañero Salvador Allende, presente ahora y siempre!” e Joan conta que a partir deste momento foi tocada por um

³⁵ SEIXAS, *op. cit.*, p. 54.

³⁶ HEYMANN, Luciana. **O "devoir de mémoire" na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006, p. 6.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Neruda faleceu em 23 de setembro de 1973, com câncer de próstata. Recentemente, uma discussão renovada sobre a causa da morte do poeta veio à tona, supondo um assassinato por envenenamento. Sobre o assunto, indicamos um artigo publicado no periódico britânico *The Guardian*: “Chile admits Pablo Neruda might have been murdered by Pinochet regime”. **The Guardian**. Londres, 06 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2015/nov/06/chile-admits-pablo-neruda-might-have-been-murdered-by-pinochet-regime>>. Acesso em set. de 2022. A exumação dos restos mortais do poeta foi ordenada pela Justiça chilena há dez anos e, em fevereiro de 2023, foram divulgados os resultados da análise de cientistas forenses (peritos de um painel internacional) que encontraram uma grande quantidade da bactéria *clostridium botulinum* em seu corpo. Ver: “El informe pericial concluye que Pablo Neruda murió envenenado, según la familia”. **El País** (Chile). Santiago, 13 fev. 2023. Disponível em: <<https://elpais.com/chile/2023-02-13/la-familia-de-pablo-neruda-asegura-que-el-premio-nobel-murio-envenenado.html>>. Acesso em 15 fev. 2023.

³⁹ A presença de jornalistas e equipes de filmagens internacionais protegeu os que participaram do cortejo de agressões e hostilidades diretas dos militares. Devido à forte repressão e aos toques de recolher, apenas na década de 1980 os chilenos recomeçaram a tomar as ruas em protesto ao regime. Sobre o funeral de Neruda, ver: VILLEGAS, Sergio. **Funeral Vigilado: la despedida a Pablo Neruda**. Santiago: LOM, 2019.

senso de responsabilidade, entendendo que a morte do marido teria um sentido de identidade coletiva frente à tragédia coletiva:

[...] Entendi que eu não estava só, entendi também que aquele era o funeral de Victor e de todos os companheiros assassinados pelos militares, muitos deles atirados anonimamente em valas comuns [...]. Foi ali, naquela caminhada, no meio daquela multidão, que me conscientizei de que, embora Victor estivesse morto e eu só, jamais estaria abandonada. O sentimento de identidade coletiva diante de uma tragédia coletiva era muito poderoso e forte, era o sentimento de que ali estava um povo mortalmente ferido, mas que continuava lutando. Veio-me a *consciência viva de que tinha uma responsabilidade para com eles e com Victor*.⁴⁰

Descobriu que deveria trabalhar as emoções – “o manancial de dor, de agonia, de sofrimento indescritível” – para que não se transformassem em arma de ódio, mas de afirmação do seu *direito de relembrar* a vida de Jara, “tão plena e criativa, mais que sua morte terrível”⁴¹.

Conforme Jelin argumenta, os trabalhos de memória são processos subjetivos e intersubjetivos, ancorados em experiências, em marcas materiais e simbólicas e em marcos institucionais. Isto implica a necessidade de analisar a “dialética entre indivíduo/subjetividade e sociedade/pertença a coletivos culturais e institucionais”⁴². Dessa forma, sempre plurais, tais trabalhos geralmente se apresentam em contraposição ou em conflito com outros. Daí, a necessidade de historizar a memória. Para tanto, elegemos como referencial teórico, além de Jelin, os trabalhos de Dominick LaCapra⁴³, Steve J. Stern, Márcio Seligmann-Silva e Berber Bevernage.⁴⁴

No que tange às tendências predominantes na produção acadêmica sobre Víctor Jara, é possível distinguir como enfoques principais: sua participação no movimento da Nova Canção Chilena e, concomitantemente, no governo da Unidade Popular; a “arte engajada” presente em sua obra musical; seus discursos em torno de questões identitárias como o “folclore” e o “popular”. Trabalhos como dos musicólogos Mauricio Valdebenito Cifuentes, Tamar Dubuc e da historiadora brasileira Natália Ayo Schmiedecke visitam com mais ou menos ênfase tais problemáticas.⁴⁵ Sua morte constitui a trama central de obras da historiadora Silvia Simões, da

⁴⁰ JARA, J., 1998, p. 346-347, grifo nosso.

⁴¹ *Ibid.*, p. 347.

⁴² JELIN, 2012, p. 25.

⁴³ Além do já citado *Escribir la historia, escribir el trauma*, cf. LACAPRA, Dominick. **Historia y memoria después de Auschwitz**. Buenos Aires: Promoteo Libros, 2009.

⁴⁴ No terceiro capítulo, dialogamos com o conceito de “tempo irrevogável”. Ver: BEVERNAGE, Berber. **História, Memória e Violência de Estado: Tempo e Justiça**. Vitória: Milfontes, 2018.

⁴⁵ Cf. VALDEBENITO CIFUENTES, Mauricio: Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara. In: KARMY, Eileen; FARIAS, Martín (Comp.). **Palimpsestos sonoros**. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014, p. 43-61; DUBUC, Tamar. **Uncovering the Subject Dimension of the Musical Artefact: Reconsiderations on Nueva Cancion Chilena (New Chilean Song) as Practiced by Victor Jara**.

cientista política J. Patrice McSherry, dos jornalistas Maurício Marques e Viviane Borelli, do historiador e musicólogo Javier Rodríguez Aedo e de Marcy Campos Pérez.⁴⁶

Ademais, importa também citar *Víctor Jara: obra musical completa*, livro elaborado por Claudio Acevedo, José S. Norambuena, Rodrigo Torres e Valdebenito Cifuentes, que apresenta uma compilação das partituras e letras do cancionero do cantor e compositor. E *Víctor Jara: hombre de teatro*, de Gabriel Sepúlveda, que foca em aspectos da trajetória do artista como ator e diretor teatral de 1955 a 1973.⁴⁷ Além da produção acadêmica, Jara foi alvo de diversos livros memorialísticos, como os de Galvarino Plaza, do jornalista russo Leonard Kósichev, do músico chileno Jorge Coulón, e *El Chile de Víctor Jara*, nos quais são ressaltados o “aspecto simbólico” de sua morte e a importância de sua figura e obra.⁴⁸

Para explorarmos a problemática apresentada, dividimos a dissertação em três capítulos. O primeiro abordará a constituição de uma narrativa sobre a trajetória pessoal, política e artística de Víctor Jara, através da obra biográfica escrita por Joan Jara. Investigaremos como a autora buscou significar o processo de escrita e o lançamento do livro, em setembro 1983, a partir das formulações discursivas nas entrevistas concedidas para veículos de imprensa internacionais. Escrito em primeira pessoa, o livro também pode ser visto como autobiografia – uma “escrita de nós” –, e será analisado também em seu teor testemunhal. A fim de verificar como se dá a representação das trajetórias, examinaremos as concepções sobre a década de 1960 e acerca da revolução almejada durante o governo da Unidade Popular.

2008. Tese (Mestrado em Musicologia) – Faculty of Arts, University of Ottawa, Ottawa, 2008; SCHMIEDECKE, N. A. ‘Canto porque la guitarra tiene sentido y razón. Folclore e política na música de Víctor Jara (1966–1973)’. **História e Cultura**, Franca, v.2, n.1, p. 59-80, 2013. Além desse artigo, em sua dissertação de mestrado, a historiadora investiga as trajetórias musicais de Víctor e dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, procurando demarcar seus estilos particulares, bem como as continuidades e rupturas observadas em sua produção no período entre a formação e a consolidação do movimento da Nova Canção Chilena, cf. SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Tomemos la historia en nuestras manos”**: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). 2013. 297 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP Franca, 2013.

⁴⁶ Cf. SIMÕES, Silvia S. **Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva**: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011; McSHERRY, J. Patrice. The Víctor Jara case and the long struggle against impunity in Chile. **Social Justice**, v. 41, n. 3, p. 52-68, 2014; BORELLI, Viviane; BRUM, Maurício Marques. Estádio Chile, 1973: os dias finais de Víctor Jara, uma vítima da ditadura chilena. **Comunicação & Inovação**, v. 16, p. 23-37, 2015; RODRÍGUEZ AEDO, Javier; PÉREZ, Marcy Campos. La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975). **El oído pensante**, Buenos Aires, v. 10, n. 1, p. 5-30, 2022.

⁴⁷ Ver: ACEVEDO, Claudio; NORAMBUENA, José S.; TORRES, Rodrigo; VALDEBENITO, Mauricio. **Víctor Jara: obra musical completa**. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1999; SEPÚLVEDA CORRADINI, Gabriel. **Víctor Jara: hombre de teatro**. Santiago: Sudamericana, 2001.

⁴⁸ Cf. PLAZA, Galvarino. **Víctor Jara**. Espanha: Ediciones Júcar, 1986; KÓSICHEV, Leonard. **La guitarra y el poncho de Víctor Jara**. Moscou: Editorial Progreso, 1990; COULÓN, Jorge. **La sonrisa de Víctor Jara**. Santiago: Editorial USACH, 2011; JURADO, Omar; MORALES, Juan Miguel. **El Chile de Víctor Jara**. Santiago: LOM, 2003.

No segundo capítulo, adentraremos na análise da década de exílio de Joan nos anos 1970. Evidenciaremos o ativismo da viúva com a causa dos Direitos Humanos e sua importante relação com as redes internacionais de solidariedade. Buscaremos examinar a ressignificação e difusão do cancionero de Víctor como veículo de memória sobre o processo revolucionário chileno, focando no lançamento e repertório que compõem o álbum póstumo *Manifiesto Chile September 1973* (1974).

O terceiro capítulo se centra no retorno ao Chile. Investigaremos o trabalho de memória entre a abertura política e início da transição democrática. Novamente, nomeamos como fonte as entrevistas concedidas por Joan aos veículos de imprensa de oposição à ditadura, bem como abordamos a publicação de extratos de seu livro em periódicos chilenos (*Fortín Mapocho* e *La Bicicleta*), a organização da cerimônia de purificação do Estádio Chile, além do sentido conferido à criação da *Fundación Víctor Jara*.

Buscaremos, assim, aportar novas perspectivas para a análise de narrativas de memória e testemunho, evidenciando a importância de investigar o processo e o contexto em que são elaboradas. A partir do trabalho com fontes diversas, como os recortes de imprensa do fundo pós-73 do arquivo, o primeiro álbum póstumo de Víctor e o livro escrito por Joan Jara, intencionamos contribuir com a renovação de estudos sobre o trauma histórico do golpe de 1973 e acerca da mobilização da resistência à violência imposta durante a ditadura no Chile.

CAPÍTULO 1. “QUISE RECUPERAR LA ‘VIDA’”: A ELABORAÇÃO DA MEMÓRIA SOBRE VÍCTOR JARA

Neste primeiro capítulo, analisaremos a elaboração da narrativa de memória em torno de Víctor Jara. Para tanto, elegemos *Canção Inacabada: a vida e obra de Víctor Jara* (publicado originalmente em 1983 como *Victor: An Unfinished Song*), livro escrito por Joan Jara, viúva do artista, que tem como objetivo ser um relato biográfico sobre o cantor. Tendo em vista que é também uma autobiografia, a obra será aqui compreendida em seu “teor testemunhal”⁴⁹ – o que permite entrever como se deu a interpretação da autora sobre o processo cultural do governo da Unidade Popular (UP), bem como a elaboração social do trauma histórico⁵⁰ vivido após o golpe de Estado de 11 de setembro 1973.

Sustentaremos o argumento de que o livro pode ser visto como um *projeto de memória*, uma “escrita de nós” em que Joan propõe uma defesa da positividade histórico-cultural da UP e toma sua vida e a de Víctor como exemplos da utopia revolucionária e do humanismo de esquerda em voga durante o período. Além disso, defenderemos a hipótese de que o cancionista do multiartista é evocado como um veículo de memória e testemunho.

Inicialmente, situaremos o contexto de violência vivenciado por Joan nas primeiras semanas após o truculento golpe, quando soube que o marido havia sido assassinado. Em seguida, buscaremos observar como ela procurou significar o processo de escrita e o lançamento da obra, a partir das formulações discursivas da autora em entrevistas para veículos de imprensa internacionais no início da década de 1980. Para tanto, examinaremos alguns recortes que fazem parte do subfundo *Solidaridad Internacional* do *Archivo Víctor Jara*. Por fim, adentraremos na análise do conteúdo do livro, com o intuito de verificar como se dá a representação das trajetórias. Dessa forma, procuraremos examinar suas concepções acerca da época 1960/1970.⁵¹

⁴⁹ Conceito proposto por Márcio Seligmann-Silva. O autor caracteriza o “teor testemunhal” que marca obras literárias escritas a partir do trauma – noção compreendida a partir da “chave freudiana”. Aprofundaremos esse conceito a seguir. Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a Política da Memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 71-98, 2009.

⁵⁰ O historiador Dominick LaCapra também dialoga diretamente com Freud e recorre a conceitos psicanalíticos, como “melancolia e luto”, “*acting out*” e “elaboração”. O conceito de “elaboração social do trauma” também será aprofundado no presente capítulo.

⁵¹ A historiadora argentina Claudia Gilman defende a concepção desse bloco temporal como “época”, apresentando que durante o período havia uma percepção de transformação radical iminente. A autora assinala que o horizonte da utopia atravessou diversas esferas, como a arte, a cultura e as subjetividades, cf. GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p. 38-39. Como pontuado na introdução, todas as traduções de textos em outros idiomas (fontes e bibliografia consultada) são de nossa autoria.

1.1. Memória, trauma histórico e escrita testemunhal

1.1.1. “¡Canto que mal me sales!”⁵²: o assassinato de Víctor Jara

Irrevogavelmente, ao vivenciar o 11 de setembro de 1973 no Chile e testemunhar o Terrorismo de Estado⁵³ perpetrado desde os primeiros momentos da ditadura civil-militar, Joan Jara tornou-se uma mulher marcada pelo trauma. Em entrevista sobre o período, dizia, dez anos depois, que se sentiu morta após o assassinato de seu marido Víctor Jara⁵⁴, expondo que a única maneira que encontrou para sobreviver foi insistir no que considerava representativo de seu *legado* ao falar internacionalmente em nome de milhares de chilenos como defensora dos Direitos Humanos.

Alguns dias após reconhecer o corpo de Víctor no necrotério e enterrá-lo, concedeu uma entrevista à David Wigg – correspondente do periódico britânico *The Times* – relatando o que viu em Santiago uma semana após o golpe. O artigo foi publicado em 28 de setembro com a manchete: “British wife found her husband’s bullet-riddled body in Santiago mortuary after army coup” (“Esposa britânica encontrou o corpo baleado de seu marido em necrotério de Santiago após golpe”). Assim, desde antes de sua partida para o exílio, a recém viúva já denunciava a violência perpetrada pelos militares. No citado artigo, Wigg expõe:

[...] Sra. Turner Jara soube por um amigo que seu marido foi baleado e estava em um necrotério chamado Instituto Médico Legal na Avenida La Paz. Ela foi até lá na manhã de 18 de setembro, uma semana após o início do golpe militar. Ela disse que viu “milhares e milhares” de corpos com feridas de bala [...] Seus amigos e colegas, se vivos, haviam se escondido.⁵⁵

Joan recebeu o auxílio da Embaixada Britânica para organizar sua partida do Chile com as filhas Amanda e Manuela. Por ser súdita britânica, “a magia do passaporte”⁵⁶ garantiu o pedido de asilo sem grandes entraves. Durante todo o período em que esteve exilada, mobilizou-se na luta contra a ditadura de diversas maneiras: concedeu entrevistas para a imprensa de

⁵² Trecho do último poema escrito por Víctor, quando aprisionado no Estádio Chile: “¡Canto que mal me sales / cuando tengo que cantar espanto!”.

⁵³ Termo que faz referência ao período histórico relacionado à violação sistemática dos Direitos Humanos durante as ditaduras militares nos países do Cone Sul. Sobre o assunto, ver: WRIGHT, Thomas. **State terrorism in Latin America: Chile, Argentina, and international human rights**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2007.

⁵⁴ JARA, Joan. Entrevistada para o artigo: ABARCA, Lucía. A poet’s widow gets her own life back. **Sydney Morning Herald**, Sydney, 11 nov. 1983, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0240).

⁵⁵ WIGG, David. British wife found her husband’s bullet-riddled body in Santiago mortuary after army coup. **The Times**, Londres, 28 set. 1973, p. 19.

⁵⁶ JARA, J., 1998, p. 342.

diversos países; organizou e participou de vários festivais, atos e manifestações culturais; dialogou com militâncias políticas internacionais, entre outras atividades. Em Londres, onde fixou residência, foi presidente do *Chile Committee for Human Rights* e também trabalhou com o *Chile Solidarity Campaign*.

Em 1983, lançou *Victor: An Unfinished Song*⁵⁷, biografia de Víctor e, ao mesmo tempo, sua autobiografia. Em entrevistas sobre o processo de escrita, declarou que desde o fatídico dia 18 de setembro de 1973, quando reconheceu o corpo do marido: “Não conseguia fechar os olhos sem ver seu corpo no necrotério, as imagens horríveis... Levei anos para reconstruir os últimos dias e horas de Víctor no Estádio Chile [...]”⁵⁸. Repetidas vezes teve a difícil tarefa de relatar os horrores que presenciou. Segundo ela, por escolha e responsabilidade, comunicou sua experiência – o que, inevitavelmente, significou reviver sua própria dor e, constantemente, “cutucar uma ferida aberta”⁵⁹.

Trata-se do trauma histórico. O historiador estadunidense Dominick LaCapra sugere uma distinção entre “trauma estrutural” e “trauma histórico”. De acordo com ele, o primeiro refere-se a perda ou ausência dinâmica e fundante ao ser humano. Já o histórico cria vítimas específicas, advindas de cisões em experiências sociais – e, nesse caso, a “categoria” vítima é social, política e ética.⁶⁰ Dialogando com conceitos da psicanálise, o autor considera que a *elaboração social do trauma* concerne a tentativa do indivíduo adquirir uma distância crítica e a possibilidade de ser um “agente ético e político”⁶¹. Refere-se à “evocação do passado” na memória:

[...] implica voltar lá e estar aqui simultaneamente, e poder distinguir esses dois tempos sem dicotimizá-los. Em outras palavras, lembra-se do que aconteceu então sem perder a noção de que se está vivendo e agindo no agora, mesmo que até certo ponto ainda se possa reviver compulsivamente o passado [...]. Essa dualidade (ou dupla inscrição) do ser é essencial para a memória como elemento de *repaso*⁶² e elaboração.⁶³

⁵⁷ Para a análise, utilizamos a versão brasileira de 1998. A edição mais recente de *Victor, un canto inconcluso* publicada no Chile foi publicada em 2020, pela editora da Fundación Víctor Jara. No Brasil, o livro foi traduzido por Renzo Bassanetti e publicado, originalmente, com o título *Canção Inacabada: A vida e a obra de Víctor Jara* pela editora Record (1998). Em 2022, foi publicada uma versão pela editora Expressão Popular sob o título de *Victor: uma canção inacabada*, a partir da edição chilena mais recente. No próximo item, apresentamos informações sobre o lançamento original da obra em 1983, na Inglaterra e Espanha.

⁵⁸ JARA, Joan *apud* ABARCA, 1983.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ LACAPRA, 2005, p. 98.

⁶¹ *Ibid.*, p. 157.

⁶² Utilizamos versões das obras publicadas em espanhol, por editoras argentinas, devido à ainda escassa publicação dos trabalhos do historiador em língua portuguesa. Optamos por manter “repaso” em espanhol, já que o termo pode significar tanto “revisão” como “resumo”.

⁶³ *Ibid.*, p. 109.

É o caso de Joan Jara, que viveu a experiência cultural da *via chilena ao socialismo* como protagonista – bailarina e coreógrafa do Balé Popular, empenhada na construção coletiva de um “novo Chile” – e como companheira de um dos músicos mais conhecidos da Nova Canção Chilena, que trabalhou pelo “processo revolucionário” como Embaixador Cultural do Governo Popular. A artista vivenciou a cisão violenta dessa experiência como vítima, familiar de um prisioneiro político que foi assassinado, como viúva, sobrevivente e mãe.

A escrita de *An Unfinished Song* pode ser compreendida como uma forma de elaboração do trauma, conforme podemos notar em entrevista que a autora concedeu para o jornal espanhol *El Socialista* em outubro de 1983:

Esta foi uma etapa difícil para mim [...] que agora tento encerrar com este livro. De alguma maneira, escrevê-lo foi uma liberação [...]. Durante dez anos representei Víctor, difundi sua obra e denunciei à ditadura chilena, como ele teria feito, em inumeráveis países. O livro completa este trabalho, contando o homem maravilhoso que meu marido era.⁶⁴

No livro, aborda o golpe em uma espécie de crônica do dia, referindo-se às particularidades de seus últimos diálogos com Jara. Em entrevista para a revista chilena *La Bicicleta*, comentou que este trecho se trata do único que foi escrito em 1973:

[...] foi justamente em setembro de 1973, foi nesses mesmos dias que eu me tranquei e escrevi toda esta parte. Depois não a retoquei. Foi escrita assim, com toda a experiência do golpe, tudo isso, está escrito como revivendo esses dias, era a única maneira que podia escrever e ficou assim tal qual: não foi trabalhado nem nada.⁶⁵

De acordo com a autora, na “fria, melancólica e nublada” manhã do dia 11 de setembro de 1973, Víctor cantaria na inauguração de uma exposição sobre os horrores da guerra civil e do fascismo na *Universidad Técnica del Estado* (UTE) – local onde ele trabalhava enquanto artista estável da Vice-Reitoria de Extensão e Comunicações.⁶⁶ Após a informação do início da movimentação das tropas golpistas, narra que foi buscar as filhas na escola e quando retornou à casa encontrou o marido atento ao rádio, ouvindo as notícias do bombardeio e o último pronunciamento de Salvador Allende. Nesse interim, o cantor decidiu ir à UTE obedecendo às

⁶⁴ JARA, J. Entrevistada para o artigo: MALDONADO, Lucrecia. Joan Jara: volver a empezar. *El Socialista*, Madri, 19-25 out. 1983, p. 52-53 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0939).

⁶⁵ JARA, J. Entrevistada para o artigo: DE LA FUENTE, Antonio. Víctor Jara: Habla Joan Jara, su compañera. *La Bicicleta*, Santiago, n. 59, 6 nov. 1984, p. 9 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0607-C1).

⁶⁶ Víctor e outros músicos trabalharam na UTE, na qualidade de Embaixadores Culturais da Secretaria de Extensão, durante o governo da Unidade Popular.

instruções da *Central Única de Trabajadores* (CUT) – frente a qualquer tentativa de derrubar o governo, os trabalhadores deviam ocupar seus lugares de trabalho.⁶⁷

A representação do enfrentamento contra os militares por Víctor Jara – de que o cantor teria as mãos decepadas após cantar e tocar violão desafiadoramente – tornou-se lugar comum na formulação de uma crônica pública sobre sua morte. Essa crônica desmentida, mas ainda hoje difundida, parece querer dar conta da violência e dos horrores da ditadura em sua dimensão simbólica, representada pela brutalidade daqueles militares capazes de retirar as mãos de um músico. De um artista até então conhecido regionalmente, Víctor converteu-se, mundialmente, no “cantor das mãos cortadas”⁶⁸. Conforme Javier Rodríguez Aedo e Marcy Campos Pérez argumentam, o processo de divulgação da morte foi bastante complexo, envolveu uma trama internacional onde atuaram atores heterogêneos – como escritores, jornalistas, políticos e músicos –, em alguns meios de comunicação de diferentes países, como a Alemanha Oriental, Espanha, França, Itália e Argentina.

Em sua obra, Joan procurou descrever da maneira mais fidedigna possível o que teria acontecido, desmentindo que Jara tivera as mãos cortadas, uma vez que ela viu o cadáver.⁶⁹ Após o golpe, os generais estenderam o toque de recolher que, a partir de 13 de setembro, passou a durar das 18:00 da noite às 6:30 horas da manhã na província de Santiago e, assim, proibiu-se o trânsito de cidadãos na via pública.⁷⁰ Quando militares cercaram a Universidade Técnica, cerca de 1.200 pessoas haviam decidido continuar no local “por convicção, respeito à CUT ou tão somente pegos pelo azar das circunstâncias”⁷¹. O local foi bombardeado e metralhado na manhã do dia 12, e cerca de 600 pessoas foram levadas como prisioneiros ao Estádio Chile.⁷²

⁶⁷ RODRÍGUEZ AEDO, Javier; CAMPOS PÉREZ, Marcy. La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975). *El oído pensante*, Buenos Aires, v. 10, n. 1, 2022, p. 8.

⁶⁸ BIANCHI, Soledad. Víctor Jara, por los caminos del pueblo. *Literatura Chilena en el Exilio*, Los Angeles, n. 8, 1978, p. 5.

⁶⁹ BORELLI, Viviane; BRUM, Maurício Marques. Estádio Chile, 1973: os dias finais de Víctor Jara, uma vítima da ditadura chilena. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 16, n. 30, 2015, p. 28.

⁷⁰ BRAVO CHIAPPE, Gabriela; GONZÁLEZ FARFÁN, Cristian. *Ecós del tiempo subterráneo*: las penas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983). Santiago: LOM, 2009, p. 38. A Junta decretou Estádio de Sítio em todo o território chileno, dividido em zonas controladas pelos comandantes militares de cada região. Nesse primeiro momento, atuaram com alto grau de autonomia na repressão aos apoiadores do governo de Salvador Allende, aos trabalhadores e aos líderes sindicais.

⁷¹ BRUM, 2014, p. 224.

⁷² Vale comentar que o Estádio Nacional também funcionou como centro de detenção da ditadura chilena e ambos são comumente confundidos. Entretanto, o Estádio Chile (localizado perto da Estação Central, na parte ocidental de Santiago) é um ginásio menor que, antes do golpe, servia para treinamento de boxe e apresentações artísticas. Já o Estádio Nacional (localizado no bairro de Ñuñoa) é um estádio multiuso que, entre 12 de setembro a 9 de novembro de 1973, foi usado como campo de prisioneiros, por onde passaram aproximadamente 40.000 presos políticos.

Situado no centro de Santiago, o estádio funcionou como um lugar de detenção, tortura e morte de milhares de prisioneiros políticos chilenos e de um elevado número de estrangeiros entre 1973 e 1974. Entre o dia 12 e o dia 16 de setembro, Víctor foi submetido a sessões de tortura. Importa mencionar que a luta de Joan e de suas filhas, Manuela Bunster e Amanda Jara, contra a impunidade dos assassinos é um processo árduo que já dura décadas. Juridicamente, estabeleceu-se que o assassinato ocorreu em 16 de setembro de 1973 mediante 44 tiros.⁷³ Em 2012, antigos oficiais envolvidos foram acusados e, apenas em agosto de 2023, foram condenados pela Justiça chilena, cinco décadas após o sequestro e morte.⁷⁴

Na prisão, Jara compôs o poema “*Estadio Chile*” – a “canção inacabada” que intitula o livro de Joan – sobre a violência que presenciou, e este foi copiado por outros prisioneiros que conseguiram sobreviver e o entregaram para a viúva em 1974. Em *An Unfinished Song*, a autora enfatiza o poema como forma de testemunho, “meio [...] de lutar pelos direitos dos seres humanos e pela paz”⁷⁵.

O cantor bem poderia ter se tornado um dos inúmeros *detenidos desaparecidos* – os “desaparecidos políticos” dos quais os corpos nunca foram encontrados – se não fosse pela ação de Héctor Herrera. O jovem funcionário do Gabinete Central de Identificação do Estado registrava características físicas e impressões digitais dos corpos no necrotério transbordante que o gabinete se tornou nos dias após o golpe de Estado, despachando-os para o enterro. Os restos mortais de Víctor apareceram nos corredores do Instituto Médico Legal de Santiago já no dia 16 e, em 18 de setembro, Héctor enfrentou o risco de visitar a casa de uma vítima tão proeminente. Tomando os cuidados necessários, conseguiu informar Joan, chamando-a para reconhecer o corpo do marido. A viúva, no necrotério, se viu como testemunha da grande quantidade de vítimas daquela fatídica semana:

⁷³ CAMPOS; RODRÍGUEZ AEDO. Reconstruir el acontecimiento: la muerte de Víctor Jara en las representaciones audiovisuales y sonoras sobre la dictadura de Pinochet. In: KUNZ, M. *et al.* **Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico**. Zurich: Lit Verlag, 2016, p. 171.

⁷⁴ Em 2012, o ex-tenente Pedro Pablo Barrientos Núñez tornou-se réu por homicídio qualificado e foi condenado, em 27 de junho de 2016, pela Corte Federal de Orlando, na Flórida, por participar da tortura e assassinato de Víctor. Os ex-militares Hugo Sanchez Marmonti, Raul Jofre González, Edwin Dimter Bianchi, Nelson Haase Mazzei, Ernesto Bethke Wulf, Juan Jara Quintana, Hernán Chacón Soto e Patricio Vásquez Donoso foram condenados a 15 anos e um dia de prisão como perpetradores de homicídios, mais três anos pelo sequestro simples de Víctor e Littré Quiroga Carvajal. O governo chileno teve que pagar indenização aos familiares das vítimas. Sobre o caso judicial, ver: JARA BUSTOS, Francisco; UGÁS TAPIA, Francisco. Jara con Barrientos: El caso Víctor Jara ante la justicia universal. *Anuario de Derechos Humanos*, n. 13, p. 161–173, 2017. Disponível em: <<https://anuariocdh.uchile.cl/index.php/ADH/article/view/46896/49115>>. Acesso em: 10 abr. 2023. Em agosto de 2023, a pena estabelecida pela Suprema Corte do Chile foi de 25 anos de reclusão, totalizando 15 anos pelo assassinato mais dez pelo sequestro.

⁷⁵ O poema foi traduzido para o inglês por Joan. Recitado pelo poeta Adrian Mitchell, foi incluído no LP póstumo *Manifiesto Chile September 1973* (XTRA, 1974) – álbum analisado no segundo capítulo da dissertação. Também é reproduzido na íntegra no livro, cf. JARA, J., 1998, p. 337-339.

Mesmo em estado de choque, meu corpo continua funcionando. [...] Meu novo amigo [Héctor] segura meu cotovelo para apoiar-me enquanto contemplo as fileiras e fileiras de corpos nus que cobrem o chão, às vezes empilhados, quase todos com feridas abertas. Há velhos e jovens... centenas de cadáveres... e a maioria parece de trabalhadores... centenas de cadáveres que são selecionados, arrastados pelos pés e colocados em uma pilha ou outra pelos que trabalham no necrotério, estranhas figuras silenciosas, com os rostos cobertos por máscaras para proteger-se do odor da decomposição. Paro no meio da sala, procurando Víctor sem querer encontrá-lo, e sou tomada por uma imensa onda de fúria [...]. O necrotério está tão cheio que os cadáveres enchem todo o prédio, inclusive os escritórios da administração. Um longo corredor, fileiras de portas e, no chão, uma longa fila de cadáveres, estes vestidos, alguns aparentando serem estudantes, dez, vinte, trinta, quarenta, cinquenta... e lá, bem na metade, descubro Víctor.⁷⁶

Sobre as condições do corpo, expõe que, embora estivesse magro e emaciado, com peito crivado de balas e uma ferida no abdômen, além da ferida na cabeça e dos muitos hematomas na face, tinha os olhos abertos, “como se olhasse para a frente intensa e desafiadoramente”, tinha os pulsos quebrados, estava severamente espancado. Ao comentar a respeito das versões romanceadas, afirmou que a “terrível verdade não necessitava exagerar-se”⁷⁷. Por isso, teve o cuidado de recolher relatos para escrever sobre os últimos dias de vida do marido, narrados na última parte de seu livro. Víctor foi enterrado, sem alvoroço, no Cemitério Geral de Santiago. Segundo Joan, o enterro durou cerca de vinte a trinta minutos e quando o caixão desapareceu no nicho destinado, ela ficou a ponto de desmaiar. A morte do artista foi noticiada pela imprensa local com um breve parágrafo no periódico de viés direitista *La Segunda*, que publicou uma nota informando que o funeral foi de “caráter privado”⁷⁸.

Conforme já citado na introdução, antes de partir do país, Joan conseguiu acompanhar o funeral de Pablo Neruda, morto em 23 de setembro. Tomada a decisão de partir, teve que se autocensurar e limpar a casa de objetos considerados “subversivos”. Conseguiu levar cartas, fotos e recortes de imprensa em poucas malas na sua partida e preocupou-se em preservar discos e fitas de material inédito gravado por Víctor em 1973 – que foram levados por amigos posteriormente. Durante o exílio, esteve envolvida com diversos projetos, entre os quais a produção do álbum póstumo *Manifiesto Chile September 1973*. Aprofundaremos esse tema no segundo capítulo da dissertação.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 327.

⁷⁷ JARA, J. Entrevistada para o artigo: RIVIÉRE, Margarita. La terrible verdad no necesita exagerarse. **El Periódico**, Espanha, 22 set. 1983, p. 19, (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0846).

⁷⁸ JARA, J., 1998, p. 329.

1.1.2. “Escribir de la vida, no de los horrores”⁷⁹: trauma e testemunho

A biografia de Víctor Jara tem sido amplamente abordada em trabalhos acadêmicos e memorialísticos. O enfoque principal nos trabalhos acadêmicos está na análise de sua obra destacando a participação no movimento da Nova Canção Chilena e, concomitantemente, a relação entre música e política em sua discografia. Outro foco diz respeito às questões sobre sua morte.⁸⁰

Em *La sonrisa de Víctor Jara*, o músico Jorge Coulón – integrante do conjunto chileno Inti-Illimani⁸¹ – elogia o empenho de Joan, com quem conviveu durante o exílio na Europa. No capítulo *Su vida contra su muerte, Joan Turner, Juanita, Joan Jara*, que encerra seu livro memorialístico, comenta que a artista:

[...] não perde a timidez, mas aprende a conviver com ela, estreita laços de amizade com dezenas de artistas, músicos, atores e poetas de muitos países que solidarizam, que querem saber, que começam a cantar as canções de Víctor em todos os idiomas e no único idioma do ser humano. Viaja e conta mil vezes sua dramática experiência, até que começa a amadurecer nela a ideia de que não é justo que a morte de Víctor possa prevalecer sob o presente que foi sua vida.⁸²

Como apresenta, o sorriso e a vigência internacional das canções do artista vieram do empenho de “uma mulher que fez da história de Víctor o que conhecemos hoje”⁸³. Se Joan discursou em shows, festivais, atos e diversas manifestações, com o intuito de denunciar o assassinato, foi a partir de escrita e do lançamento de *Víctor: An Unfinished Song* que a trajetória do cantor se tornou mais conhecida. O livro foi lançado no aniversário de dez anos do golpe, em setembro de 1983, pela editora inglesa Jonathan Cape. Escrito em inglês, foi traduzido e publicado no mesmo ano na Espanha sob o título de *Víctor Jara, un canto truncado*, pela editora Argos Vergara. É importante mencionar que a versão utilizada na presente análise se trata da

⁷⁹ Trecho de uma entrevista de Joan para o periódico “La Nueva España”. O artigo de imprensa intitula-se “Víctor Jara, símbolo de una época y de un crimen” (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0949).

⁸⁰ Em sua dissertação de mestrado, a historiadora Sílvia Sônia Simões procura demonstrar o antagonismo existente entre a visão de mundo imposta no Chile a partir do golpe de Estado e a vida e obra de Jara, concluindo que sua execução se inseriu nos mecanismos centrados no terror como “exemplo” aos setores que apoiavam ou se identificavam com a Unidade Popular, cf. SIMÕES, 2011.

⁸¹ Expoente do movimento da Nova Canção Chilena, o grupo foi formado em 1967. O nome do conjunto é composto por palavras de origem indígena: “Inti” significa “Sol” em *quechua* e “Illimani” é um termo em *aymara* que dá nome a uma montanha boliviana. Surgiu com a proposta musical que concerne o ideal da unidade latino-americana, expressa principalmente pela diversidade de gêneros em seu repertório e pelo uso de instrumentos como a *quena*, a *zampoña* e o *charango*. Em suas canções do início da carreira, predominam o cenário rural, associado às figuras dos povos originários e do camponês. O grupo participou de diversos discos de Víctor.

⁸² COULÓN, Jorge. **La sonrisa de Víctor Jara**. Santiago: Editorial USACH, 2021, p. 84.

⁸³ *Ibid.*, p. 83.

primeira publicação da obra no Brasil, lançada em 1998 pela Editora Record, intitulada *Canção Inacabada: a vida e a obra de Víctor Jara*, sob a tradução de Renzo Bassanetti.⁸⁴

Conforme Rivera Volosky aponta, o *legado* do artista foi compartilhado por meio deste livro e, assim, torna-se interessante compreendê-lo também como um documento que divulgou um conhecimento sobre Víctor de forma ampla para um público não acadêmico.⁸⁵ Além disso, podemos pontuar que a obra também é recorrentemente citada em trabalhos acadêmicos, principalmente no que tange aos relatos sobre o surgimento do movimento da Nova Canção Chilena. Contudo, nenhum trabalho se debruçou mais demoradamente sobre o contexto de produção, lançamento e ao conteúdo da publicação como um todo.

Nesse sentido, convém explicitar que procuramos analisá-la em seu teor testemunhal, defendendo a hipótese de que *Canção Inacabada* pode ser compreendido como um projeto de memória. Em *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, Márcio Seligmann-Silva⁸⁶ busca compreender as formas pela qual a escrita do trauma⁸⁷ pode ser elaborada. Em relação ao testemunho, expõe que duas significações básicas contribuem para a denominação do conceito em latim: a palavra *testis*, que indica “o depoimento de um terceiro em um processo”; e *superstes*, “que indica a pessoa que atravessou uma provação, o sobrevivente”⁸⁸.

Segundo o autor, o conceito designa ora um tipo específico de gênero literário, relativo especialmente à América Latina – o “*testimonio*”⁸⁹ –, ora uma função ou elemento literário partícipe de diversos gêneros, sempre alocado entre a literatura e a história. No que se refere ao *testimonio*, o fim do governo de Allende e início da ditadura pinochetista foram marcos responsáveis pelo estabelecimento deste como “gênero” na América Latina. O autor aponta que, ao menos até o final dos anos 1980, acentuou-se o sentido jurídico/histórico. Dessa maneira, argumenta que o “denominador comum” se dá, justamente, a partir da noção de “teor testemunhal”, que permite pensar um paralelo estrutural e semântico e respeitar uma “moldura histórica comum”.

⁸⁴ Como já citado, recentemente a editora Expressão Popular publicou uma nova edição, atualizada com base na edição chilena revisada, corrigida e ampliada da *Fundación Víctor Jara* (que contém um texto sobre a organização, escrito por Jorge Montealegre I.), mas mantendo a tradução de Bassanetti.

⁸⁵ RIVERA VOLOSKY, 2019, p. 15.

⁸⁶ Tal referência foi retirada da leitura da obra *A palavra perplexa*, da historiadora Beatriz Vieira. Agradeço à Prof.^a Dr.^a Karina Anhezini pela indicação desse livro durante a Qualificação (cf. VIEIRA, Beatriz. **A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970**. São Paulo: Hucitec, 2017, p. 378-381).

⁸⁷ Sobre perspectivas historiográficas em relação à narrativa do trauma, ver: FREDRIGO, Fabiana de Souza; GOMES, Ivan Lima (Org.). **História e Trauma: Linguagens e Usos do Passado**. Vitória: Milfontes, 2021.

⁸⁸ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 377-378, grifo no original.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 33.

Na escritura do trauma, mesclam-se uma “imperiosa necessidade de narrar e, paradoxalmente, de calar, pois se tem consciência da impossibilidade de construir um sentido coerente para o horror experimentado, e consequentemente, de transmitir ao outro a realidade daquilo que foi”⁹⁰. É o que podemos notar nos depoimentos de Joan sobre a escolha de aprofundar-se, sobretudo, na narrativa da vida. A autora inscreve, no prólogo e na introdução, o contexto da escrita no exílio; e, mais detidamente, no décimo primeiro e décimo segundo capítulos, procura relatar os acontecimentos do 11 de setembro e do aprisionamento de Víctor na busca de “juntar os fios da meada e reconstituir parte do que aconteceu”⁹¹.

Então silenciada e excluída do país em que viveu a maior parte de sua vida adulta, a autora foca em uma escrita testemunhal, a favor de sua comunidade e das relações sociais fragmentadas pela ditadura militar, ou seja, defende um processo político, social e cultural que vivenciou ativamente: a campanha e governo da Unidade Popular. Ao publicar seu livro uma década após o golpe e o assassinato de Jara, defende que a “agonia de setembro tinha que ser revertida”⁹². De acordo com ela, não quis continuá-lo com a narrativa da experiência do exílio “[...] porque era uma história diferente. O livro coleta uma vida bonita e criativa que teve um final dramático”⁹³. Expôs que as “histórias do exílio” são sempre dramáticas e nunca bonitas e que, ao menos para ela, não foram criativas – e enfatiza isso porque, a partir dele, iniciou-se a “difícil convivência com a morte”⁹⁴.

Sobre o “dever” da escrita, declara que havia uma demanda própria e de outras pessoas sobre essa necessidade e, acerca da “demora”, adverte que o exílio era “uma espécie de telegrama, viajando de país em país, sempre tentando salvar vidas humanas”⁹⁵. Desse modo, em 1979, concebeu que não poderia seguir focando apenas nos eventos trágicos, que poderia escrever sobre a vida e não sobre os horrores. Assim, Joan busca apresentar “tanto o homem, como seu país, menos metáforas e mais reais”⁹⁶, além de lutar contra o silenciamento do passado imposto pelo regime militar.⁹⁷

⁹⁰ VIEIRA, *op. cit.*, p. 379.

⁹¹ JARA, J., 1998, p. 331.

⁹² *Apud* A.R. Joan Jara recuerda el otro canto de Víctor. **La Vanguardia**, Barcelona, 29 set. 1983, p. 41 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0924).

⁹³ *Apud* MALDONADO, 1983, p. 52-53 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0939).

⁹⁴ *Apud* J.M.B. Víctor Jara tenía el don de comunicarse con la gente sencilla. **Cultura**, 21 set. 1983, s.n.p (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0927-C1).

⁹⁵ *Apud* Víctor Jara, símbolo de una época y de un crimen. **La Nueva España**, Oviedo, 15 oct. 1983, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0949).

⁹⁶ JARA, J. *apud* Book ‘to make a symbol more real’. **Canberra Times**, Camberra, 30 nov. 1983, p. 24. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0854).

⁹⁷ *Apud* SMITH, Sandy. Singing in Chile’s reign of horror. **Ham & High**, Londres, 2 set. 1983. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0872-C1).

Conforme Steve J. Stern defende, para os chilenos, a memória – que, especialmente, a partir da década de 1980 cristalizou-se como palavra-chave, campo de batalha e um fator cultural fundamental – tornou-se uma questão “política, moral e existencial” durante e após a ditadura na luta por “corações e mentes”⁹⁸. Trata-se de uma construção social narrativa que implica o estudo das propriedades de quem a narra e, assim, torna-se importante estudar os processos e atores que intervêm no trabalho de sua formação.⁹⁹ De acordo com Elizabeth Jelin, a memória está cultural e coletivamente marcada; não é algo que está ali para ser extraída, mas que é produzida por sujeitos ativos que compartilham uma cultura e um *ethos*.¹⁰⁰ Isso indica que textos não podem ser interpretados fora de seu contexto de produção e de sua recepção, incluindo as dimensões políticas do fenômeno.¹⁰¹

À vista disso, podemos notar que, como escritora, Joan procura evocar os “melhores momentos” vividos ao lado do marido, recuperar o “direito de representá-lo feliz”¹⁰² e, ao mesmo tempo, de representar-se também feliz, em seu trabalho como professora e bailarina. Há testemunhos de Joan, *de e sobre* Víctor Jara. A trajetória artística dos Jara é tomada como exemplo da *criatividade coletiva* dos anos 1960/1970. Víctor é visto como combativo no sentido de ter sido um artista que se utilizou das canções como “arma” e Joan destaca *valores humanos* e solidários em sua obra.

O livro apresenta treze capítulos mais prólogo, introdução, desfecho e epílogo¹⁰³, sendo estes intitulados: “Joan”, “Víctor”, “Nosso Encontro”, “O teatro e a canção”, “Em meados dos anos 60”, “A canção como arma”, “As portas se abrem”, “Onde as batatas assam”, “A melhor escola para a canção é a vida”, “Sem saber o fim”, “O golpe” e “Uma canção inacabada”. Em diversos capítulos, observa-se que a autora recorreu ao seu acervo pessoal (cartas e recortes de imprensa) para complementar a construção da narrativa: há inserção de diversas citações diretas de Víctor retiradas de cartas e de artigos de imprensa dos anos 60 e início da década de 1970.¹⁰⁴

⁹⁸ STERN, 2006, p. XIX.

⁹⁹ JELIN, 2012, p. 68.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰² JARA, J. *apud* BARBA, Carles. Joan Jara: ‘Chile está hoy lleno de Víctor Jara desconocidos’. **El Correo Catalán**, Barcelona, 22 set. 1983, p. 33 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0926).

¹⁰³ O epílogo, publicado nas edições editadas a partir de 1998, trata-se de um texto em que Joan discorre sobre seu exílio e retorno ao Chile, abordando a fundação do Centro de Dança Espiral (projeto com Patricio Bunster), o início das manifestações de rua contra o regime na década de 1980 e a concretização de suas “duas obsessões”: a cerimônia de purificação do *Estadio Chile* (ato nomeado “Canto Libre”) e a criação da *Fundación*. Abordaremos a década de 1980 e início de 1990 no terceiro capítulo da dissertação.

¹⁰⁴ Notamos que trechos de falas do autor foram retirados de recortes de artigos de imprensa (de diversos veículos de imprensa chilenos como o *El Siglo*, *La Segunda* e *El Mercurio*) do fundo Pré-73 do arquivo. Faziam parte, então, do acervo pessoal de Joan.

Além disso, Joan apresenta trechos ou letras inteiras das seguintes composições de Jara: “El Arado”, “La luna siempre es muy linda”, “Paloma quiero contarte”, “Canción de cuna para un niño vago”, “El lazo”, “Angelita Huenuman”, “Te recuerdo Amanda”, “El soldado”, “¿Quién mató a Carmencita?”, “Plegaria a un labrador”, “Abre tu ventana”, “Luchín”, “Cuando voy al trabajo”, “Vientos del Pueblo” e “Manifiesto”. Na seleção e veiculação do cancionero como elemento discursivo, também há um postulado memorial e testemunhal, através do qual a autora tece a narrativa das trajetórias.

Quando lançado, o livro foi amplamente divulgado na imprensa internacional. Durante as entrevistas para a divulgação, Joan expôs que o processo de escrita ocorreu durante três anos, que demandaram muita pesquisa e esforços. A autora teve que enfrentar o medo de visitar o Chile e, novamente, “amparada pelo passaporte britânico”¹⁰⁵, pode visitar o país com o visto de turista pela primeira vez em 1980, após sete anos de sua partida. Receosa e nervosa, sem saber o que encontraria, viajou com o principal intuito de entrevistar pessoas que conheceram Jara durante a infância e juventude.¹⁰⁶

Entre os fatores que facilitaram a escrita, enfatiza outra fonte importante: os periódicos consultados em uma hemeroteca localizada no bairro que vivia, em Londres. Para “relembrar o ambiente cultural” e político da época consultou, inclusive, edições de jornais como o *El Mercurio*.¹⁰⁷ Assim, em entrevista, expôs: “Quase me tranquei aqui, em casa, e como não sou escritora, nem acadêmica, me custou muito. Foi como reviver minha vida, e, além disso, tive que entrevistar as pessoas, tive que investigar”¹⁰⁸.

Nesse sentido, importa destacar que o relato, biográfico ou autobiográfico, tende ou pretende organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis. O sociólogo francês Pierre Bordieu define como “postulado do sentido da existência narrada”, a preocupação em dar sentido, tornar razoável e extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva.¹⁰⁹ O livro *An Unfinished Song* foi lançado no contexto do florescimento de

¹⁰⁵ JARA, J. *apud* MALDONADO, L., 1983, p. 52.

¹⁰⁶ Em entrevista, disse que “sentir o cheiro [...] do campo chileno” também foi importante para o processo de escrita. (GOÑI, Javier. Joan Jara presentó su libro sobre Víctor Jara. **El Norte de Castilla**, Valladolid, 22 set. 1983, CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0983).

¹⁰⁷ Órgão de imprensa com fortes vínculos com os setores conservadores da política chilena. Em seu livro, Joan comenta que como o *El Mercurio* era o maior periódico em circulação no país, “para estar a par dos acontecimentos mundiais”, era preciso comprá-lo e “tentar descobrir os dados objetivos encobertos por trás das informações manipuladas” (JARA, J., 1998, p. 153). A autora também denuncia os subsídios financeiros recebidos – “centenas de milhões de dólares” – da CIA para manter campanha de propaganda contra a Unidade Popular (*Ibid.*, p. 232). O jornal atuou durante todo o governo militar e até hoje existe como um importante meio de comunicação.

¹⁰⁸ *Apud* Joan Jara ‘Lo único que me queda es regresar a Chile’. **Diario 16**, Madri, 17 set. 1983, p. 13 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0847).

¹⁰⁹ BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 184.

testemunhos e da cultura de memória durante a década de 1980 e trata-se de tanto de uma publicação biográfica sobre Víctor e também de uma escrita autorreferencial narrada em primeira pessoa por Joan.

Conforme a historiadora brasileira Ângela de Castro Gomes, as práticas de “produção de si” podem ser entendidas como um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita (autobiografias e diários), até a da constituição de uma memória, realizada pelo recolhimento de objetos materiais com ou sem a intenção de resultar em coleções.¹¹⁰ No caso de tais registros, o que passa a importar para o historiador é exatamente a “ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressa”, o que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento. Se, como Gomes comenta, entre as “múltiplas intenções” da escrita está permitir o autoconhecimento, o prazer, a catarse, a comunicação consigo mesmo e com os outros, no caso de Joan Jara, configurou-se em uma forma de *elaboração do trauma*, relacionada a um *dever de memória*.

Como autora, Joan ordena, rearranja e (res)significa os “trajetos de vida” no suporte do(s) texto(s) – isto é, a partir da narrativa por ela formulada e também pela mobilização das letras do cancionero de Víctor, de suas entrevistas e cartas.¹¹¹ O livro comporta uma “escrita de nós”. No prólogo, ela descreve o contexto de produção da obra e destaca o alívio em narrar esta história do seu modo, ao invés de apenas responder perguntas direcionadas feitas nas diversas entrevistas concedidas, que permitiam relatar apenas fragmentos de suas *vidas*. E dedica a obra ao movimento internacional de solidariedade ao povo chileno:

[...] tenho tido a sorte de conhecer e de poder me considerar amiga de pessoas aparentemente tão diferentes como operárias do Japão, mineiros e aborígenes da Austrália, cantores e estudantes dos Estados Unidos, crianças da Alemanha Oriental, artistas da França e da Espanha, veteranos combatentes antifascistas da Itália, poetas e jovens da União Soviética, bailarinos cubanos – isso para não falar das velhas e novas amigas que encontrei na Grã-Bretanha, ao retornar na qualidade de refugiada depois de quase vinte anos. A toda essa gente dedico humildemente esta tentativa de colocar as recordações em palavras, bem como a todos os amigos chilenos e latino-americanos cujas experiências, em parte, compartilhei; e a minhas filhas, com esperanças para o futuro.¹¹²

Na introdução (intitulada “Um final e um começo”), aborda o trauma da partida do Chile para Londres com as filhas em 1973 procurando, assim, contextualizar o leitor sobre a particularidade da escrita produzida na condição de uma artista refugiada, mãe e viúva. No primeiro capítulo, apresenta-se, discorre sobre sua infância em Londres; sobre sua

¹¹⁰ GOMES, Ângela de Castro (Org.) **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 11.

¹¹¹ Importa citar que, a partir de nossos objetivos, focaremos apenas na mobilização do cancionero.

¹¹² JARA, J., 1998, p. 6.

profissionalização como bailarina; sobre a mudança para Santiago, o primeiro casamento e divórcio. No segundo, apresenta Víctor, narra desde a sua infância na área rural, a juventude em uma região periférica de Santiago, até o ingresso na Universidade do Chile como estudante de teatro. Intitulado “Nosso Encontro”, o terceiro capítulo aborda o início do relacionamento e, a partir de então, nos próximos capítulos, enquanto narra sua vida com Jara, seleciona acontecimentos pessoais, profissionais, artísticos e políticos dos anos 1960 e 1970 que considera significativos.

Dessa forma, o livro torna-se fonte documental fecunda tanto para investigar a formulação da narrativa sobre a vida, obra e morte de Víctor (e sua “canção inacabada”), como também a elaboração do testemunho de Joan Jara sobre a década de 1960 e a experiência cultural da Unidade Popular, aspectos ainda não abordados pela bibliografia.

1.1.3. “*Palomita verte quiero...*”¹¹³: o encontro de Joan Turner e Víctor Jara

Antes de adentrarmos nas formulações sobre 1960/1970, neste tópico examinaremos o postulado do sentido da existência narrada apresentado nos primeiros capítulos. No que se refere aos aspectos biográficos e autobiográficos, interessa identificar a seleção de acontecimentos considerados significativos, além da ordenação da narrativa.

Conforme citado anteriormente, no primeiro capítulo (intitulado “Joan”) a autora se apresenta. Bailarina, coreógrafa e professora de dança, Joan Alison Turner Roberts nasceu em 20 de julho de 1927, na capital da Inglaterra. Descreve seu pai como marxista, que “nem mesmo nas épocas mais prósperas escondeu sua condição de operário”, e sua mãe como sufragista, socialista e secretária que renunciou à atividade política após o casamento. Sua infância, durante a Segunda Guerra Mundial, foi marcada por noites em um refúgio antiaéreo improvisado no jardim de sua casa. Segundo ela, seu “destino se decidiu” em um dia de julho de 1944, no auge dos bombardeios em Londres, quando sua mãe a levou ao Haymarket Theatre para assistir a uma apresentação da companhia de dança moderna *Ballets Jooss*. A coreografia “A mesa verde” (*The Green Table*) – “uma convincente mensagem sobre o horror que a guerra traz para os seres humanos” – causou uma impressão profunda ao ser vista pela primeira vez “numa época em que a morte podia cair do céu a qualquer momento”¹¹⁴.

A partir de então, Joan passou a dedicar-se à sua formação em dança e em 1951 ingressou na mesma companhia. Mudou-se para a Alemanha no mesmo ano, já que, após a

¹¹³ Trecho da letra de “Paloma quiero contarte”, primeira canção de Víctor dedicada à Joan.

¹¹⁴ JARA, J., 1998, p. 11-13.

guerra a companhia de balé de Kurt Jooss fixou-se no país “para retomar um pouco da vida cultural destruída pelos nazistas”¹¹⁵ e participou de turnês pela Europa até a dissolução da companhia em 1953. Nesse período conheceu o coreógrafo e dançarino chileno Patricio Bunster Briceño (1924-2006), “*partner*” em vários balés, com quem se casou. Mudou-se para Santiago do Chile em 1954 e, passou a trabalhar como bailarina no Balé Nacional e também como professora na Universidade do Chile. Divorciou-se de Bunster em 1959 e, no ano seguinte, nasceu Manuela Bunster Turner, sua primeira filha.

No segundo capítulo, Joan apresenta Víctor Lidio Jara Martínez, que nasceu no dia 28 de setembro de 1932 na província de Ñuble. Foi o quarto dos cinco filhos do casal Amanda Martínez e Manuel Jara. Estes eram arrendatários, isto é, inquilinos de terras de grandes proprietários, e ele passou grande parte de sua infância em Lonquén, área rural situada a menos de 50 quilômetros de Santiago, após seus pais conseguirem trabalho “onde terminavam as terras da família Ruiz-Tagle e começava a propriedade de Fernando Prieto”. Sobre as condições dos camponeses nesse período, expõe:

[...] Cada arrendatário recebia uma cabaninha com um pequeno pedaço de terra ao redor, que, juntamente com outra estreita tira mais distante, tinha que ser suficiente para proporcionar alimentos àquela família – principalmente, milho, feijão e batata. Esses arrendatários eram contemplados com as terras mais pobres, onde não era fácil obter boas colheitas. Os salários eram mínimos [...]. O patrão exigia muitas horas de trabalho. [...] As casas dos arrendatários eram idênticas: de adobe, com um pesado teto de telhas onduladas de argila, que cobria uma estreita varanda na parte da frente e outra atrás. Tinham apenas três pequenos cômodos escuros, com janelas; não havia eletricidade e a iluminação era feita com lampiões a óleo ou velas [...].¹¹⁶

De acordo com a autora, a primeira recordação da infância de Víctor relacionava-se à colheita de milho, quando a maioria das crianças mais velhas auxiliava no trabalho e as menores brincavam em torno dos montes de espigas. Os adultos celebravam “com uns goles de *chicha*”¹¹⁷ [...], contando histórias e, sobretudo, tocando violão e cantando canções tradicionais”¹¹⁸. Observa-se que ela se preocupa em enfatizar a condição *campesina* (camponesa) da família de Jara, formada por trabalhadores rurais, opondo-a à condição da “outra classe”, a oligarquia chilena representada, por exemplo, pela família Ruiz-Tagle – proprietária de grande parte das terras do povoado.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 38-39.

¹¹⁷ Bebida alcóolica sem fermentada feita com milho.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

Desde os relatos sobre a infância de Víctor, Joan seleciona fragmentos ou letras inteiras de composições do marido. Nessa parte, elege “El Arado” e “La luna siempre es muy linda”, canções que trazem à tona a figura do camponês e que foram lançadas no primeiro álbum do artista, o homônimo de 1966. No caso de “El Arado”, narra:

[...] Aos seis ou sete anos de idade, Víctor acompanhava seu pai para trabalhar no campo. Às vezes, como recompensa extra, podia dar um passeio na grade, um instrumento agrícola, mas do que mais se lembrava era das cansativas caminhadas junto à linha dos sulcos, ajudando a guiar os pesados bois, enquanto seu pai afundava o primitivo arado de madeira na terra, para frente e para trás, o dia inteiro.¹¹⁹

Após o trecho exposto acima, um fragmento da canção “invade” a narrativa: “Aprieto firme mi mano / y hundo el arado en la tierra, / hace años que llevo en ella, / cómo no estar agotado. / 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”.

A descrição dos pais de Víctor feita por Joan é significativa: Manuel é caracterizado como “amargurado com a fatigante labuta como arrendatário” que via seus filhos mais como mão-de-obra do que com afetividade. Era agressivo e alcóolatra. Retrata que ele batia em Amanda e nos filhos e que diversas vezes após a violência doméstica, sentava-se tranquilamente para ser servido. A autora também comenta que o ressentimento com relação ao pai nunca abandonou Jara e, em seguida, expõe um trecho de “La luna siempre es muy linda”: “Recuerdo el rostro de mi padre / como un hueco en la muralla, / sábanas manchadas de barro, / piso de tierra / mi madre día y noche trabajando, / llantos y gritos”.

Já Amanda é descrita como trabalhadora esforçada que sempre incentivou o estudo dos filhos. Além de ser o esteio de sua família, era também cantora e tocava violão. Segundo Joan, a mãe de Víctor cantava “música folclórica do campo”¹²⁰ em colheitas, casamentos e, principalmente, em funerais. Outro trecho da canção acima citada é exposto, após Joan narrar alguns ritos religiosos, como a devoção à Virgem Maria “para afastar a má sorte” e o costume de oferecer dinheiro à santa, ainda que fosse necessário para compras de roupa e comida: “[...] Las velas siempre encendidas / hay que refugiarse en algo / de donde sale dinero / para pagar la fe / Al pobre tanto lo asustan / para que trague todos sus dolores / para que su miseria la cubra de imágenes [...]”. Para Joan, as “marcas desse pano de fundo supersticioso e a sensibilidade para o mágico acompanharam Víctor ao longo de toda a sua vida”¹²¹.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁰ No próximo item abordaremos mais diretamente a discussão sobre a “música folclórica” que ocupou, desde o início do século XX, um papel decisivo na discussão pública no Chile.

¹²¹ JARA, J., *op. cit.*, p. 45.

A família foi abandonada por Manuel e mudou-se para a *población* Nogales, região periférica de Santiago. Em Nogales, “primeira experiência urbana”¹²², Jara frequentou o Liceu Ruiz-Tagle, escola católica onde concluiu o primário, e começou o nível secundário em uma escola de comércio, mas acabou não finalizando sua especialização em contabilidade. Com a morte da mãe, ingressou no Seminário da Ordem dos Redentoristas de São Bernardo, local onde aprendeu o canto gregoriano participando do coral dos seminaristas. Deixou o seminário em 1952 e, em seguida, foi convocado para o serviço militar, no qual cumpriu o treinamento de um ano da Escola de Infantaria de San Bernardo e retornou à *población* em 1953.

A carreira artística de Víctor Jara iniciou-se no Coral da Universidade do Chile, quando foi aceito como tenor em uma adaptação de *Carmina Burana* – dirigida pelo coreógrafo e dançarino Ernst Utchoff e apresentada com o Balé Nacional no Teatro Municipal. Em 1955, ingressou na *Compañía de Mimos de Noisvander*; e em 1956, na Escola de Teatro da Universidade do Chile¹²³, onde estudou atuação (1956-1959) e direção teatral (1960-1961). Aspecto nem sempre lembrado nas abordagens sobre sua figura – já que é rememorado principalmente enquanto músico – em *Víctor Jara: hombre de teatro*¹²⁴, Gabriel Sepúlveda Corradini comenta que foi enquanto diretor de teatro que o artista começou a ser reconhecido, e entre as peças dirigidas, destaca: *Parecido a la felicidad*, em 1959¹²⁵; *Ánimas de día claro* (1962) e *La remolienda* (1965), de Alejandro Sieveking e *Viet Rock* (1969), de Megan Ferry.

Na década de 1960, Jara chegou a receber prêmios e realizar viagens internacionais enquanto diretor teatral. Tornou-se parte da equipe permanente de diretores do Instituto de Teatro da Universidade do Chile (ITUCH) e, entre 1964 e 1967, foi professor da mesma instituição. *La remolienda* esteve em cartaz nos Estados Unidos, em cidades como Nova York e Los Angeles, e levou o Conselho Britânico a convidá-lo para um estágio de três meses em Londres, no ano de 1968, para observar ensaios de diferentes companhias teatrais, entre as quais a Royal Shakespeare Company de Stratford-upon-Avon.

O encontro de Joan com Víctor aconteceu a partir do teatro. Conheceram-se no instituto enquanto ela lecionava uma disciplina de expressão corporal e ele ainda era um estudante.

¹²² *Ibid.*, p. 48.

¹²³ Rebatizada posteriormente como Instituto de Teatro da Universidade do Chile (ITUCH).

¹²⁴ Para realizar sua pesquisa, o autor se valeu do que chama “recopilação de testemunhos” (entrevistas realizadas entre 1999 a 2000) confrontando-as com documentos do *Archivo Víctor Jara* e com a obra escrita por Joan Jara. Segundo Sepúlveda, o livro de Joan seria “la más acabada referencia existente sobre su vida, y de la cual extraje prácticamente toda la información acerca de su niñez”, cf. SEPÚLVEDA CORRADINI, Gabriel. **Víctor Jara: hombre de teatro**. Santiago: Sudamericana, 2001, p. 20-21).

¹²⁵ De acordo com Joan, foi após a direção dessa peça que Víctor interessou-se na especialização como diretor teatral, para além da atuação. Na edição de *Víctor: un canto inconcluso* relançada em 2020 pela *Fundación Víctor Jara*, foram adicionadas imagens de alguns folhetos das peças (que fazem parte do fundo Pré-73 do arquivo).

Casaram-se em 1964, ano de nascimento de Amanda Jara Turner, única filha biológica de Jara. Um trecho da letra de “Paloma quiero contarte” aparece no terceiro capítulo do livro. Esta foi composta em 1961, durante uma turnê com o conjunto musical Cuncumén¹²⁶ por países do Leste Europeu, embora lançada em *single* apenas em 1966:

Como me prevenira em suas cartas, Víctor tinha mudado. Estava mais maduro e seguro de si, porque ampliara seus horizontes e *descobrirá seu poder de comunicação através da música*, como intérprete e como compositor. Mesmo que nas cartas apenas o houvesse mencionado de passagem, durante a turnê estreara como solista, cantando para públicos de milhares de pessoas. Também havia composto uma belíssima canção [...]. Fizera-a para mim [...].¹²⁷

A composição marca o período em que decidem morar juntos. A autora assinala que, ao chegar da turnê, Jara estava ansioso para compartilhá-la. Assim que chegaram ao seu apartamento, ele começou a cantar: “Paloma quiero contarte / que estoy solo / que te quiero / que la vida se me acaba / porque te tengo tan lejos / Palomita verte quiero”.

Após o relato do “encontro” e início do relacionamento, Joan aborda o início da carreira artística de Víctor como diretor de teatro, compositor, cantor e folclorista, no capítulo “O teatro e a canção”. Cita “Canción de cuna para un niño vago” como primeira composição de temática infantil. Segundo Joan, talvez a canção tivesse algo a ver com a emoção de ser pai, devido ao nascimento de Amanda. No entanto, não foi feita para a filha, e sim sobre crianças pobres das metrópoles que dormiam embaixo das pontes. O “contato contínuo com privações, que o afetavam de um modo direto e pessoal”, teria o motivado a fazer canções com um tema comum: “as tristes consequências da pobreza no relacionamento humano”¹²⁸.

No artigo *Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena*, o musicólogo Juan Pablo González argumenta que os multiartistas Víctor Jara e Violeta Parra¹²⁹, músicos de origem camponesa, conseguiram situar ao “outro social chileno” – ou seja, as camadas subalternas da sociedade – no centro da cultura urbana contemporânea. Para o autor, ambos não invocaram, nem representaram este “outro”, mas o encarnaram tanto nas performances como nas vivências. Entretanto, defende que a “alteridade” destes apresenta

¹²⁶ Conjunto musical chileno relacionado à Projeção Folclórica. Aprofundaremos na carreira musical de Víctor Jara no próximo tópico.

¹²⁷ JARA, J., 1998, p. 93-94, grifo nosso. Joan expõe algumas cartas enviadas por Víctor durante a turnê com o Cuncumén, cf. *Ibid.*, p. 87-92.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹²⁹ Referência importante, a artesã, pintora, compositora, multi-instrumentista e cantora Violeta Parra (1917-1967) é considerada uma das principais *cantautoras* e folcloristas do Chile. Além do conteúdo político, a elaboração artística das composições e sua relação dinâmica com a “raíz folclórica” latino-americana foram aspectos que influenciaram diretamente aos músicos relacionados com o surgimento e consolidação do movimento da Nova Canção Chilena.

características diferentes: Víctor acaba se integrando mais à cultura do “um” por sua trajetória no seminário, no serviço militar, na universidade e na política. Tal condição o leva a “encarnar-se” também como um *otro obrero*, ou seja, um trabalhador urbano, cujas demandas, somadas às do “outro camponês”, se opõem aos interesses dos setores conservadores dominantes.¹³⁰

Víctor foi filiado ao Partido Comunista Chileno e militante da Juventude Comunista desde o final da década de 1950, quando a arte era percebida como “arma poderosa de luta e tomada de consciência”¹³¹, constituindo esta uma marca distintiva de sua produção artística. Mediante à canção, procurou denunciar, criticar e chamar à ação, sempre anunciando necessidade de mudança e buscando justiça.¹³² Nesse sentido, torna-se interessante notar como esse sentido de alteridade, apontado por González, aparece nos capítulos iniciais da obra de Joan Jara. Ao discorrer sobre a infância na área rural e juventude na área periférica urbana, podemos observar a construção em torno da “autenticidade” do engajamento político de Jara. Tal aspecto aparece na narrativa em torno do cancionero, tanto na seleção de composições autobiográficas como “El Arado” e “La luna siempre es muy linda”, que abordam a figura do campesino chileno, como de “Canción de cuna para un niño vago”, como exemplo da sensibilidade do artista em relação às desigualdades sociais na urbe.

Já “Paloma quiero contarte” representa o relacionamento amoroso, quando as trajetórias se unem, e foi inserida no terceiro capítulo da obra, intitulado “Nosso encontro”. No livro, Joan relata que o comprometimento de Víctor a assustava no princípio do relacionamento, mas defende que sua própria “conscientização política” coincide com o processo de “*chilenización*”:

Eu já não era uma gringa em estado natural. [...] Veio o abandono de muitos sentimentos e preconceitos que possuía ao chegar ao país. Não via mais um abismo intransponível entre mim e as pessoas extremamente pobres que viviam nas periferias e favelas. [...] Não conseguia entender por que tantos artistas chilenos e tantos amigos meus insistiam em entrar para o “partido”. Agora, estava cada vez mais segura para onde se dirigiam minhas simpatias [...]. Minha evolução política, da maneira como se produziu, refletiu-se, com o passar dos anos, na carreira profissional.¹³³

Tal “reflexão política” na carreira passa a ocorrer mais diretamente a partir de 1964. A artista desligou-se do trabalho com o Balé Nacional do Chile e, em 1966, demitiu-se da Universidade, onde retornou após a Reforma Universitária. Passou a trabalhar na *Academia de Folklore de la Casa de Cultura de Ñuñoa*, importante centro de “cantos e danças tradicionais”

¹³⁰ GONZÁLEZ, Juan Pablo. Llamando al otro: Construcción de alteridad en la música popular chilena. *Resonancias*, Santiago, v. 1, 1997, p. 65-66.

¹³¹ JARA, V. *apud* CONTRERAS, R. (comp.). **Habla y canta Víctor Jara**. Havana: Casa de las Américas, Coleção Nuestros Países, Série Música, 1978, p. 8.

¹³² GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 66.

¹³³ JARA, J., 1998, p. 135.

dirigido pela folclorista Gabriela Pizarro, local em que Víctor também trabalhava como diretor. Posteriormente, Joan também trabalhou com o grupo do Instituto Cultural de Las Condes, um centro artístico que tinha uma proposta mais experimental e acabou por desembocar no surgimento do movimento de dança *Ballet Popular* que, como o movimento musical da Nova Canção Chilena, esteve relacionado às campanhas eleitorais de Salvador Allende para as eleições chilenas de 1970.

Na escrita de si, há também um sentido atrelado ao processo de adaptação e “aculturação”, como “*gringa*”¹³⁴ que “*chileniza-se*”. Como veremos, paralelamente à enunciação de Jara como “verdadeiro revolucionário da canção”, a autora descreve também seu trabalho como bailarina, professora e coreógrafa e, assim, ressalta as influências do sentimento de transformação iminente durante os anos 1960. Na sequência, analisaremos como Joan retrata o “bloco temporal” 1960/1970, período perpassado pela utopia no Chile e no mundo. Conforme a historiadora argentina Claudia Gilman apresenta, estas décadas consistiram-se em uma *época* em que havia uma percepção compartilhada de “transformação inevitável e desejada no universo das instituições, da subjetividade, da arte e da cultura”¹³⁵.

1.2. A experiência cultural dos anos 1960 e da Unidade Popular

1.2.1. A consolidação de Víctor como cantautor nos anos 1960

Como assinala o historiador chileno Alfredo Jocelyn Holt Letelier, o período entre 1964 e 1973 configurou-se como um momento em que diversos grupos integrantes da sociedade chilena desenvolveram uma “paixão pela mudança”¹³⁶, acreditando na possibilidade de realização de amplas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais no país. O “perfil histórico” desta época esteve em torno da noção de mudanças nos costumes, mentalidades e regimes políticos¹³⁷ e, no caso chileno, a incorporação de novos atores sociais na vida política¹³⁸

¹³⁴ Outro fator interessante trata-se da explicação da autora sobre o aprendizado do espanhol e de termos propriamente chilenos, entre os quais: “*pelusas*” (crianças que viviam nas ruas), “*pitucos*” (oligarquia), “*roto*” (pobres com ascendência indígena). Explica que embora na maioria das vezes o termo “*gringa*” fosse utilizado como insulto, podia ser usado com carinho, como é o caso de Víctor que a chamava, carinhosamente, de “*mi gringuita*”. Ver: JARA, J., 1998, p. 22-24; 313.

¹³⁵ GILMAN, 2003, p. 33.

¹³⁶ JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo. *El Chile perplejo: del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago: Planeta; Ariel, 1998, p. 93.

¹³⁷ GILMAN, *op. cit.*, p. 39.

¹³⁸ Na década de 1950 a população do Chile cresceu substantivamente. A baixa produtividade do setor agrícola causou um êxodo rural e a sociedade tornou-se gradativamente urbana. Camponeses, migrantes e mulheres passaram a ser novos atores na vida política e essa “força do eleitorado volúvel e ansioso por mudanças” foi apreendida por setores ligados ao sistema político do país. Tal eleitorado foi captado primeiro pelo Partido

e conquistas trabalhistas foram responsáveis por alimentar a esperança de realização da revolução pelos partidos de esquerda.

O livro de Joan Jara apresenta um enfoque acerca da importância de tal clima e da especial referência cubana para a juventude universitária chilena, como podemos observar na seguinte passagem: “os poderosos movimentos estudantis do final dos anos 60 também existiram no Chile e, se a revolução no estilo de cabelo, na moda e no comportamento sexual só veio bem mais tarde, a influência da autêntica revolução cubana foi muito forte e direta”¹³⁹. Nos capítulos “O teatro e a canção”, “Em meados dos anos 60” e “A canção como arma”, a autora defende que, a partir das demandas da população, “o clima político no Chile parecia reclamar uma revolução”¹⁴⁰.

Joan comenta sobre diversos temas, como: a Guerra-Fria, a Guerra do Vietnã e o surgimento dos movimentos da Nova Canção Chilena e do Balé Popular. Paralelamente, como biógrafa do marido, procura rememorar-lo como generoso, humano e alegre¹⁴¹, descrevendo-o como participativo nas tarefas domésticas, como um bom pai, e “por natureza, uma pessoa paciente e nada violenta”, que “sabia que um bom relacionamento necessitava ser cultivado e tinha um talento natural, que já se manifestara claramente no seu trabalho no teatro, para entender os semelhantes”¹⁴². Conforme abordaremos, principalmente a partir de meados dessa década, a imagem de *cantor popular* passa a caracterizar a figura de Víctor Jara. Embora tenha atuado como diretor teatral até o final dos anos 1960 e que, Sepúlveda destacou, sua trajetória musical não possa ser pensada de maneira desconectada de seu trabalho como “homem de teatro”¹⁴³, durante a campanha eleitoral de 1970, a canção foi priorizada como principal meio para difusão do discurso revolucionário.

É importante assinalar que a “canção popular” assumiu um espaço privilegiado no cenário de politização em vários países ao longo da década de 1960. A efervescência política do período – com as descolonizações (em países da África e Ásia), guerras (Argélia, Vietnã), rebeliões (Panteras Negras nos Estados Unidos) e, especialmente, a Revolução Cubana (1959) – impactou diretamente o campo cultural em suas mais diversas expressões. A canção passou a

Democrata Cristão (em 1964) e posteriormente pela Unidade Popular (em 1970), cf. ARANTES, Mariana. **Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-70)**. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, UNESP Franca, 2009, p. 26.

¹³⁹ JARA J., 1998, p. 168.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 167.

¹⁴¹ BARBA, 1983, p. 33.

¹⁴² JARA, J., *op. cit.*, p. 95.

¹⁴³ SEPÚLVEDA CORRADINI, 2001, p. 17-21.

ser vista como um meio singular para a propagação de ideários de esquerda. Segundo o historiador Caio de Souza Gomes,

Diante da ideia que seria papel do artista de esquerda, revolucionário, encontrar caminhos para se conectar com o “povo”, com o homem comum, visto como o verdadeiro artífice da revolução, a canção popular, por seu formato que permite a fácil comunicação de ideias e a veiculação massiva de discursos, apareceu como elemento estratégico na formação de consciências e na divulgação do discurso revolucionário.¹⁴⁴

Em “*Tomemos la historia en nuestras manos*”: *utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973)*, a historiadora brasileira Natália Ayo Schmiedecke aborda como a representação do artista engajado se consolidou, através dos discos e da imprensa, durante a segunda metade da década de 1960 e início da década de 1970. De acordo com a autora, “a representação do músico como *trabalhador do violão* procurou diferenciar o “artista revolucionário” do “artista burguês”¹⁴⁵. Este imaginário, difundido em diversos países da América Latina, toma novas amplitudes após os diversos golpes militares na região, principalmente no que tange à figura de Víctor, como um cantor comunista expoente de um movimento de canção que foi assassinado por militares. Assim, cabe evidenciar que aqui buscamos analisar as elaborações de Joan sobre o multiartista e tal imaginário.

Consideramos importante demarcar o início das atividades musicais de Jara enquanto intérprete e folclorista e sua consolidação como *cantautor*.¹⁴⁶ No livro, percebe-se que para ressaltar a “exemplaridade” de Víctor – para além de estereótipos como o de “Woody Guthrie da América Latina”¹⁴⁷ –, Joan o representa como símbolo de um artista *verdadeiramente* revolucionário. A autora procura especificar particularidades de toda sua produção artística, focando na formação e consolidação da Nova Canção Chilena. Desse modo, acaba por tecer comentários sobre a história da música chilena, abordando tensões sociais, políticas e culturais.

Nesse sentido, interessa apresentar um panorama sobre a “música folclórica” e a “música popular”¹⁴⁸ no Chile do século XX. Em *Do folclore à militância: a canção latino-*

¹⁴⁴ GOMES, Caio Souza. “Todos juntos haremos la historia”: o debate político na nueva canción chilena durante o governo da Unidade Popular. In: COSTA, Adriane V.; BORGES, Elisa C. (Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile**: um balanço historiográfico. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 328.

¹⁴⁵ SCHMIEDECKE, 2013, p. 80.

¹⁴⁶ Na historiografia chilena, o termo *cantautor* designa uma figura que sintetiza a composição de letra e música e a interpretação dessa canção com uma linguagem direta, a partir de uma estética específica que liga sua figura ao “popular” – aspecto que pode ser identificado na carreira musical de Jara, cf. INOSTROZA MADARIAGA, Hilenia, 2006, p. 15 *apud* SCHMIEDECKE, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴⁷ CARTER, Angela. Chile: a folksinger and the song that died. **The Sunday Times**, Londres, 25 set. 1983. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0320).

¹⁴⁸ Sobre os conceitos de “folclore” e o “nacional-popular”, ver: GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021, p. 17-26; 35-40.

americana no século XX, a historiadora brasileira Tânia da Costa Garcia analisa a configuração, consagração e reconfiguração da história da música popular, relacionada às representações da identidade nacional, em três países do Cone Sul (Argentina, Brasil e Chile). Segundo a autora, nesses países, as categorias do “nacional” e do “popular” – que podem estar agrupadas ou separadas – constituem o eixo comum em torno do qual gravitam as negociações e disputas entre Estado, artistas e mercado que, a partir de orientações e interesses diversos, se apropriam de repertórios, formatando discursos ora hegemônicos, ora contra hegemônicos de poder¹⁴⁹:

Em diversos países da América Latina, a denominada música popular urbana esteve irremediavelmente ligada ao cancionero folclórico e à migração de seus músicos e de sua gente do interior do país para os centros urbanos, onde esse repertório foi incorporado e difundido pelos meios de comunicação. No Chile, entre os anos de 1940 e 1960, diferentes setores da sociedade – musicólogos e folcloristas ligados à universidade; os governos radicais com sua política cultural de afirmação do nacional; a indústria fonográfica e as emissoras comerciais de rádio, em sintonia com a atmosfera nacionalista – estiveram envolvidos com a seleção e formatação de um repertório musical capaz de representar a identidade de um imaginado povo chileno, legitimando interesses de grupos e hierarquias de poder.¹⁵⁰

Desde a *Música Típica Chilena* e a Projeção Folclórica (*El Folklore de Proyección*) até os movimentos musicais que emergiram na década de 1960, como o *Neofolklore*¹⁵¹ e a *Nueva Canción Chilena*, a discussão sobre a música considerada “folclórica” passou por conflitos, tensões, configurações e reconfigurações, já que o repertório “autêntico” era entendido de maneira diversa entre essas tendências.

A Música Típica emergiu em meados da década de 1920 e promoveu uma reinterpretação urbana do repertório cultivado no Vale Central do país – considerado, historicamente, uma importante região devido a sua produção econômica. Os conjuntos intérpretes dessa tendência (como os Los Cuatro Huasos e Los Huasos Quincheros, por exemplo) elegeram os gêneros *cueca* e *tonada* e a figura do *huaso* (fazendeiro) como símbolos da nacionalidade chilena.¹⁵²

¹⁴⁹ GARCIA, 2021, p. 17.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵¹ Os intérpretes do *Neofolklore* eram, em sua maioria, de setores médios da sociedade. Os conjuntos relacionados a esse movimento buscaram se diferenciar tanto dos conjuntos da Música Típica, como dos intérpretes ligados à Projeção Folclórica. Expressavam um desejo de renovação do repertório folclórico acrescentando, por exemplo, outros ritmos como o *cachimbo*, a *refalosa* e o *trote*, cf. GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009, p. 338.

¹⁵² A *cueca* trata-se de um gênero musical “que se dança e que possui uma unidade estilística dada por sua estrutura métrica e seu texto”. Christian Spencer Espinosa assinala que esta tem sido comumente definida a partir de sua dispersão geográfica, funcionalidade, forma literária ou coreográfica, desde dicotomias como “dança da terra” vs. “dança de salão”, “dança do norte” vs. “dança do sul”; dança do *huaso campesino* vs. dança do *roto urbano*, etc. Sobre questões estruturais e estilísticas, ver: SPENCER ESPINOSA, Christian. Principales ejes de estudio de la

Já os artistas identificados com a Projeção Folclórica – entre os quais, Gabriela Pizarro, Héctor Pávez, Margot Loyola e Violeta Parra – percorreram o território entre os anos 1940 e 1960, a fim de realizar um trabalho de investigação, compilação e divulgação de manifestações do que consideravam a “cultura popular tradicional”, e promover uma interpretação mais livre da música chilena e latino-americana. O trabalho destes motivou a criação de institutos de investigação, instaurando um programa estatal de fomento e promoção do “folclore”, e estimulou uma crescente institucionalização e profissionalização de artistas e investigadores concebidos como “folcloristas”.

De acordo com o historiador Claudio Rolle, o musicólogo Juan Pablo González e o músico Óscar Ohlsen – autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* –, a Projeção desenvolveu-se com força no país durante a década de 1950 permitindo uma difusão massiva de gêneros, danças e repertórios de diversas etnias e regiões, para além do repertório da zona central difundido pela Música Típica.¹⁵³ Entre as agrupações que se destacaram esteve o conjunto Cuncumén¹⁵⁴, surgido em 1955 dos cursos da *Escuela de Temporada de la Universidad de Chile* e dirigido por Margot Loyola. O trabalho do conjunto foi central,

[...] para definir uma plataforma artística a partir da qual se dará impulso à renovação da música de raiz folclórica ocorrida no Chile na década de 1960. Graças a eles, a institucionalização de um conceito de folclore e a consolidação de um repertório, de uma prática performativa e de uma forma de abordar o folclore, contará com o apoio da universidade, mas também da indústria musical, especialmente da rádio e do disco. Desta forma, cria-se uma relação entre a academia e a indústria, que permitirá a massificação de um património musical no Chile e uma forma de abordá-la, que de outra forma teria permanecido submersa [...].¹⁵⁵

Tal prática musical entre 1950-1960 contribui para “formar musicalmente” *cantautores* como Víctor Jara e Rolando Alarcón que, segundo González, Rolle e Ohlsen, se tornaram “portadores das raízes folclóricas” durante a renovação nos anos 1960.

É a partir deste contexto que, paralelamente à formação teatral, Jara iniciou suas atividades enquanto folclorista e, em 1958, passou a ser intérprete do Cuncumén, do qual fez parte até 1962. Colaborou em diversos discos do conjunto e viajou em turnê pela Europa

cueca chilena: una actualización. **Neuma**, Talca, v. 14, n. 1, p. 31-55, 2021. Conforme González e Rolle, consolidada na década de 1930 como “emblema musical chileno”, a *tonada* apresenta caráter lírico e estrutura flexível, que fizeram que se tornasse um gênero apropriado para o palco, disco, cinema e televisão. Sobre o desenvolvimento da *tonada* no início do século XX, ver: GONZÁLEZ, *et al.*, 2009, p. 322-323.

¹⁵³ GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 338. Daí, também, a argumentação do “outro social chileno” exposta por Juan Pablo González, no artigo citado no item anterior.

¹⁵⁴ *Cuncumén* significa “murmúrio de água” em mapuche.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 311.

(URSS, Tchecoslováquia, Polônia, Romênia, Bulgária, França e Bulgária) por cinco meses em 1961. O trabalho com a agrupação permitiu que entrasse em contato com uma das maiores gravadoras atuantes no Chile¹⁵⁶: a filial da multinacional EMI-Odeon.

Durante a segunda metade da década de 1960, o multiartista passou a focar em sua carreira como solista e iniciou, paralelamente, suas participações em *peñas*¹⁵⁷, das quais se destaca a *Peña de Los Parra*. Criada em 1964 pelos irmãos Ángel e Isabel Parra, filhos de Violeta Parra, de acordo com o historiador chileno Ariel Hernán Mamani, esta configurou um “espaço pioneiro” frequentado por diversos intelectuais e artista de esquerda. Os artistas estáveis desta *peña* compartilhavam canções comprometidas politicamente e, assim, o espaço constitui-se como marco do “núcleo inaugural” do fenômeno Nova Canção Chilena (NCCh)¹⁵⁸.

O musicólogo chileno Maurício Valdebenito Cifuentes salienta que o “legado discográfico” de Jara proliferou-se pela indústria cultural com registros fonográficos tanto como solista, como enquanto integrante do Cuncumén e em colaboração com outros grupos e artistas¹⁵⁹ – como produtor e diretor artístico dos conjuntos Quilapayún¹⁶⁰ e Inti-Illimani, por exemplo. Apesar dos primeiros *singles* e o primeiro *Long Play* (LP) de Jara como solista terem sido lançados pelo selo Demon, o cantor migrou para a Odeon em 1967 e, posteriormente, para a *Discoteca del Cantar Popular* (DICAP)¹⁶¹ em 1968. Dentre os álbuns lançados pelo artista, estão: *Víctor Jara* (Demon, 1966), *Víctor Jara* (EMI Odeon, 1967), *Canciones Folklóricas de América*, com o Quilapayún (EMI Odeon, 1968), *Pongo en tus manos abiertas...* (DICAP, 1969), *Canto Libre* (EMI Odeon, 1970), *El Derecho de Vivir en Paz* (DICAP, 1971), *La Población* (DICAP, 1972) e *Canto por travesura* (DICAP, 1973).

¹⁵⁶ SCHMIEDECKE, 2013, p. 86-87.

¹⁵⁷ As *peñas* folclóricas eram pequenas casas de espetáculos nas quais se apresentavam poetas, cantores e bailarinos ligados ao repertório de “raiz folclórica”. Geralmente, o ambiente era iluminado com velas e servia-se comida e bebida durante as apresentações.

¹⁵⁸ MAMANI, Ariel Hernán. *Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973)*. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 2, jan./jun. 2013, p. 144.

¹⁵⁹ VALDEBENITO CIFUENTES, 2014, p. 59.

¹⁶⁰ Formando em 1965, o nome do conjunto significa “três barbas” em língua *mapuche* e em seu repertório, predominam temas políticos, históricos e sociais. Conforme Schmiedecke, o delineamento de um “estilo militante” não implicou na repetição de fórmula em seus discos e, assim, o repertório do grupo também contém músicas instrumentais e temas amorosos. Jara foi diretor artístico do Quilapayún durante o início da carreira do conjunto. Além disso, a parceria musical foi diversa, com gravações de músicas do *cantautor* pelo conjunto; o lançamento de um álbum – *Canciones folklóricas de América* (EMI-Odeon, 1968) – e participação no *I Festival de la Nueva Canción Chilena*, apresentando “Plegaria a un labrador”.

¹⁶¹ Criada em 1968 pelas Juventudes Comunistas do Chile como o selo discográfico “Jota Jota”, a gravadora DICAP garantiu espaço para os trabalhos dos músicos de esquerda comprometidos com a candidatura de Salvador Allende pela Unidade Popular. Sobre o tema, ver: SCHMIEDECKE, N. A. La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARIAS, Martín (Comp.). **Palimpsestos sonoros**. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014, p. 201-218.

Apesar da prematura morte, Víctor deixou uma vasta obra musical com composições originais, criações instrumentais e versões de canções tradicionais e canções estrangeiras. Em relação às referências presentes nas letras, a diversificação de paisagens e personagens foi acompanhada pela diversificação temática e estética.¹⁶² Dessa forma, explorou os gêneros folclóricos do continente em diálogo com outras manifestações artísticas, gravou gêneros chilenos (como a *tonada*, a *cueca*, o *parabién* e o *canto a lo humano* e a *lo divino*¹⁶³), gêneros andinos, afro-americanos, argentinos, cubanos e mexicanos. E, por meio de parcerias, chegou a utilizar até mesmo recursos da considerada “música erudita”, do *rock* e do teatro.

Para Valdebenito Cifuentes, a carreira do *cantautor* não pode ser considerada linear, pois tem como forte característica a constituição de um comportamento integrador, colaborativo e de incessante busca.¹⁶⁴ Um dos principais recursos das composições de Jara esteve na descrição crítica do modo de vida dos “sujeitos populares”, aspecto utilizado para expressar sua visão de mundo marcada pelo viés político de esquerda. Schmiedecke menciona que o compositor buscou reafirmar sua “origem camponesa e humilde” empregando, em suas canções, os laços que o ligavam ao “povo”¹⁶⁵. Entretanto, compôs sobre a temática urbana, sobre a juventude, estudantes universitários, guerrilheiros latino-americanos, e também sobre a temática amorosa.

No livro de Joan, podemos observar que a origem rural e vivência em bairros periféricos urbanos são elementos enfatizados como aspectos que conferem “autenticidade” à obra de Jara. Acerca das primeiras composições do marido, declara:

Víctor nunca estudara teoria musical e não sabia escrever as partituras das canções. Aprendera a tocar de ouvido, *como os homens do campo*, e seu estilo de interpretar lembrava o da região de Ñuble, onde sua mãe nasceu e onde passara os verões quando era aluno da escola de teatro. Também compunha por instinto, tendo como único guia sua criatividade. [...] Suas primeiras canções foram muito pessoais, quase autobiográficas. A felicidade recém-descoberta¹⁶⁶ deu-lhe a possibilidade de desatar alguns nós que existiam dentro dele e de expressar seus sentimentos sobre o pai, a mãe, a pobreza e a angústia da infância. Escreveu sobre os padres que tanto o amedrontavam e que davam a impressão de chantagear os camponeses com o medo

¹⁶² SCHMIEDECKE, 2013, p. 94-95.

¹⁶³ Relacionados ao repertório do considerado “canto tradicional”, o “canto a lo divino” abarca criações de cunho religioso cristão; e o “a lo humano” refere-se à temática diversa, principalmente amorosa e/ou das relações do homem com a natureza. No que tange à estrutura do canto a lo humano, os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* assinalam que “Paloma quiero contarte”, por exemplo, trata-se de uma canção de Víctor baseada nessa forma, pela modalidade, melodia gradual e acompanhamento “arpegiado” no violão. Cf. GONZÁLEZ, *et al.*, 2009, p. 402.

¹⁶⁴ VALDEBENITO CIFUENTES, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁵ SCHMIEDECKE, *op. cit.*, p. 113.

¹⁶⁶ Refere-se ao início da vida matrimonial.

do inferno e do diabo; enfatizou a convicção de que o amor entre os seres humanos era mais importante que a religião: “Só creio no calor da sua mão na minha mão”¹⁶⁷.

Contudo, também defende que ele tinha uma “visão objetiva” do “povo do campo” e, sem idealizá-los, via-os como “homens e mulheres reais”. Segundo ela, passou a compartilhar tal concepção e, a partir do casamento, alcançou uma “visão mais penetrante” do povo chileno. Ao invés de ser absorvida pela vida idílica no lar, afirma que não perdeu o contato com a realidade e descreve que passou a perceber a urgência de modificar as estruturas e as prioridades da sociedade chilena, a fim de superar os terríveis problemas desta, como a falta de trabalho ou os salários miseráveis, a falta de moradia, as doenças e a alta taxa de mortalidade infantil:

Não foi somente em Santiago que comecei a ver as coisas de uma perspectiva distinta. Um novo elemento na nossa vida, a aquisição de uma “citroneta”, uma caminhonete Citroën de dois cavalos, nos deu liberdade para explorar as zonas rurais juntos, em família. Nessas viagens, às vezes de centenas de quilômetros, encontrei gente bastante diferente da que assistia às apresentações de balé quando saímos em turnê [...]. Aos domingos, íamos com Manuela e Amanda para as montanhas ou cruzávamos a planície do vale central. *As canções de Victor se povoavam de pessoas com quem cruzávamos* nesses caminhos, em forma de cantos que eram retratos humanos dos camponeses em seu meio – com seu trabalho, seus problemas e suas esperanças.¹⁶⁸

Assim, nota-se que ela remora viagens em família – que a davam “sensação que estava criando raízes no Chile” – também através das canções, expondo histórias de suas composições. É o caso de “El lazo” e “Angelita Huenumán”, das quais as letras são selecionadas e compõem a narrativa. Em relação à primeira, que tematiza o meio rural e a figura do camponês, comenta que foi inspirada pelo encontro da família com um senhor que trançava chicotes e laços com tiras de couro, em uma das visitas a Lonquén. Joan seleciona um trecho da canção: “Sus manos siendo tan viejas / eran fuertes para trenzar, eran rudas y eran tiernas / con el cuero del animal. / El lazo como serpiente / se enroscaba en el nogal / y en cada lazo la huella / de su vida y de su pan. / Cuánto tiempo hay en sus manos / y en su apagado mirar / y nadie ha dicho está bueno / ya no debes trabajar”.

Outra inspiração foi a tecelã mapuche Angelita Huenumán, que residia em Arauco, no sul do Chile. Joan ressalta: “creio que para mim ela se tornou um símbolo e, para Víctor, uma amiga que voltaria a encontrar ao longo dos anos, quando os acontecimentos históricos uniram as pessoas”¹⁶⁹. Dessa maneira, relata uma visita que a família fez à casa de Angelita e o vislumbre com o talento da artesã que fiava, tecia e tingia a lã para fazer as mantas que vendia.

¹⁶⁷ A autora cita “Sólo creo en el calor de tu mano en mi mano”, trecho da letra de “La luna es siempre muy linda”, ver: JARA, J. 1998, p. 109-110, grifo nosso.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 122-123, grifo nosso.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 128. A autora conta que se reencontraram em 1972, já durante o governo da Unidade Popular.

Huenumán criava um filho sozinha, cultivava um pequeno lote de terra, cuidava de porcos, galinhas e ovelhas. Tal encontro resultou nos versos: “En el valle de Pocuno / donde rebota el viento del mar / donde la lluvia cria los musgos / vive Angelita Huenumán [...]”, e a letra da canção é exposta na íntegra.¹⁷⁰

A autora também discorre sobre polêmicas do período e explicita concepções de Jara sobre temas em voga na época, como o “folclore” e a “invasão cultural” norte-americana. Expõe trechos de declarações a veículos de imprensa e/ou trechos de artigos escritos por ele. Um exemplo se trata da polêmica em torno da gravação do seu segundo single *La beata / Paloma quiero contarte* (Demon, 1966). A gravação da polca “La Beata” – cuja letra sugere metaforicamente a paixão de uma beata por um frade com quem se confessava – gerou uma forte repercussão.¹⁷¹ Sua temática ofendeu aos setores mais devotos da sociedade gerando protestos por meio de cartas enviadas à imprensa e estimulando o surgimento de artigos de crítica em veículos conservadores, bem como a própria censura da canção. Frente à polêmica, Víctor alude à gravação como homenagem à capacidade criadora do camponês chileno. Em *Canção Inacabada*, reproduz-se uma declaração¹⁷² em que o artista se defende como folclorista e salienta a “criatividade popular” presente na peça.

Ao retratar discussões das quais o marido fez parte enquanto artista de esquerda, Joan revela suas concepções sobre diversos temas. Acerca do “imperialismo norte-americano”, por exemplo, evoca a letra de “¿Quién mató a Carmencita?”, apresentada na íntegra.¹⁷³ Nesta, o compositor se baseou na história de uma adolescente e procurou denunciar a difusão do “american way of life” pelos meios de comunicação. Nesse sentido, salienta que a “faceta visível” da política dos Estados Unidos para combater a revolução durante os anos 60 consistiu na “intensificação da invasão cultural” e, como autora, posiciona-se como defensora da “cultura popular chilena” opondo-se ao “imperialismo” estadunidense.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 130-131. Na reedição do livro, publicada em 2020, duas fotos de Angelita foram adicionadas. As imagens (que se estima que tenham sido fotografadas em 1981) fazem parte do acervo do *Archivo*. Várias fotos do acervo iconográfico do arquivo foram incorporadas à essa edição recente do livro.

¹⁷¹ O interesse pela problemática apresentada na presente dissertação tem origem nas atividades como bolsista de Iniciação Científica, através do projeto “Representações da Cultura Popular e Folclórica na carreira de Víctor Jara. O caso ‘La Beata’ (1965-1968)” – contemplado com uma bolsa PIBIC entre 2018 e 2019 – em que analisamos a maneira como a polêmica em torno da censura da polca folclórica “La Beata” esboça um confronto entre valores da cultura “popular” e “folclórica” e os valores da elite católica estabelecida no poder. Desde o início do levantamento das fontes periódicas, a representação de Víctor como indivíduo artisticamente multifacetado e comprometido com as “utopias de esquerda” nos chamou atenção.

¹⁷² JARA, J., 1998, p. 119. Percebemos que Joan recorreu aos recortes de imprensa de ser acervo pessoal para rememorar e abordar a polêmica na escrita na obra, utilizando-se de trechos de um artigo inclusive para expor a declaração de um padre que defendeu a censura da canção. A autora não cita origens das fontes periódicas. Verificamos que se trata do artigo “Proceso musical a ‘La Beata’”, sem identificação do órgão de imprensa, que atualmente faz parte do fundo *Pre-73* do arquivo.

¹⁷³ *Ibid.*, 165-166.

Quando aborda a questão do uso da expressão “canção de protesto” – amplamente discutida pelos cantores na época¹⁷⁴ –, defende particularidades do desenvolvimento da canção engajada no país: “o movimento musical no Chile não ficava a dever praticamente em nada à versão comercializada exportada pela indústria fonográfica norte-americana”. Descreve que, naturalmente, cantores e compositores como Malvina Reynolds e Pete Seeger¹⁷⁵ se opuseram à guerra do Vietnã¹⁷⁶, por exemplo, e eram muito admirados internacionalmente. Contudo, ressalta que “o movimento da canção chilena, *per se*, tinha suas raízes na própria tradição cultural”¹⁷⁷ e tratava também de problemas específicos e particulares.

Observa-se uma “invenção da tradição”¹⁷⁸ fundamentada em uma ideia de continuidade – aspecto apontado por Schmiedecke em sua dissertação, ao analisar a materialização do discurso revolucionário durante 1960/1970. Se Jara, em vida, reivindicou a historicidade da tendência musical da Nova Canção Chilena procurando vincular os músicos comprometidos aos povos originários e ao “homem de sempre” – e, assim, a diferenciar da chamada “canção de protesto” –, tal representação aparece no livro de Joan em torno de um discurso de “autenticidade” do engajamento desse cancionista.

Víctor Jara aparece como exemplo de cantor e compositor que se inspirava pelas raízes da “autêntica tradição cultural” e que, por colocar-se ao lado das classes subalternas do país, foi protagonista de diversas polêmicas e alvo de ofensivas da imprensa reacionária e da direita durante toda a carreira. Em 1969, em uma apresentação com o poeta Jaime Gómez no colégio católico St. George’s, saiu apedrejado por ser considerado extremista por parte dos padres, professores e alunato. Sobre o caso, Joan declara que o artista:

Cantou *El aparecido*, em contraponto ao tumulto do crescente conflito, e apelou outra vez para que usassem a razão e não a violência, ao que reagiram com gritos de “comunista”, “subversivo” e muitas obscenidades. Então, Víctor realmente enfureceu-se e foi fundo na canção que naquele momento expressava seus sentimentos de maneira contundente: *Preguntas por Puerto Montt*. Enquanto cantava, uma grande pedra, jogada com força da galeria, bateu em seu peito e ricochetou no violão [...]. Víctor e Jaime foram retirados por uma porta traseira pelos organizadores, que se

¹⁷⁴ Sobre a polêmica em torno da noção de “canção de protesto”, ver: SCHMIEDECKE, 2013, p. 56-62.

¹⁷⁵ Víctor fez versões em espanhol de canções de cantores da “folk song” e “protest song”, como são exemplos: “Las casitas del barrio alto”, versão de “Little Boxes” de Malvina Reynolds; e “El martillo”, versão de “If I had a hammer”, de Lee Hays e Pete Seeger. Interessa também mencionar que Joan Jara relacionou-se com Joan Baez e Arlo Guthrie durante a segunda metade da década de 1970, no contexto da formação da rede de solidariedade com a causa chilena formada nos Estados Unidos após o golpe de Estado chileno de 1973.

¹⁷⁶ A Guerra do Vietnã (1955-1975) foi tema de diversas canções, principalmente durante a década de 1960, como episódio representativo dos conflitos entre potências opressoras e nações oprimidas. Em relação à menção do conflito em composições do período de surgimento e consolidação do movimento da NCCh, ver: SCHMIEDECKE, *op. cit.*, p. 167-172.

¹⁷⁷ JARA, J., 1998, p. 167.

¹⁷⁸ A autora fundamenta-se no conceito formulado pelo historiador Eric Hobsbawn, no livro *A invenção das tradições*, cf. SCHMIEDECKE, *op. cit.*, p. 61).

desmanchavam em desculpas pelo ocorrido, mas pedindo que saíssem dali o mais rápido possível.¹⁷⁹

“El aparecido” homenageia Ernesto ‘Che’ Guevara e, em “Preguntas por Puerto Montt”, o compositor denuncia a repressão violenta dispensada às famílias camponesas que haviam ocupado um terreno próximo à cidade de Puerto Montt, no sul do Chile, e acusa nominalmente Edmundo Pérez Zujovic, então Ministro do Interior. A autora comenta que o cantor soube que o filho mais novo de Pérez Zujovic estudava no colégio apenas quando saiu do palco. Joan também expõe que o Partido Comunista criticou Víctor pela composição de “El aparecido”, “apesar desta não ser exatamente uma chamada às armas e sim uma demonstração de admiração pelo heroísmo do Che, além de uma denúncia dos métodos e objetivos dos Estados Unidos”¹⁸⁰.

Joan elege a letra de “El Soldado” – composição de Jara gravada apenas pelo grupo musical Quilapayún (em Quilapayún 3, Odeon, 1968) – como representativa do clima do período e “estranhamente profética”¹⁸¹. Na canção, o eu-lírico dialoga com um soldado: “Soldado no me dispares. / [...] Dime si es justo soldado / con tanta sangre quién gana. / Si és tan injusto matar, por qué matar a tu hermano?”. Assim, busca assinalar que os “laços estreitos” das forças armadas com os Estados Unidos eram um problema “vital que, apesar de ser comentado, nunca era levado em consideração como deveria”¹⁸².

Entretanto, segundo ela, os “excessos violentos” pareciam quase irrelevantes, se comparados ao crescimento maciço da agitação social, fruto do “aumento do grau de conscientização e participação da geração mais jovem”¹⁸³ no final da década de 1960. Nessa perspectiva, comenta que, também em 1969, ocorreu o *I Festival de la Nueva Canción Chilena*¹⁸⁴, onde Víctor recebeu o principal prêmio pela composição de “Plegaria a un labrador”, apresentada com o Quilapayún. O livro apresenta a letra da canção da letra na íntegra

¹⁷⁹ JARA, J., *op. cit.*, p. 175-176.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 162. O PCCh postulava a via pacífica e democrática. Víctor foi, inclusive, impedido pela DICAP de registrar uma dedicatória explícita no vinil do *single El aparecido / Solo*, lançado em 1967, e escreveu: “A. E. (Ch.) G.”, remetendo a Che.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 163. Como veremos, Joan confere um sentido “profético”, “premonitório” e de “clarividência” a várias composições de Víctor.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 177.

¹⁸⁴ Organizado pelo radialista Ricardo García, o festival ocorreu em julho de 1969 e girou em torno da questão da atualização do repertório musical nacional. Segundo Schmiedecke, foi apenas a partir do segundo festival, em 1970, que veio à tona a intenção de diferenciar a tendência musical do movimento nomeado “Nova Canção Chilena” das demais propostas voltadas à renovação do repertório de inspiração folclórica. A historiadora defende que o festival de 1969 aponta para as disputas em torno do termo e “para a multiplicidade de interpretações que ele permitiu no momento em que foi cunhado – das quais uma ganharia força com o engajamento de determinados músicos na campanha eleitoral e no governo de Salvador Allende, a partir de 1970”, cf. SCHMIEDECKE, N. A. Os primeiros festivais da Nova Canção Chilena e a invenção de um movimento musical. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 16, n. 28, 2015, p. 36.

e Joan descreve que esta era um chamado “aos homens do campo, aos que cultivavam a terra com as suas mãos [...] para que se unissem a seus irmãos por uma sociedade mais justa”¹⁸⁵.

Sobre o festival, a autora evidencia o confronto musical entre o “movimento revolucionário” e o “apolítico”: “dois conceitos distintos e opostos do que era a canção chilena”¹⁸⁶. O evento ocorreu em um auditório no *Estadio Chile* – local que, como já citado, foi transformado em centro de detenção por militares em setembro de 1973:

É difícil recordar as emoções daquela noite sem misturá-las com acontecimentos posteriores, mas não há dúvida de que o sentimento predominante era o de comemoração, e de que trabalhadores e estudantes, em massa, estavam tendo uma oportunidade de demonstrar reconhecimento e afeto para com seus próprios artistas – aqueles que expressavam o que eles queriam ouvir. Isabel cantando Violeta, Angel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns, Ricardo Rojas, Victor, Inti-Illimani, Quilapayún, um por um recebeu ovações que davam a impressão de que o teto viria abaixo, mas isso não foi só um triunfo pessoal para os artistas e tenho certeza de que nenhum deles o interpretou desse modo. Foi, na realidade, a vitória de um movimento social muito profundo, dotado de expressão cultural própria, que começava, ali, a ser reconhecido, *reconhecia-se a si mesmo e reafirmava sua identidade*.¹⁸⁷

Nesse sentido, ressalta que, em contraposição ao “artista burguês”, o *artista revolucionário* não considerava o triunfo pessoal. Ao falar sobre o surgimento e consolidação da Nova Canção Chilena, rememora o “movimento social profundo, dotado de expressão cultural própria” que levou o governo da Unidade Popular ao poder. Em diversos trechos da obra, compara os movimentos musicais que surgiram no período com o intuito de realçar a “autenticidade” da NCCh e, sobretudo, a “verdade” do comprometimento de Víctor.

Os conflitos e tensões entre tendências musicais aparecem na narrativa. A autora discorre sobre a existência de um “folclore vestido com elegância, sem cheiro de pobreza e de revolução: folclore para as classes médias acomodadas” ao referir-se aos conjuntos *neofolkloricos* Los Fronterizos, Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas, que tiveram como marca o uso de trajes formais nas apresentações. Ao abordar a “polarização musical”, há uma busca de diferenciar a formação e consolidação do movimento da Nova Canção, tanto no âmbito da música popular de inspiração folclórica, como no que se refere à oposição ao “apelo burguês” de tendências mais distantes de tal repertório, tal qual a *Nueva Ola*.¹⁸⁸ Aqui não se pode perder

¹⁸⁵ JARA, J., 1998, p. 179-180. Além disso, enfatiza que demonstra o “renovado interesse” de Jara pela “poesia e pelos valores humanistas da Bíblia” na época em que a “a compreensão profunda entre católicos e marxistas” – ou seja, a Teologia da Libertação – estava crescendo na América Latina.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 182, grifo nosso.

¹⁸⁸ O termo “Nova Onda” é utilizado para nomear intérpretes ligados ao *rock*, com influência de cantores estadunidenses como Elvis Presley ou Brenda Lee. Inicialmente, os artistas realizavam apenas *covers* de intérpretes estrangeiros, mas posteriormente alguns grupos passaram também a compor em espanhol, tanto canções próprias como criando versões de canções inglesas e norte-americanas, cf. ARANTES, 2009, p. 73. No livro, Joan comenta

de vista que a formação dos movimentos não se dá de forma natural, mas de uma necessidade sentida por determinados artistas de se distinguirem de outros.

Tendo o livro de Joan Jara como fonte, devemos ter em vista que a defesa da Nova Canção Chilena como cancioneiro de resistência tornou-se uma importante bandeira durante o exílio, conforme veremos no próximo capítulo. Em *Canção Inacabada*, nota-se que as canções de Víctor são evocadas como veículos de memória. Jara é representado sempre em oposição ao “artista burguês”, como exemplo do imaginário de *cantautor*, “artista popular e revolucionário”, e elabora-se um discurso de “exemplaridade” tanto sobre sua figura, trajetória e cancioneiro, como sobre a consolidação do movimento da NCCh. Embora a polarização política tenha se potencializado durante os anos 1970, podemos observar que Joan procura demonstrar que o cantor (e a esquerda chilena, no geral) sempre foi alvo de ofensivas da direita, chamando atenção também para o intervencionismo estadunidense. Assim, evidencia-se que a única arma utilizada pelo marido sempre foi a arte e, especialmente, a canção.

Como escritora, Joan retrata a década de 1960 a partir do foco no “filtro” da utopia revolucionária nas subjetividades e artes, e tal “paixão pela mudança” também influencia seu ofício como bailarina e coreógrafa, conforme abordaremos a seguir. Acima, percebe-se que, por mais que siga uma sequência dos acontecimentos, parte da defesa da revolução chilena – “acontecimento histórico que uniu as pessoas”¹⁸⁹; “processo maior” por uma “causa comum”¹⁹⁰; “um movimento social muito profundo, dotado de expressão cultural própria” – como fio condutor da narrativa. O trabalho artístico dos movimentos da Nova Canção e do Balé Popular aparecem como exemplo do *ethos* revolucionário do período da Unidade Popular.

1.2.2. Nova Canção e Balé Popular: plataformas da via chilena ao socialismo

O surgimento do movimento da Nova Canção Chilena (NCCh) se deu em meio a um cenário político mundial conturbado, no contexto da Guerra Fria, da Guerra do Vietnã (1955-1975), das influências de esquerda advindas da Revolução Cubana (1959) e dos processos de descolonização de países da África (1956-1974) e da Ásia.¹⁹¹ Durante a década de 1960, a esquerda latino-americana iniciou uma etapa de “renovação cultural”, responsável pelo

sobre esse movimento, tecendo críticas à indústria fonográfica, controlada por grandes grupos econômicos, ver: JARA, J., *op. cit.*, p. 112-113.

¹⁸⁹ Como cita ao referir-se à “Angelita Huenuman”, cf. *Ibid.*, p. 128

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 183.

¹⁹¹ GARCIA, Tânia da Costa. Nova Canção: *manifesto* e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. In: CONGRESSO DA IASPM-AL, VI, 2005, Buenos Aires. **Anais...** Buenos Aires: IASPM, 2005, p. 173.

surgimento de movimentos musicais que reivindicavam a “tradição folclorista”, mas que tinham por intuito atualizá-la. O desenvolvimento da indústria fonográfica e dos meios de comunicação (rádio, televisão e imprensa especializada) e o surgimento de uma cultura jovem relacionada ao engajamento político de esquerda impulsionaram o surgimento de diversas manifestações musicais latino-americanas, como é o caso da *Nueva Canción Chilena*, o *Nuevo Cancionero Argentino*, a *Nueva Canción Uruguay* e a *Nueva Trova Cubana*.

Em diálogo com tais propostas latino-americanas de renovação do cancionero “popular” das décadas de 1960 e 1970, a NCCh participou ativamente da ascensão ao poder de um projeto político de esquerda. Em 1970, o movimento passou a servir como plataforma para a campanha de Salvador Allende¹⁹² – candidato à presidência pela Unidade Popular –, consolidando o engajamento efetivo dos artistas ligados à Nova Canção nos três anos de governo que se seguiram. A canção foi concebida como uma das maneiras dos músicos tomarem parte ativa no “processo revolucionário”¹⁹³, a partir de um discurso voltado a mobilização da sociedade para a necessidade de mudança.

Nesse contexto, na busca de “reatualizar as representações da identidade nacional”, elegeram-se determinados “setores marginalizados” (operários, camponeses e indígenas) como portadores do que consideravam a “essência popular”¹⁹⁴. Entendendo o folclore como “dinâmico”, “vivo” e “não estático”, Víctor e parte dos intérpretes identificados com o movimento afirmavam a possibilidade de utilizá-lo nas lutas do presente. O “elo” entre os músicos residia no intuito de criações baseadas no universo folclórico, no entanto buscando inserir nesse “universo sonoro” um discurso de engajamento político, fazendo de suas canções instrumentos de intervenção no debate intelectual.¹⁹⁵ Conforme Gabriel Salazar e Julio Pinto pontuam, a *nueva canción* constituiu-se como um movimento cultural de base nacional mas, ao mesmo tempo, latino-americanista, em que se desenvolveu uma ampla gama temática, com grande variedade de ritmos, formas expressivas e inclusive de instrumentos.¹⁹⁶

Em *Canção Inacabada*, relata-se que esta nova “modalidade de música” passou a fazer parte de um movimento social e político com a qual se identificou: “cumpru sua função como uma arma na luta revolucionária”¹⁹⁷ versando sobre os “problemas, tarefas e objetivos gerais

¹⁹² Médico e político do Partido Socialista, Salvador Allende já havia se candidatado a presidência do Chile em 1958 e em 1964.

¹⁹³ SCHMIEDECKE, 2013, p. 198.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 156.

¹⁹⁵ GOMES, 2020, p. 330.

¹⁹⁶ SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. **Historia contemporánea de Chile. Vol. V: Niñez y juventud** (construcción cultural de actores emergentes). Santiago: LOM, 2002, p. 156-157.

¹⁹⁷ JARA, J., 1998, p. 171.

dos povos latino-americanos”¹⁹⁸. Joan apresenta como exemplos, além das já citadas “Angelita Huenumán”, “El soldado”, “¿Quién mató a Carmencita?”, “Plegaria a un labrador”, as canções “Te recuerdo Amanda”, “Abre tu ventana” e “Luchín”. Durante a narrativa, estas são selecionadas para exemplificar o comprometimento de Víctor com trabalhadores, camponeses, indígenas, mulheres e jovens latino-americanos e, além disso, para rememorar o otimismo e os desafios do processo revolucionário chileno.

No livro, a autora também aborda o surgimento dos conjuntos Inti-Illimani e Quilapayún – na *peña* de Valparaíso e na *peña* da UTE, respectivamente. Descreve o “ambiente informal, sem a censura de praxe e os atrativos comerciais, onde os cantores poderiam aparecer com as roupas comuns de uso diário para se apresentar, e trocar canções e ideias”¹⁹⁹ da *Peña de los Parra*, e comenta que foi nessa espécie de “cooperativa de artistas” que Jara entrou em contato pela primeira vez com os “instrumentos latino-americanos” – entre os quais o *cuatro* venezuelano, o *tiple* colombiano, *quenás*, *charangos*, *zampoñas* e bombos –, através de Ángel e Isabel Parra.²⁰⁰ Pertencentes à “cultura do altiplano”, tais instrumentos passaram a ser representativos da sonoridade e da estética dos grupos da NCCh.

É no contexto dessa inquietude política e cultural da “percepção de que o mundo estava prestes a mudar”, que o movimento surgiu e se consolidou. Como Caio Gomes assinala,

Se o cerne principal de sua atuação estava na verve política e na sua busca por intervir diretamente no debate público, atuando no sentido da conscientização das audiências e na divulgação de propostas e plataformas políticas, o que inclusive criava entraves para a sua inserção em âmbito comercial, será justamente a radicalização do contexto político chileno que abrirá espaço para o definitivo estabelecimento da canção engajada como movimento articulado, promovendo a projeção maior de seus artistas. Nesse sentido, o processo eleitoral de 1970 foi, sem dúvida, um momento de virada definitivo para a consolidação da *nueva canción chilena*. Foi no contexto eleitoral que claramente se configurou um movimento de militância desse núcleo de artistas em torno de uma causa política comum, qual seja a eleição para a presidência de Salvador Allende e a defesa da via chilena ao socialismo.²⁰¹

Conforme já salientado, não podemos perder de vista a posterior propagação, idealização e ressignificação do movimento. Como o musicólogo peruano Julio Mendívil aborda no prólogo da obra *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*²⁰², os músicos conceberam um “canto renovador”, ainda que diversificado, que se

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 161.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 115.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 146.

²⁰¹ GOMES, 2020, p. 336.

²⁰² A obra *Palimpsestos sonoros* tem como uma das principais propostas reconsiderar a Nova Canção Chilena como movimento artístico-musical, sem desmerecer o enorme significado político que este teve. Situa o movimento não apenas em seu “marco temporal e regional”, tendo em vista que gerou sentidos em distintos lugares

unificava em torno da utopia revolucionária de um futuro igualitário, um canto em que confluíram a denúncia, a sátira social e o “canto esperançoso”, que vislumbrava o “porvir”. Entretanto, o “amanhã” foi nefasto: o golpe militar converteu a *nueva canción* no “canto dos chilenos no exílio”, em símbolo da luta por liberdade na América Latina e no mundo.²⁰³

Vale mencionar que os militares procuraram erradicar o poder simbólico desse movimento desde o início da ditadura e, desse modo, a propagação internacional das canções de Víctor Jara e da NCCh passa a ter um sentido de resistência. No exílio, Joan participa da mobilização em torno da preservação da obra de Víctor e se coloca em defesa da “cultura” almejada pela revolução chilena. Na obra, é possível perceber que parte da defesa do governo da Unidade Popular como um “acontecimento histórico de união” e, nesse sentido, algumas canções se tornam também veículos de memória desse processo e de sua violenta derrocada.

Ao escrever uma biografia que também se trata de uma autobiografia, podemos perceber que Joan (res)significa canções: há um teor testemunhal inscrito na narrativa em torno do cancionero, como é exemplo o sentido construído em torno de “Te recuerdo Amanda”. A letra desta, que apresenta denúncia social retratada de forma lírico-amorosa²⁰⁴, é reproduzida na íntegra no livro. A autora comenta que esta foi composta em uma viagem de Víctor à Inglaterra, quando foi convidado para assistir ensaios de companhias de teatro britânicas e soube, por carta, que a filha Amanda tinha diabetes:

[...] Lá, sentado em sua cama na pensão inglesa, compôs uma de suas músicas mais famosas. *Te recuerdo Amanda* não foi criada como resultado direto da notícia da enfermidade da filha, mas sim porque ele estava com a sensibilidade aguçada quanto aos laços familiares e à importância do amor. A canção era uma mistura de passado e futuro, com esse estranho sentimento profético que caracterizava algumas das letras de Víctor. As pessoas perguntavam se ele a escrevera para a mãe ou para a filha. Creio que não a dedicou especificamente a nenhuma das duas, se bem que continha o sorriso da mãe e a promessa de juventude de sua filha.²⁰⁵

A canção narra um romance entre uma jovem e um operário, nomeados a partir dos nomes dos pais de Jara, Amanda e Manoel. O operário Manoel é vítima fatal de um acidente de trabalho e Amanda o espera. No trecho exposto, evoca-se ao “sentimento profético” da letra e, neste caso, a “clarividência” inscrita parte, sobretudo, da significação dada por Joan (“mistura

do mundo e foi ressignificado por pessoas em diversos espaços. Os organizadores Eileen Karmy e Martín Farías contrapõem-se à ideia de que o tema – já amplamente estudado em diversas áreas – tenha sido esgotado, assinalando que existem problemáticas ainda não aprofundadas pela bibliografia.

²⁰³ MENDÍVIL, Julio. Prólogo. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). **Palimpsestos sonoros**. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014, p. 8. Aprofundamos a discussão sobre tal ressignificação no segundo capítulo.

²⁰⁴ GARCIA, 2021, p. 164.

²⁰⁵ JARA, J., 1998, p. 156.

de passado e futuro”): Manoel representaria Víctor e a composição passa a retratar também o drama pessoal do assassinato e do trauma histórico do golpe de 1973. Esta foi escolhida para abrir o lado A do primeiro álbum póstumo do cantor, lançado em 1974, podemos inferir que, justamente, por remeter aos laços familiares.²⁰⁶

Para se referir ao período que precedeu a campanha de 1970, elege a já citada “Plegaria a un labrador” como marco e ressalta que ela pertencia à “época de otimismo e comprometimento”²⁰⁷. Ao aludir ao período de campanha, relata que suas vidas: “atingiram um momento decisivo e, embora nos amássemos com a força de sempre, *irrevogavelmente* passáramos a fazer parte de um *proceso maior do que nós mesmos*, de uma grande multidão que trabalhava por uma *causa comum*”²⁰⁸.

Como bailarina e coreógrafa, Joan teve um papel importante em relação ao desenvolvimento do movimento de dança independente e participou diretamente da criação do movimento chamado *Ballet Popular* em 1970. Este se relaciona às oficinas de dança amadora desenvolvidas, inicialmente, na Casa da Cultura de Ñuñoa e, posteriormente, no Instituto Cultural de Las Condes, conforme já mencionado. O surgimento da “dança popular” no Chile se deve, principalmente, ao trabalho de Joan com Alfonso Unanue. A partir de 1964, ambos passaram a estimular oficinas²⁰⁹ que tinham como intuito tornar esta expressão artística acessível a grupos mais amplos.²¹⁰ Entretanto, na década de 1960 não alcançaram grandes mudanças:

Em 1967, Alfonso e eu transferimos nosso grupo para o Instituto Cultural de Las Condes, que contava com instalações melhores e, inclusive, com um pequeno teatro. Nem ali, nem antes de Ñuñoa, tivemos a pretensão de dizer que trabalhávamos com a comunidade local e, menos ainda, que “levávamos a dança às massas”. Na época, não existiam organizações que viabilizassem semelhante projeto. As duas localidades ficavam no coração do bairro alto e, embora tivéssemos feito umas poucas apresentações ao ar livre em bairros operários próximos, nossos alunos vinham de todas as partes de Santiago e, em sua maioria, pertenciam a famílias prósperas. Creio que nosso mérito foi que, ao ter escapado do ambiente bastante tolhedor da faculdade, Alfonso e eu formamos gradualmente não só um grupo amador, mas também uma oficina de dança onde novos coreógrafos encontraram espaço para experimentar e inovar.²¹¹

²⁰⁶ Importa mencionar que retomaremos a análise da resignificação desta no segundo capítulo.

²⁰⁷ JARA, J., 1998, p. 183.

²⁰⁸ *Ibid.*, grifos nossos.

²⁰⁹ ESPINOSA CARTES, Carolina. Arte para todos (y todas): La medida 40 en el programa de la Unidad Popular. *Revista de Ciencias Sociales*, Costa Rica, v. 4, n. 170, 2020, p. 41.

²¹⁰ JARA, J., *op. cit.*, p. 138.

²¹¹ *Ibid.*, p. 139.

Até 1969, já tinham um grupo estabilizado e com repertório próprio, heterogêneo, mas também “unido por um grande entusiasmo”. Desse modo, embora nomeado apenas em 1970, o desenvolvimento se deu paralelamente ao surgimento e consolidação da Nova Canção. De acordo com Joan, a subvenção que o grupo recebia da municipalidade de Las Condes foi cortada no final de década de 1960, sem explicações e, dessa maneira, aceitaram uma oferta do Departamento de Dança da Universidade do Chile – que iniciara a implementação de medidas a partir de nova diretoria e da flexibilidade introduzida pela Reforma Universitária.

Por unanimidade, decidiram nomear o grupo como “Balé Popular”, com o intuito de refletir o papel que desejam desempenhar “tirando a dança dos teatros convencionais e levando-a para a comunidade”²¹², a fim de proporcionar o “prazer de usufruir” a arte da dança a um público mais “popular”. A autora salienta que, como expressão artística, a dança também foi influenciada pelo sentimento de “renovação e revolução” do período. A NCCh e o Balé se relacionam ao clima de “transformação inevitável” da década de 1960 que perpassou diversas formas de arte²¹³, influenciados pelo crescimento da luta por mudanças sociais que toma novas amplitudes a partir da vitória de Salvador Allende nas eleições de 1970.

Como citamos, no Chile, durante os anos 60, surgiu a necessidade de integração dos setores sociais marginalizados aos discursos de projeção do desenvolvimento nacional, a partir de uma intervenção planejada e direta do Estado. Nas eleições presidenciais de 1964, umas das facetas mais importantes para a vitória do Partido Demócrata Cristão (PDC), representado pelo candidato Eduardo Frei Montalva, foi exatamente a capacidade de articulação com as camadas sociais antes excluídas ou marginalizadas.²¹⁴

O governo de Frei (1964-1970) alicerçava-se na premissa de que o pleno desenvolvimento do país dependia de uma inserção deste nos processos de modernização, que deveria ser obtida através da realização de um conjunto de reformas estruturais: a reforma agrária, bancária e urbana, a “chilenização” do cobre, o estímulo à industrialização, redistribuição de renda e a integração social através da organização de setores populares.²¹⁵ A fim da diminuição de desequilíbrios socioeconômicos, dentre as reformas promovidas durante o governo, esteve a Reforma Universitária, iniciada em 1967, cujo objetivo era a transformação das estruturas tradicionais de administração e docência universitária.²¹⁶

²¹² *Ibid.*, p. 188.

²¹³ GILMAN, 2003, p. 33.

²¹⁴ Fundado em 1957, o Partido Demócrata Cristão (PDC) buscou captar o apoio da juventude, atores recém-inseridos na vida eleitoral. Apresentava-se como uma alternativa tanto ao capitalismo quanto ao socialismo.

²¹⁵ AGGIO, Alberto. **Democracia e Socialismo**: a experiência chilena. São Paulo: Annablume, 2002, p. 99.

²¹⁶ CASALI FUENTES, Aldo. Reforma universitaria en Chile, 1967-1973. Pre-balance histórico de una experiencia frustrada. **Intus-Legere Historia**, Viña del Mar, v. 5, n. 1, 2011, p. 89.

Nesse sentido, após os governos de Carlos Ibáñez (1952-1958) e de Jorge Alessandri (1958-1964) e das expectativas frustradas com os democratas-cristãos, a esquerda procurou superar divergências e se concentrar em Salvador Allende como representante da Unidade Popular (UP) – coalizão formada pelo Partido Comunista Chileno, Partido Socialista, Partido Radical, o Partido Social Democrata e membros de organizações menores como o movimento de Ação Popular Independente (API) e o Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU). A chamada “via chilena ao socialismo” – nome dado ao programa da UP – propôs atingir o socialismo no Chile pela via democrática e pacífica, ou seja, deixando de lado a alternativa da “via cubana” representada pela guerrilha.

Nas eleições presidenciais de 1970, Allende concorreu com Rodomiro Tomic (PDC) e Jorge Alessandri (Partido Nacional)²¹⁷. Situada na esfera socialista no marco internacional da Guerra Fria, as medidas propostas pelo programa de governo da Unidade Popular defendiam uma aproximação com a Cuba e a União Soviética e oposição aos Estados Unidos; e objetivavam grandes transformações que passavam pela nacionalização dos bancos, dos grandes monopólios industriais estratégicos, das grandes empresas atuantes em setores-chave da economia nacional (transporte, energia e cobre). Além disso, propôs o aprofundamento da Reforma Agrária iniciada pelo governo de Frei; uma distribuição de riquezas mais equitativa, mediante a aplicação de programas específicos nas áreas de educação, moradia e saúde; e a reestruturação do poder Legislativo, de maneira que os representantes populares exercessem mais controle sobre o poder Executivo.²¹⁸

Conforme destacou a historiadora brasileira Carine Dalmás, entre o anúncio da formação da Unidade Popular em 1969 e a eleição em 4 de setembro de 1970, a retomada dos debates político-partidários se intensificou e o clima polarizado deu ainda mais força à campanha. A UP surgiu como única alternativa diferenciada em um momento em que o país passava por uma profunda crise econômica gerada pelo fracasso das políticas econômicas dos dois últimos governos.²¹⁹ Nessa perspectiva, sob um contexto amplamente polarizado, abria-se o horizonte para a participação eleitoral da esquerda, que tinha como base eleitoral operários, camponeses e a juventude.

²¹⁷ De viés político de direita, o programa de governo de Alessandri previa a diminuição de prerrogativas reguladoras do Estado, o incentivo às empresas privadas nacionais e estrangeiras, o livre desenvolvimento do mercado, o fortalecimento do Executivo, entre outras medidas. E Rodomiro Tomic pretendia consolidar os objetivos previstos no governo de Frei.

²¹⁸ CORREA, Sofia *et al.* **Historia del siglo XX chileno**: balance paradójico. Santiago: Sudamericana, 2001, p. 262-263.

²¹⁹ DALMÁS, Carine. **Imagens de uma revolução alegre**: murais e cartazes de propaganda da experiência chilena (1970-1973). São Paulo: Alameda, 2017, p. 56.

Em seu livro, Joan Jara ressalta a “criatividade coletiva” da campanha e a política-cultural “solidária” e “humana” do período do governo da UP em uma chave testemunhal, partindo da defesa da “cultura” também como protagonista da construção do processo revolucionário. Assinala que a campanha para as eleições de setembro de 1970 deu sua “grande arrancada” 12 meses antes, e que o Balé também se colocou a seu serviço, realizando diversas apresentações em Santiago e em áreas rurais dos arredores da capital. O programa de governo foi aprovado em dezembro de 1969 e Allende foi designado candidato pela coalizão em meados de janeiro de 1970. Segundo ela, “em uma cálida noite de verão, uma multidão gigantesca” reuniu-se para comemorar e iniciar a campanha. Sobre a importância do “programa cultural” desta, a partir do apoio de diversos artistas, comenta: “Víctor, é claro, compareceu, mas, para nós, bailarinos, foi especialmente simbólico, porque fizemos a primeira performance do Balé Popular com o seu novo nome. Achamos que era um bom começo”²²⁰.

Joan expressa não ser fácil “transmitir o que uma eleição presidencial significava para o Chile”, e evidencia que já havia testemunhado duas eleições, mas que aquela superou-se em intensidade, tamanho e grau de polarização. De acordo com ela, esta “batalha” penetrou-se em todo o país, em todos locais de trabalho e estudo, em todos os bairros e lares, e as pessoas eram submetidas a um bombardeio contínuo de opiniões dramaticamente opostas. Nesse sentido, destaca a ampla base operária, camponesa e juvenil da UP, que mesmo com a falta de poder econômico, fez que a campanha dependesse, essencialmente, da “mobilização das massas”.

Os Comitês da Unidade Popular (CUPs) foram encarregados de uma enorme variedade de atividades realizadas em todo o país durante os longos meses de campanha eleitoral e depois dela. A maioria das “ocupações e profissões” se organizava em seus CUPs e, “pela primeira vez, pintores, folcloristas e bailarinos trabalharam juntos de forma coordenada”²²¹. A autora expõe que, no início, o Balé não sabia “como quebrar a barreira da fantasia e idealização que acabava separando os bailarinos do público”, mas, afinal, trabalharam na tentativa de “transformar a vida cotidiana em fonte de inspiração para as coreografias”²²², e enfatiza que:

As melhores vivências eram aquelas em que podíamos ouvir comentários, trocar opiniões com a plateia, e tentar responder às perguntas sobre dança, feitas por jovens que assistiam pela primeira vez a este tipo de espetáculo. Durante as apresentações, costumava observar os rostos do público para captar suas reações diante de cada situação: as caras cansadas e com olheiras das mulheres, muitas desdentadas e prematuramente envelhecidas, iluminadas pela música e pelo movimento; as das

²²⁰ JARA, J., 1998, p. 190.

²²¹ *Ibid.*, p. 192.

²²² De acordo com Joan, quanto à música utilizavam-se “canções ou peças instrumentais de Víctor e de outros compositores do movimento da Nova Canção Chilena”. Dessa maneira, “metade dos problemas estava resolvida” e contavam com a simpatia do público “de imediato” (*Ibid.*, p. 195).

crianças esfarrapadas e desnutridas, que batiam palmas e depois pulavam de alegria [...]. Começamos a entender como era urgente iniciar as atividades culturais nas *poblaciones* – uma necessidade paralela às de melhor alimentação, moradia e assistência médica.²²³

Desse modo, podemos notar que a arte era entendida como um elemento de “potencialidade revolucionária”, capaz de sensibilizar os setores populares, que figuravam como “protagonistas do porvir”²²⁴. Joan procura acentuar os “massivos recursos humanos”, isto é, a massiva mobilização de diversos setores com a campanha e indica que, coletivamente, enquanto artistas, o “melhor método de combate era fazer qualquer coisa para assegurar a vitória de um presidente que transformaria os esquecidos e desvalidos em protagonistas da história”²²⁵. Ao focar na coletividade entre artistas, busca ressaltar que as atividades culturais também eram um “direito do povo”, ao lado das melhores condições de saúde e alimentação.

No que se refere ao apoio de Víctor, conforme o historiador Claudio Rolle assinala, este “participa do esforço de levar a imagem e a mensagem de Allende por todos os cantos do Chile e se integra ao grupo de artistas e músicos titulares do candidato da Unidade Popular”²²⁶. Além de participar dos comícios e das CUPs, Jara lançou, às vésperas da campanha, o álbum *Canto Libre* (EMI-Odeon, 1970). Em seu estudo supracitado, Schmiedecke destaca que a preocupação conceitual do conteúdo – gráfico e sonoro – do LP carrega uma simbologia da “ideia de que dependeria do “povo” abrir as portas, libertando-se de um modo de vida que estaria ultrapassado, em ruínas”²²⁷. Simbologia esta da qual Joan “se apropria”, já que o capítulo em que aborda o triunfo da UP e o início do governo denomina-se “as portas se abrem”.

A vitória das eleições presidenciais de 1970 por Salvador Allende com 36,3% dos votos, seguido por Jorge Alessandri com 34,9% e Radomiro Tomic com 27,8%²²⁸, apresenta-se como emblemática por demonstrar a conjuntura delicada em que o país se encontrava no início dos anos de 1970 em relação aos antagonismos político-ideológicos. Sobre o “momento inesquecível” do 7 de setembro, Joan narra, em forma de crônica, os acontecimentos do “dia crucial” da “vitória popular”²²⁹. Sobre a massiva comemoração pelas ruas, destaca:

²²³ *Ibid.*, p. 196.

²²⁴ SCHMIEDECKE, 2013, p. 198.

²²⁵ JARA, J., *op. cit.*, p. 197.

²²⁶ ROLLE, Claudio. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña de gobierno de Salvador Allende. In: CONGRESO DA IASPM-AL, III, 2000, Bogotá. *Anais...*, Bogotá, 2000, p. 7.

²²⁷ SCHMIEDECKE, 2013, p. 92-93. A capa externa apresenta a imagem de uma porta de madeiras em ruínas fechada com cadeado e na parte interna há a imagem de uma pomba voando.

²²⁸ CORREA *et al.*, 2001, p. 263.

²²⁹ Como era estrangeira, Joan não pode votar, já que tinha direito ao voto apenas em eleições municipais. Segundo ela, no dia das eleições presidenciais “disse a si mesma” que: “se Allende for eleito, valerá a pena passar pela complicada burocracia necessária para adotar a nacionalidade chilena” (JARA, J., 1998, p. 201-202).

Pela primeira vez, o Balé Popular participou de uma programação que incluía o Balé Nacional, no grande palco da praça de La Constitución, onde Víctor também cantou. Muitos de nossos colegas bailarinos que não votaram na Unidade Popular e que nunca tinham se apresentado em uma manifestação contagiaram-se com o sentimento de *alegria e festa popular*, até os reacionários não tiveram coragem de se queixar, de tão caloroso que era o público. Lembro-me de que quando Víctor subiu ao palco e dedicou suas canções a “nosso companheiro presidente”, Allende apareceu de improviso no balcão principal do La Moneda, do outro lado da praça, e saudou-o agitando o braço por cima da multidão. Foi uma comemoração sem precedentes, para um novo tipo de presidente. O povo sentia que entrara junto com ele no palácio presidencial. A partir desse instante, nossa vida mudava de cor de acordo com o contexto político, completamente vinculado aos acontecimentos do dia-a-dia. Quando as coisas iam bem para o governo da Unidade Popular, éramos felizes, e, quando iam mal, nos afetavam pessoalmente, tão grande era a sensibilidade política e a sensação de sermos partes de uma *luta fundamental*.²³⁰

Em sua escrita, podemos observar que salienta a influência do “sentimento coletivo”, “causa comum” e/ou “luta fundamental” e “moral”. Em diversos trechos da obra redigida no exílio – e assim, no contexto de formulação da narrativa de memória sobre a UP –, percebe-se que toma a “luta” como um elemento substantivo em sua retórica. Nesse sentido, evidencia:

Tudo o que escrevo sobre a época da Unidade Popular é subjetivo, quase que apaixonadamente parcial, irreconhecível para quem tenha outro ponto de vista. Não me desculpo por isso. *É a minha verdade e de Víctor*. E a verdade é uma coisa pela qual devemos lutar, como aprendemos dolorosamente naqueles anos.²³¹

Paralelamente aos relatos sobre o comprometimento de Jara no processo revolucionário, a autora também toma sua experiência pessoal enquanto profissional da dança como exemplo.

Allende assumiu a presidência em 4 de novembro de 1970²³² e o discurso dos artistas que participaram da campanha passou a ter como tom dominante o convite ao trabalho para construir o “novo Chile”, “sem deixar de lado uma atitude vigilante frente à oposição da direita”²³³. Em relação a proposta no setor cultural, de acordo com Dalmás, o Estado assumiu o compromisso de “conscientização das massas” ao elaborar uma política cultural de caráter global que se estendeu do campo educacional aos meios de comunicação.²³⁴

²³⁰ *Ibid.*, p. 212-213, grifos nossos.

²³¹ *Ibid.*, p. 231-232, grifo nosso.

²³² Pela Constituição, se o vencedor não tivesse a maioria absoluta dos votos, caberia ao Congresso ratificar a primeira maioria. Assim, apenas em novembro Salvador Allende tomou posse. Entre setembro a novembro, foram diversas as manobras da oposição para desestabilizar a ordem institucional, entre as quais um atentado contra o general René Schneider, comandante-chefe do Exército, que havia declarado seu respeito e lealdade ao governo eleito. O ato foi encabeçado pelo grupo paramilitar de extrema direita *Patria y Libertad*, em 22 de outubro de 1970. Schneider faleceu em 25 de outubro.

²³³ ROLLE, 2000, p. 9.

²³⁴ DALMÁS, 2017, p. 34.

Conforme argumentou o historiador chileno Cesar Alborno, o golpe de Estado encontrou a atividade cultural em plena marcha, “superando as críticas, criando sob a adversidade, assumindo o papel que lhes exigiam as circunstancias, os protagonistas da cultura da UP encontraram-se com uma quebra severa, possível, mas imprevisível, muito brutal”²³⁵. O historiador Julio Pinto Vallejos apontou que, em obras analíticas e testemunhais, ou em trabalhos historiográficos, o período foi diversas vezes analisado e descrito sob uma ênfase do “drama” e “derrota” e, apenas a partir do início do século XXI, passou a ser estudado e investigado a partir do que chama “positividade histórica”: esforço vivo e entusiasta de construir uma sociedade mais humana, mais justa e melhor.²³⁶

Como obra de viés testemunhal, o livro de Joan permite entrever uma ênfase no sentido de *positividade histórico-cultural* da chamada experiência chilena. *Canção Inacabada* trata-se de um projeto de memória acerca da *vida* da revolução chilena, da *vida* de Víctor e Joan Jara. Cabe mencionar que é justamente enquanto protagonista da cultura, a partir da defesa do projeto “democratizador” e “solidário” da UP, que a artista pauta seu discurso em entrevistas no exílio e nos trabalhos de memória que antecederam seu livro. A seguir, analisaremos as formulações da bailarina/autora sobre os três anos de governo, em diálogo com a historiografia que se debruçou sobre aspectos políticos e culturais do período.

1.2.3. “Sin saber el fin”²³⁷: o governo da Unidad Popular e o golpe civil-militar

Para a construção de um “novo Chile” era necessário um “novo Homem”, ou seja, trabalhador solidário, otimista e empenhado com o processo e observa-se que, como biógrafa do marido, Joan evoca Víctor Jara como exemplo do *Compañero* preconizado pela revolução. No contexto da esquerda marxista, a expressão “homem novo” remete à concepção de que a revolução não previa unicamente uma transformação das estruturas sociais e políticas, mas principalmente uma profunda transformação dos homens em termos de valores e consciência.

Segundo a historiadora Mariana Villaça, apesar da existência de diferentes usos e adaptações do conceito, sobressaem alguns aspectos comuns nessa diversidade, como o princípio básico da necessidade do sacrifício pela pátria.²³⁸ Entretanto, de acordo com Carine

²³⁵ ALBORNOZ, Cesar. La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Coord.). **Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular**. Santiago: LOM, 2005, p. 175, grifo nosso.

²³⁶ PINTO VALLEJOS, 2005, p. 5.

²³⁷ Trecho final de “Cuando voy al trabajo”, uma das últimas composições de Víctor.

²³⁸ VILLAÇA, Mariana. Representações de Che Guevara na canção latino-americana. **Projeto História**, São Paulo, n. 32, jun. 2006, p. 357.

Dalmás, durante o processo revolucionário no Chile, as imagens de propaganda da Unidade Popular não associaram as representações do homem novo a sacrifícios penosos. Prevaleceram “imagens de pessoas alegres, dispostas e otimistas na realização das mais difíceis tarefas revolucionárias”²³⁹ – aspecto preponderante na narrativa de Joan sobre o período e, especialmente, sobre a figura de Víctor, como veremos a seguir.

Se, durante os anos do governo, as imagens de propaganda não associaram as representações do homem novo a sacrifícios penosos, após o golpe civil-militar esta concepção sofreu mudanças. Após a morte, Víctor passa a ser representado tanto como um homem novo “à la” UP – alegre, solidário, disposto e otimista –, como “à la” Che, alguém capaz de se sacrificar pela pátria. Nesse sentido, vemos que, na busca de focar na narrativa da vida, o livro de Joan ressalta a representação do artista-revolucionário exemplar, o *Compañero* Víctor Jara, da Unidade Popular do Chile.

Como Dalmás demonstrou, a alegria, tranquilidade e felicidade e o otimismo mesmo frente às diversas dificuldades foram marcas das representações do porvir²⁴⁰ durante o período da campanha e início do governo, e podemos perceber que tais características marcam *Canção Inacabada*. Joan comenta o sentimento de confiança e, para exemplificar tal “espírito de felicidade e otimismo que parecia sair dos poros dele como se o transpirasse”, seleciona a letra da canção “Abre tu ventana”, composta por Víctor durante o período. Na letra, o *cantautor* refere-se à María, moradora de uma *población*, indicando: “abre la ventana / y deja que el sol alumbre / por todos los rincones de tu casa [...]”²⁴¹.

Nessa perspectiva, importa mencionar que, durante o governo, os artistas participaram dos “trabalhos de base”, com o objetivo de levar atividades de “extensão artística” aos bairros periféricos, sindicatos e fábricas de diversas regiões do Chile. Entre 1970 a 1973, Joan participou enquanto professora do programa “Arte para Todos” e Víctor integrou o grupo de artistas estáveis da Vice-Reitoria de Extensão e Comunicações da Universidad Técnica del Estado (UTE)²⁴² e foi designado Embaixador Cultural do Governo Popular – realizando turnês em diversos países da América Latina, a fim de difundir uma imagem positiva do processo internacionalmente.

²³⁹ DALMÁS, *op. cit.*, p. 35.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 131.

²⁴¹ JARA, J., 1998, p. 215.

²⁴² Fundada em 1947, a Universidad Técnica del Estado era a universidade com mais dirigentes, professores e estudantes pertencentes aos partidos que compunham a Unidade Popular. Ver: FERNANDES, Luan Aiuá Vasconcelos. **Professores universitários na mira das ditaduras**: a repressão contra docentes da UFMG (Brasil, 1964-1969) e da UTE (Chile, 1973-1981) no contexto das reformas do ensino superior. 2016. 241 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016, p. 103.

Nos “mil dias” da Unidade Popular, Salvador Allende promoveu mudanças que atingiram setores dominantes da sociedade chilena, como as grandes indústrias e os latifundiários. Assumiu o controle do país frente a uma conjuntura política delicada com forte polarização ideológica, mas garantiu o pluripartidarismo e o respeito à oposição assegurando a liberdade de expressão. Formada por uma coalizão de partidos, a UP pautou-se na heterogeneidade como marca de seu programa de governo que, como assinalou a historiadora Elisa de Campos Borges, “nasceu de uma mistura teórica original na qual não faltaram elementos ambíguos e contraditórios”²⁴³.

De acordo com Pinto Vallejos, a “revolução” foi concebida como uma transformação radical (que se dizia “estrutural”) do regime político, econômico e social vigente, uma superação do capitalismo dependente e do subdesenvolvimento²⁴⁴. Esta “mudança estrutural” tratava-se de um suporte para a implantação da “verdadeira humanização da sociedade”²⁴⁵. O *Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular* buscou articular o pluralismo, socialismo e a democracia em um projeto antimonopolista, antioligárquico e anti-imperialista. Estabeleceu diretrizes que tinham como eixo a representação dos interesses políticos e culturais dos trabalhadores e sua integração gradual ao governo, através da disputa dos espaços políticos-institucionais de forma democrática.²⁴⁶

Segundo a historiadora chilena Verónica Valdivia Ortiz de Zárata, o projeto de transição partiu da premissa de que era possível atingir o socialismo a partir da própria institucionalidade burguesa, a qual ofereceria os instrumentos para socializar os meios de produção e financeiros, e ir integrando, aos poucos, os trabalhadores na gestão. A autora assinala que a *via chilena* representou uma aposta de recuperação da “*natureza humanista do socialismo*” buscando evitar a violência.²⁴⁷ Considerando-se o inevitável conflito no percurso de sua construção, o confronto ficaria restrito ao desenvolvimento da luta de massas conforme era permitida pelas normas legais da institucionalidade – por meio, por exemplo, de greves e da ocupação de terras.

A transição ao socialismo em democracia apoiava-se no discurso de flexibilidade institucional, no qual o Estado chileno demonstrava historicamente a possibilidade de consentir mudanças estruturais. Esse consentimento estaria exemplificado na diversidade de partidos que

²⁴³ BORGES, Elisa C. **¡Con la UP ahora somos gobierno!**: A experiência dos Cordones Industriales do Chile de Allende. 2011. 250 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói., 2011, p. 19.

²⁴⁴ PINTO VALLEJOS, 2005, p. 12.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁴⁶ DALMÁS, 2017, p. 23.

²⁴⁷ VALDIVIA ORTIZ DE ZÁRATE, Verónica. “Todos juntos seremos la historia: Venceremos”. Unidad Popular y Fuerzas Armadas. In: PINTO VALLEJOS (Coord.). **Cuando hicimos historia**: la experiencia de la Unidad Popular. Santiago: LOM, 2005, p. 183-184.

governaram o país com projetos distintos, tendo em vista uma “democracia longa” durante grande parte do século XX.²⁴⁸ O governo acreditava no caráter “profissionalista e legalista” do alto comando das Forças Armadas (FFAA). Assim, as formulações presentes no programa demonstravam a confiança no “respeito das instituições políticas e militares às decisões da população”²⁴⁹.

O consenso entre os partidos da UP residia nos objetivos finais: a revolução deveria ser socialista, inspirada em um modelo de organização social sem exploradores, nem explorados; em que a riqueza social fosse apropriada e dividida coletivamente; e em que as pessoas se relacionassem de acordo com princípios de solidariedade e justiça social, e não do individualismo e competitividade.²⁵⁰ Entretanto, o desacordo em termos de estratégias e táticas mostrou-se um obstáculo para a união da coalizão. Em seu interior, o governo penou a partir de um crescente antagonismo provocado por divergências da interpretação de como conduzir ao processo e de como lidar com os boicotes da oposição. Como Borges explica:

A via não armada foi se justificando a partir de um argumento nacional que não encontrou respaldo nas experiências socialistas e tornou-se alvo de divergência entre a esquerda, mas também chamou a atenção da comunidade internacional por articular socialismo e democracia representativa. O presidente era o principal defensor da proposta por estar convencido que o Chile reunia todas as condições para conformar o segundo modelo de transição ao socialismo. O caminho da via institucional não estabelecia claramente como chegar ao sistema socialista, já que as propostas, como a mudança constitucional ou mesmo algumas reformas econômicas, dependiam essencialmente do Congresso Nacional que, por sua vez, não era majoritariamente governista. Depender do voto popular, embora arriscado, era a principal, se não a única possibilidade apresentada por Allende [...].²⁵¹

Os “gradualistas”, liderados pelo Partido Comunista, idealizavam a implementação do socialismo através de etapas, sem infringir as instituições²⁵², e os “rupturistas”, encabeçados pelo Partido Socialista, acreditavam que o governo atingiria sua meta através de um confronto frontal com as ordens sociais e jurídicas. Embora fosse do PS, as estratégias adotadas por Salvador

²⁴⁸ A ideia do país como um modelo de estabilidade política se comparado aos países sul-americanos vizinhos tem sido abordada pela historiografia como “mito da excepcionalidade chilena”. A historiadora brasileira Maria Helena Capelato refletiu sobre algumas particularidades da história do país, mostrando que a imagem de uma “nação singular” foi construída ao longo do tempo. A autora procurou olhar criticamente para a construção desse imaginário, cf. CAPELATO, Maria Helena Rolim. Democracia e socialismo no Chile. In: PRADO, Maria Lígia (org.). **Utopias latino-americanas: política, sociedade e cultura**. São Paulo: Contexto, 2021, p. 247-273.

²⁴⁹ BORGES, 2011, p. 21.

²⁵⁰ PINTO VALLEJOS, 2005, p. 12.

²⁵¹ BORGES, Elisa C. Os caminhos revolucionários de Salvador Allende. In: COSTA, Adriane V.; BORGES, Elisa C. (Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile: um balanço historiográfico**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 136-137.

²⁵² Desde o Congresso Nacional do Partido Comunista de abril de 1956, o PC chileno aprovou um programa de acordo com a postura do movimento comunista internacional. No congresso foi sustentada a possibilidade de avançar pela via não armada, a partir da conquista do governo pelo movimento popular.

Allende estiveram mais relacionadas aos gradualistas. O presidente encampou uma “batalha político-institucional” no parlamento pela aprovação de leis e projetos condizentes com as prioridades do Programa, apostando em negociações com o Partido Demócrata Cristão.

No contexto da Guerra Fria, o governo foi alvo da “cruzada anticomunista” estimulada pelos Estados Unidos, que encontrou respaldo nos setores dominantes da sociedade. Apesar de Allende ter obtido um considerável êxito durante o seu mandato, no sentido de promover as estatizações almejadas no programa do governo e a queda no nível de desemprego, além de impulsionar a reforma agrária, o bloqueio imposto pelos EUA acabou por provocar uma significativa desestabilização na economia.²⁵³ A insuficiência da produção de alimentos e bens de consumo essenciais e a queda do preço do cobre levaram ao congelamento dos preços e provocaram o aumento da inflação.²⁵⁴ A desestabilização, aliada às articulações da oposição, criou um ambiente inóspito de crescente violência entre os civis nas ruas.

A oposição – formada pelo Partido Nacional, por parte da Democracia Cristã e pelos militantes de extrema direita do coletivo *Patria y Libertad* – se organizou em protestos de rua, descobrindo, assim, que “com o discurso apolítico, que lhe era tão conhecido, poderia mobilizar amplos setores cidadãos em torno de mobilizações concretas”²⁵⁵. Em 1971, durante a visita de Fidel Castro ao país, ocorreu a *Marcha de las Cacerolas* (marcha das panelas vazias), ato em que mulheres, em sua maioria da classe média e alta, protestaram pelas ruas de Santiago com suas panelas, tendo como objetivo criticar a situação econômica do Chile. E, em 1972, ocorreu o *paro de octubre* – greve dos caminhoneiros articulada pelos partidos e grêmios de direita com financiamento indireto dos Estados Unidos – que levou à escassez de abastecimento de alimentos no país.

Frente à crescente crise, parte da esquerda – como o PS e o MIR (Movimento de Esquerda Revolucionário) –, acreditava na necessidade de tomada de medidas mais radicais, como a realização de uma revolta armada, e a oposição de direita unia-se às ramificações mais conservadoras da Forças Armadas e pregava a necessidade de intervenção militar. Nesse contexto, Allende promulgou a “Lei de Controle das Armas”²⁵⁶: nenhum cidadão poderia ter a posse de armas e as que fossem encontradas passariam para as mãos da FFAA. Em 1972, o presidente formou um novo gabinete ministerial, com a presença de militares, a fim de superar

²⁵³ Sobre o papel dos Estados Unidos na ditadura, ver: POGGI, Tatiana. A política é a arma do negócio: o papel dos EUA e das Corporations na construção da ditadura chilena. **Estudos Ibero-Ameircanos**, Porto Alegre, v. 42, n. 2, mai-ago, p. 633-660, 2016.

²⁵⁴ CORREA, S., *et al.*, 2001, p. 268.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 270.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 273.

a crise. Com o apoio do general Carlos Prats González, então comandante-chefe do Exército chileno, conseguiu estabilizar, mesmo que durante um curto período, o caos político no país.

É nesse sentido que Joan Jara intitula o capítulo sobre a campanha e os primeiros meses de governo como “as portas se abrem” e o oitavo capítulo, em que os desafios e a crise são retratados, como “onde as batatas assam” – referente à um trecho da letra de “Ni Chicha Ni Limoná” (*El Derecho de Vivir en Paz*, DICAP, 1971), canção onde Víctor ironiza os partidários da DC, convidando-os a apoiarem o governo no cenário político altamente polarizado. No capítulo, a autora detém-se aos desafios do processo, descritos acima, como os conflitos internos e o bloqueio econômico dos estadunidenses, e assinala o empenho midiático da oposição, citando o periódico *El Mercurio*²⁵⁷ como um dos principais meios de comunicação empenhados em “distorcer” informações sobre o governo para influenciar a opinião pública.

Sobre as manifestações organizadas pela oposição, comenta que escolheram a mesma “tática empregada com tanto êxito no Brasil, em 1964, para preparar a queda do presidente Goulart: a mobilização de mulheres de classe média e alta em marcha de protesto contra o governo”²⁵⁸ e que, em sua opinião, talvez tenham sido “ingênuos” na avaliação da correlação de forças. Para ela, a experiência das manifestações de rua em defesa ao governo era mais relevante que a “mera montagem de cabeças” das manifestações da oposição e, assim, tinham satisfação de demonstrar aos “momios”²⁵⁹ que eram muitos. Desse modo, a cada convocação, apresenta que: “mesmo que esta fosse realizada após um dia duro de trabalho, estávamos todos lá, *moralmente* obrigados a marcar presença”²⁶⁰.

No que se refere à “marcha das panelas vazias”, ironiza que as mulheres participantes eram “ociosas jogadoras de canastra” que, de repente, “encontraram alguma coisa pra fazer”. Segundo ela, a partir do caso, a batalha para ganhar o apoio das mulheres passou a ser um tema constante durante os meses seguintes:

[...] Ao que parecia, as mulheres desempenhavam um papel político ativo na política, mais pela classe a que pertenciam do que pelo seu sexo, se bem que costumavam se especializar em problemas e esferas considerados tradicionalmente femininos. O voto das mulheres sempre fora mais conservador do que o dos homens (e, como era contado em separado, era logo identificável). Agora, a oposição confiava em conquistar o coração das chilenas. No entanto, aconteceu o contrário. O percentual de votos femininos em favor de Allende cresceu entre 1970 e 1973. Na realidade, isso não foi tão surpreendente, já que a maioria das mulheres viveu melhor do que nunca durante o governo de Allende. Apesar dos problemas causados pela estocagem de produtos, pelo lucrativo mercado negro e depois pelas dificuldades de distribuição, geradas

²⁵⁷ Sobre o periódico, cf. nota de rodapé n.º 107.

²⁵⁸ JARA, J., 1998, p. 240.

²⁵⁹ A expressão *Momios* (“múmia” em português) trata-se da maneira como a esquerda chilena referia-se à direita.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 199, grifo nosso.

pelos donos das transportadoras que controlavam o sistema de transportes, houve uma notável melhoria no nível de vida dos pobres [...].²⁶¹

Assim, coloca-se ao lado das mulheres da classe trabalhadora e expõe a queda dos níveis de desemprego, a nacionalização das indústrias têxteis – que tradicionalmente contavam com um alto percentual de mão de obra feminina e tiveram vários cargos de chefia entregues a mulheres. A autora também evidencia uma “mudança de mentalidade em mulheres que conhecia há anos”, citando o caso de “Rosita”, lavadeira que trabalhava em seu bairro, com quem reencontrou-se em 1972:

[...] Materialmente, não acontecera nenhum milagre ao redor, a não ser que sua casa parecia mais limpa e em melhor estado, além de estarem sendo instalados o esgoto e fornecimento de água. *Era Rosita quem se transformara*. Trabalhava nas associações locais, sempre ativa e ocupada, e convencera-se de que estava contribuindo para o bem-estar da comunidade e de sua família. Quando me chamou de “*compañera Juanita*” em vez de senhora, isso não foi apenas uma grande deferência à minha pessoa, mas também resumia *sua mudança de postura diante da vida e da sociedade*. Era sinal da confiança em si mesma recém-adquirida. Ela estava ansiosa em organizar uma apresentação do Balé Popular em seu bairro e levar adiante o projeto de oferecer aulas de dança para jovens no centro comunitário – esse foi o tema de nossa conversa [...].²⁶²

Conforme veremos no segundo capítulo, Joan baseou esse trecho de sua obra em um artigo de imprensa que escreveu em 1974, em ocasião do Dia Internacional da Mulher. No artigo, defende que, apesar de ser uma artista de classe média, estava ao lado das trabalhadoras: eram *compañeras*, tiveram lugar na luta revolucionária e lutavam contra um inimigo comum. Tal luta compartilhada constituía-se na ideia da construção de uma sociedade mais justa, com mais oportunidades, superando “valores burgueses” e baseando-se na solidariedade.

Contudo, ao abordar questões de gênero²⁶³ durante o período, não poupa críticas aos atavismos que persistiam e, apesar de elogiar a maior integração das mulheres na comunidade, força de trabalho e política, cita brevemente as condições de ativistas que tinham que servir ao marido “mesmo que ele fosse socialista e teoricamente defendesse os direitos da mulher”²⁶⁴. Os atavismos em relação às questões de gênero no período são uma problemática já apontada pela historiografia.²⁶⁵

²⁶¹ *Ibid.*, p. 241.

²⁶² *Ibid.*, p. 243-244, grifos nossos.

²⁶³ Não nos aprofundaremos na temática de gênero devido aos objetivos e recortes teóricos da pesquisa. Entretanto, a seguir, citamos trabalhos de historiadoras brasileiras que mapearam, revisaram e expuseram tal problemática ainda a ser estudada com mais atenção pela historiografia latino-americana.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 244.

²⁶⁵ Apenas recentemente as questões de gênero relacionadas ao governo da Unidade Popular – ou mesmo a predominância masculina na produção historiográfica sobre o período – passaram a ser abordadas na academia. As historiadoras brasileiras Mariana Oliveira Arantes e Natália Ayo Schmiedecke problematizaram a escassa

De acordo com Carine Dalmás, de maneira geral, as críticas às políticas da UP e/ou do PCCh direcionadas às mulheres reconhecem que houve um despertar político, uma ampliação de sua participação no espaço público. Todavia, algumas medidas governamentais tenderam a reproduzir os estereótipos patriarcais, razão pela qual não se deu uma mudança qualitativa nos direitos e no lugar subsidiário que ocupavam.²⁶⁶ A historiadora evidencia que as representações estéticas/artísticas nas mensagens de propagandas centraram-se na figura do trabalhador masculino como principal “agente revolucionário”. Havia um consenso entre socialistas e comunistas de que os trabalhadores eram a vanguarda da luta e reconhecia-se que as atividades culturais implementadas pela juventude eram uma maneira de integrá-los, “o que não ficou explícito era que os trabalhadores referidos [...] eram os *homens*”²⁶⁷.

A partir desse contexto, observa-se que Joan reivindica também o lugar das *compañeras* como agentes revolucionárias: tanto cita a “mulher trabalhadora” das classes populares, ao citar Rosita, como se descreve enquanto partícipe da construção do processo revolucionário, apresentando uma ênfase na “mudança de valores”, “mentalidades” e na experiência relacionada à proposta de democratização da cultura.

Defende a “expansão da atividade criativa” – “era como se um povo inteiro tivesse aprendido a cantar”²⁶⁸ – e menciona o desenvolvimento do programa Arte para Todos, o trabalho com o Balé Popular e a consolidação da Nova Canção como exemplos da positividade do período da UP. A autora ressalta que, no governo de Allende, o “trabalho cultural” foi convertido em “política oficial”: “quase todo o trabalho que Víctor e eu realizáramos em nossas diferentes áreas, contra forças superiores, sem apoio e quase de maneira subversiva, se transformou em política oficial num abrir e fechar de olhos”²⁶⁹.

presença de mulheres tanto como objeto de estudo, quanto como autoras de trabalhos acadêmicos, ver: ARANTES, M. O.; SCHMIEDECKE, N. A. Sobre um silêncio: as mulheres na historiografia da Unidade Popular. In: COSTA, Adriane V.; BORGES, Elisa C. (Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile**: um balanço historiográfico. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 41-70. Em outro capítulo da mesma obra, Carine Dalmás apresenta um ensaio interpretativo de símbolos e mensagens difundidos por meio dos murais de propaganda elaborados pelas Brigadas Ramona Parra numa perspectiva de gênero.

²⁶⁶ DALMÁS, Carine. Brigadas Ramona Parra e a representação das mulheres na experiência chilena (1970-1973). In: COSTA, Adriane V.; BORGES, Elisa C. (Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile**: um balanço historiográfico. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 402.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 399, grifo da autora. Vale também mencionar que, em relação ao caso chileno, de acordo com a musicóloga chilena Eileen Karmy, a construção de uma “nova masculinidade” no imaginário do “homem novo” reflete na supremacia masculina sobre a feminina no desenvolvimento artístico da Nova Canção Chilena, tendo em vista que “muitas vezes o feminino fica invisibilizado por trás da figura do *Hombre Nuevo*, o *homem* não apenas referindo-se à humanidade, mas também ao gênero masculino”, cf. KARMY, Eileen. La Cantata Popular Santa María de Iquique: Representaciones del Obrero Pampino y del Hombre Nuevo. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). **Palimpsestos sonoros**. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014, p. 106-107, grifos no original.

²⁶⁸ JARA, J., 1998, p. 268.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 213.

Entre as 40 medidas “imediatas” presentes no Programa Básico do governo, esteve a criação do Instituto Nacional de Arte e Cultura e escolas de formação artística em todas as comunas. Na área de “Cultura e Educação” defendia-se:

As mudanças [...] necessitam de um povo socialmente consciente, solidário e educado para exercer o poder e para defendê-lo. A cultura não se cria com uma lei, mas surge da luta constante pela fraternidade contra o individualismo, pelo trabalho contra seu desprezo, pelos valores nacionais sem submissão à valores que não nos pertencem.²⁷⁰

Entre as que foram concretizadas no período, podemos citar a criação de Centros de Cultura Popular em localidades urbanas e rurais e a estatização, em 1971, da multinacional RCA Victor, que passou a ser a companhia discográfica IRT, e a Editorial Zig-Zag, convertida na Editora Nacional Quimantú.²⁷¹

Em relação às políticas no setor da cultura, Joan comenta que ela e Víctor estavam impacientes para atingir “objetivos maiores”, que seria necessária uma “política cultural ativa e coerente”. Embora elogie a existência da quadragésima medida do programa, critica que a proposta da criação do Instituto Nacional de Cultura – para o estímulo, coordenação, orientação e apoio ao movimento popular – nunca foi posta em prática. Desse modo, cita que em suas viagens pelo país, Jara notava que tudo estava sendo feito de “maneira improvisada e espontânea, sem qualquer tipo de ajuda técnica, subsídio ou planejamento”. Contudo, procura enfatizar que “muito já havia sido feito”, como exemplo, a existência da Quimantú – que durante os três anos de governo, “publicou dezenas de edições em brochura de obras da literatura universal a preços acessíveis”, além de conceder uma primeira oportunidade a diversos poetas e romancistas.²⁷²

De volta ao ambiente universitário, desde as reformas, a bailarina voltou a fazer parte do Departamento de Dança da Universidade do Chile. De acordo com ela, sob o governo da UP, o “espírito do movimento da reforma foi realçado por um novo conceito de sociedade e do papel da universidade dentro desse contexto”²⁷³. Sobre a escola de dança, apresenta que o número de jovens adultos aumentara, o que apresenta como um exemplo da inspiração advinda

²⁷⁰ Cultura y Educación. Programa de la Unidad Popular. Santiago: Imprenta Horizonte, 1970 *apud* ALBORNOZ, 2005, p. 148.

²⁷¹ Sobre o assunto, ver: SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “**Nuestra mejor contribución la hacemos cantando**”: a Nova Canção Chilena e a “questão cultural” no Chile da Unidade Popular. 2017. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP Franca, 2017, p. 35-47; ALBORNOZ, *op. cit.*, p. 147-176.

²⁷² JARA, J., 1998, p. 273-274.

²⁷³ *Ibid.*, p. 225.

do Balé Popular “que os levou a entender que os bailarinos eram seres humanos capazes de se relacionar com a sociedade”. Em relação ao programa Arte para Todos, diz que

[...] colocou em andamento apresentações regulares de balé, música orquestral, folclore, teatro, poesia e mímica nos bairros operários dos arredores de Santiago, em uma tenda de circo ou em um grande palco móvel, ao ar livre. Houve quem criticasse essa política como paternalista, dizendo que os artistas, os instrumentos e os equipamentos caíam do céu em uma *población*, como uma espécie de *deus ex machina*, para desaparecerem de repente alguns dias depois, deixando para trás apenas uma impressão fugaz. Talvez tivessem razão, mas, pelo menos, era um começo, já que isso vinha acompanhado de uma programação a longo prazo, como aquela em que eu estava engajada, que trazia em si a esperança de uma futura participação real.²⁷⁴

Em 1972, frente ao acirramento da polarização e desabastecimento de alimentos, os artistas, universitários e operários identificados com o governo da UP participaram dos trabalhos voluntários para neutralizar as consequências da greve dos caminhoneiros. Sobre o empenho de Víctor neste período delicado, relata:

[...] *Guardei na memória a imagem dele de pé, ao lado de um monte de sacos de farinha, suando à medida que os amontava, um a um, enquanto uma longa fila de pessoas – a maioria bailarinos e atores – descarregava-os do trem. Empilhá-los em ordem era um trabalho pesado, mas ele parecia feliz e brincava com todos à sua volta, que se deixavam contagiar com seu bom humor. [...] Tínhamos consciência de que estávamos fazendo algo útil e nosso moral era alto, pois sabíamos que, em todo o país, centenas de milhares de pessoas faziam o mesmo.*²⁷⁵

O trecho acima indica a representação de Jara como o “homem novo”: o *Compañero* otimista e totalmente comprometido com a revolução. Além disso, percebe-se que na “escrita de nós”, Joan acentua o trabalho coletivo dos artistas envolvidos com o processo, remetendo diversas vezes à concepção das transformações de valores e consciência.

Ao referir-se ao inverno de 1971, durante as tradicionais enchentes do rio Mapocho, cita o diferencial da aliança durante o governo, evidenciando que os artistas se mobilizaram com o intuito de auxiliar os moradores de áreas periféricas que haviam perdido suas casas e pertences. Comenta sobre o resgate de bebês e crianças que foram levados para os grandes estúdios de dança, usados como abrigo: “arregimentou todos nós, inclusive os mais indecisos e preguiçosos para fazer algo útil”²⁷⁶. Nesse trecho, a autora reproduz toda a letra de “Luchín”, canção composta por Víctor no período, baseada na história de um bebê encontrado em meio aos

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 224, grifos no original.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 259, grifo nosso.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 227.

escombros de sua casa. Assim, Joan declara que o trabalho desempenhado se pautava em um “sentimento de camaradagem e não de caridade”²⁷⁷.

De acordo com o historiador Rolando Álvarez Vallejos, a atividade dos trabalhos voluntários ainda não foi analisada com profundidade. Para ele, a ampla gama de funções que se desenvolveram durante o mandato de Allende “transferiu” o *ethos* revolucionário para a vida cotidiana. O autor argumenta que os trabalhos de base foram a manifestação de que o Chile vivia uma “revolução cultural”:

A par das mudanças estruturais da economia, o país experimentava o desenvolvimento de uma subjetividade cotidiana que questionava as práticas culturais dominantes. Um novo *ethos*, baseado na solidariedade e nas recompensas imateriais, tentou converter-se no eixo dos valores alternativos impulsionados pela UP.²⁷⁸

Nesse sentido, os homens e mulheres mobilizados sentiram-se partícipes da construção do “novo Chile”, compreendendo-se como fundamentais para o processo de mudança que o país vivia. Álvarez Vallejos salienta que embora o governo tenha enfrentado diversos desafios, a formação do movimento social ao redor desses trabalhos teria sido a maior expressão material da força político-cultural que impulsionou o *ethos* comunitário e solidário.

Como já mencionado, para Elizabeth Jelin, a construção da memória está cultural e coletivamente marcada e é elaborada através de sujeitos ativos que compartilham uma cultura e um *ethos*. Desse modo, como procuramos demonstrar, em *Canção Inacabada*, Joan Jara tem como objetivo descrever (e defender) o esforço coletivo dos artistas que, ao lado dos demais trabalhadores, eram agentes empenhados em manter os setores econômicos em funcionamento, apesar dos diversos boicotes. Nessa “escrita de nós”, as trajetórias de Víctor e Joan aparecem como exemplos da convicção a respeito da luta pela *causa comum* da *experiência chilena*.²⁷⁹

Em relação aos discursos dos músicos da Nova Canção Chilena e suas produções artísticas no período, Natália Ayo Schmiedecke apresenta que “se a NCCh se converteu na principal representante dos ‘novos valores’ que estavam por trás do projeto político da UP, isso se deve em grande parte à sua capacidade de sintetizar os elementos que marcaram o debate e

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 229.

²⁷⁸ ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando. Trabajos voluntarios: el ‘hombre nuevo’ y la creación de una nueva cultura en el Chile de la Unidad Popular. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Ed.). **Fiesta y Drama: Nuevas Historias de la Unidad Popular**. Santiago: LOM, 2014, p. 174.

²⁷⁹ No livro, Joan menciona também sua participação nas Junta de Abastecimento e Preços (JAP), organização popular criada no período de crise de abastecimento, autorizada pelo governo para controlar o mercado negro, o açambarcamento e a especulação, a partir da fiscalização, da distribuição e venda de produtos de primeira necessidade.

a produção cultural do período”²⁸⁰. Segundo a historiadora, os artistas do movimento podem ser entendidos como importantes pensadores, propositores e intelectuais das políticas e propostas no campo cultural. Conforme demonstra, Jara fez parte da intelectualidade engajada no projeto da *via chilena* e participou ativamente da discussão e proposição de caminhos para integrar a cultura no processo, desempenhando um importante papel político e cultural.²⁸¹

Durante o governo, Víctor lançou os álbuns *El Derecho de Vivir en Paz* (1971), *La población* (1972) e *Canto por travesura* (1973) pela DICAP.²⁸² E, em 1973, se importou em “resgatar” a “tradição picaresca” da sociedade chilena e gravou o álbum *Canto por travesura*, seu último LP lançado em vida. A coletânea apresenta músicas tradicionais de conteúdo humorísticos e Joan comenta que o trabalho no projeto era “sintoma de seu inesgotável senso de humor e do gosto por uma boa brincadeira”, ressaltando que ele “estava pronto para o que pudesse acontecer, mas nem de longe ficava triste ou deprimido”²⁸³.

No livro, percebe-se que diversas canções de Jara são ressignificadas como veículos de memória, e “Abre la ventana” e “Luchín” aparecem como exemplos do otimismo e solidariedade, dos “novos valores” e do empenho coletivo. Assim como, todas as letras das últimas composições – “Cuando voy al trabajo”, “Vientos del Pueblo”, “Manifiesto” e o poema “Estadio Chile” – são expostas na íntegra e fazem parte do trecho em que narra os acontecimentos do último ano do governo de Allende. Diversas vezes, a autora confere sentidos “premonitórios” e “proféticos” a estas, que apresentam trechos como: “[...] así cantará el poeta / mientras el alma me suene / por los caminos del pueblo / desde ahora y para siempre” (“Vientos de Pueblo”) e “[...] que el canto tiene sentido / cuando palpitan en las venas / del que morirá cantando / las verdades verdaderas [...]” (“Manifiesto”). Estas foram compostas num contexto de boicotes, de violência. O medo toma lugar da alegria e a sensibilidade de Jara como “verdadeiro artista revolucionário” e “mártir de resistência” é ressaltada.²⁸⁴

No que tange ao “fatídico” ano de 1973, havia uma aparente estabilidade que se mostrou passageira, já que a primeira tentativa de golpe militar, conhecida como *Tancazo*, ocorreu em 29 de julho de 1973. A despeito de ter sido uma tentativa fracassada, esse episódio demonstrou a frágil situação político-social do Chile, tendo em vista o apoio de civis ao golpe.

²⁸⁰ SCHMIEDECKE, 2017, p. 219.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 331.

²⁸² Os LPs lançados pela gravadora enfatizam temas de conteúdo político e social, mas também abarcam temáticas como romance, tradições culturais e questões mais subjetivas. O disco conceitual *La población*, por exemplo, teve como tema central o processo de formação da *población* Herminia de La Victoria, de Santiago. Ao empreender o projeto, Jara utilizou-se de diferentes recursos como o testemunho, poesia, música e teatro. Sobre os discos lançados pelo artista durante a UP, ver: SCHMIEDECKE, 2013.

²⁸³ JARA, J, 1998, p. 299-300.

²⁸⁴ Faremos uma análise mais completa destas no próximo capítulo.

Em 9 de agosto de 1973, Allende chamou novamente os militares para compor um gabinete – já que havia dissolvido o primeiro frente à aparente estabilidade no início do ano. Devido a uma forte crise no interior do Exército, com críticas ao apoio do General Carlos Prats ao governo, este renunciou ao cargo de Ministro da Defesa e Comandante-Chefe do Exército em 27 de agosto. Somado a isso, nesse mês também ocorreu a Declaração da Câmara dos Deputados, em que o Parlamento alegou – por 81 votos contra 47 – que o governo exercia práticas inconstitucionais e, por isso, seria ilegal.

Em meio a esse cenário, Augusto Pinochet Ugarte foi escolhido como Comandante do Exército. Articulado por civis e militares, o golpe foi encabeçado pelo general Gustavo Leigh²⁸⁵, Comandante das Forças Aéreas; pelo almirante José Toribio Merino, da Armada; pelo general dos Carabineros César Mendonza, e por Pinochet, e tornou-se realidade na manhã do dia 11 de setembro de 1973. A data marca o dia em que Salvador Allende realizaria um plebiscito sobre o fim ou a permanência de sua presidência, providência não concluída devido aos bombardeios ao Palácio de La Moneda. Durante os ataques ao palácio presidencial, o presidente proferiu seu último discurso pela Rádio Magallanes. A data configurou-se como emblemática e os chilenos lutaram (e lutam) para definir o significado da ação militar, a partir de concepções antagônicas: como “mal necessário” ou como trauma coletivo. Conforme afirmou o historiador Steve J. Stern:

A crise de 1973 e a violência da nova ordem geraram uma questão de memória contenciosa na vida chilena. A questão de memória provou-se central para a reconstrução da política e da cultura chilenas, primeiro sob o regime militar que governou até 1990 e, posteriormente, sob uma democracia sombreada por legados da ditadura e por militares ainda poderosos. Como resultado, o estudo da memória não pode ser desvinculado de um relato de contextos políticos, econômicos e culturais mais amplos. De fato, o fazer da memória oferece uma nova lente útil sobre o curso geral da história chilena no último quartel do século XX.²⁸⁶

A experiência do golpe e da violenta ditadura militar no Chile contou com uma subsequente produção bibliográfica abundante, desde o surgimento de uma vasta literatura testemunhal, até estudos de conjuntura que refletiram o tema sob diferentes enfoques e perspectivas. Como vimos, entre as obras de caráter testemunhal está o livro de Joan Jara. Aqui analisamos *Victor: An Unfinished Song* enquanto um *projeto de memória*. Como fruto de dez anos de exílio, a obra foca na narrativa da vida, a favor dos anos da Unidade Popular e, a partir de uma “escrita de nós” (entre a canção e a dança), a autora defende os princípios de

²⁸⁵ Sobre as Forças Armadas Chilenas e a relação entre Leigh e Pinochet, ver: VALDIVIA ORTIZ DE ZÁRATE, Verónica. **El golpe después del golpe**. Leigh vs. Pinochet. Chile, 1960-1980. Santiago: LOM, 2003.

²⁸⁶ STERN, 2006, p. XIX.

solidariedade e justiça social no trabalho cultural do período. Como biógrafa do marido, Joan escreve sobre a vida, mais que sobre os horrores, e identifica Víctor Jara como exemplo do *Compañero* preconizado pela revolução, buscando, assim, opor-se à representação do cantor apenas como símbolo de martírio e da violência em voga a partir do golpe.

O livro também veicula um relato sobre processo de formação e consolidação da Nova Canção Chilena, abordado como movimento de “verdadeira” canção politizada, com raízes no “autêntico” folclore. É na análise de formulações sobre esse último aspecto que a obra tem sido tomada pela bibliografia, tornando-se referência importante para o estudo acadêmico sobre a trajetória artística de Víctor e Joan. Devido ao nosso enfoque no teor testemunhal, procuramos salientar que *Canção Inacabada* assinala sentidos sobre as trajetórias artísticas de Víctor e Joan. O empenho de ambos nas atividades culturais durante o bloco temporal 1960/1970 aparece como exemplo da criatividade coletiva, da utopia revolucionária e do humanismo de esquerda do período. O fio condutor da narrativa trata-se da defesa do processo revolucionário como “acontecimento histórico” de união moral por um ideal comum. O *ethos* revolucionário aparece como um projeto inacabado – uma canção inacabada – a ser rememorado a partir de sua positividade.

A utopia em marcha foi interrompida com o truculento golpe de Estado, Joan perdeu o marido e testemunhou os horrores das primeiras semanas da ditadura de Pinochet. Ao sobreviver e partir do Chile com as filhas em 1973, trabalhou como defensora dos Direitos Humanos e da “cultura chilena”. Importa analisar o contexto de resistência político-cultural durante o exílio e a mobilização de Joan em projetos logo após o golpe, como a produção e o lançamento do álbum *Manifiesto Chile September 1973* e participação em atos, shows e festivais. Estes estiveram relacionados com a rede de solidariedade internacional em torno da “causa chilena”. Desenvolveremos essas questões a seguir, procurando oferecer subsídios para pensar as especificidades do engajamento da artista e a importância de suas atividades para a difusão da figura e obra musical de Víctor Jara internacionalmente.

CAPÍTULO 2. “BUT HIS SONGS STAY ALIVE”: O EXÍLIO DE JOAN E A DIFUSÃO DO CANCIONEIRO DE VÍCTOR

Durante o exílio, em sua dupla dimensão de drama individual e coletivo, manifestações culturais funcionaram como um elo entre exilados chilenos em diferentes locais.²⁸⁷ Para a comunidade exilada, Víctor Jara passou a figurar enquanto “herói da Revolução e da cultura chilena”²⁸⁸ e, censurada no Chile, sua obra musical tornou-se mais conhecida à nível internacional. Neste capítulo, investigaremos o exílio de Joan Jara e seu ativismo com a causa dos Direitos Humanos. Utilizando artigos de imprensa, examinaremos as dimensões presentes na formulação da narrativa de memória.

Focaremos na análise do álbum póstumo *Manifiesto Chile September 1973* (1974), defendendo que este pode ser entendido como um projeto de defesa da positividade histórico-cultural da Unidade Popular, e exímia fonte para entender a ressignificação da obra musical de Jara como cancionista de resistência à ditadura pinochetista. Além disso, apontaremos para a necessidade de também compreender o conteúdo do disco a partir da mobilização de uma narrativa testemunhal sobre o trauma histórico de 1973 por Joan. Por fim, comentaremos sobre alguns atos de solidariedade em torno do caso chileno.

2.1. O exílio de Joan Jara

2.1.1. O exílio chileno e a rede musical de solidariedade

O fechamento do Parlamento, a censura aos meios de comunicação e diversas outras medidas de restrição à liberdade do cidadão demonstram que, com o golpe de 11 de setembro de 1973, os militares procuraram abortar não somente o poder político e administrativo do governo deposto, mas também erradicar seu poder simbólico no campo artístico-cultural. A repressão às práticas culturais que tivessem relação com o processo da *via chilena ao socialismo* constituiu-se uma meta da Junta Militar desde as horas iniciais da ditadura. Em outubro de

²⁸⁷ SILVA, Êça Pereira da. **Araucaria de Chile (1978-1990)**: a intelectualidade chilena no exílio. São Paulo: Alameda, 2013, p. 67.

²⁸⁸ Em entrevista para a revista *Araucaria de Chile*, publicada em 1978, o músico Gustavo Becerra, exilado, refere-se à Víctor como “um herói da revolução chilena, mas também um herói do trabalho cultural; pessoa que vindo do teatro, vindo da música popular [...] chega com uma pureza, com uma reflexão sobre o que é a música popular de inspiração folclórica”. Becerra enfatiza também a importância do artista como articulador da Nova Canção Chilena: “Não se pode conceber o desenvolvimento de um Quilapayún, de um Inti-Illimani, de um Aparcoa, sem a colaboração de Víctor Jara”. BECERRA, Gustavo *apud* BOCAZ, Luis. Música Chilena e identidad cultural. **Araucaria de Chile**, Madri, n. 2, abri./jun. 1978, p. 109.

1973, o general Augusto Pinochet declarava que tinha como um dos principais propósitos extinguir a “cultura de esquerda” e “derrotar o marxismo da consciência dos chilenos”²⁸⁹. De acordo com Luis Hernán Errázuriz e Gonzalo Leiva Quijada, o golpe também foi estético-cultural, já que junto a violação sistemática dos Direitos Humanos, promoveu-se uma noção militarizada da estética cotidiana, caracterizada pela depuração, ordem e restauração fervorosa de símbolos pátrios. Para os autores, a transformação operada não apenas indiciou uma mudança de ideário, mas também de imaginário, passando pelos meios e modos de se perceber o cultural.²⁹⁰

Assim, o chamado “apagão cultural” mostrou-se implacável de 1973 a 1976.²⁹¹ Foi vetada a circulação de livros e revistas culturais atravessadas por ideologias de esquerda; foram queimados diversos materiais – como, por exemplo, fitas de material gravado e discos presentes na gravadora DICAP.²⁹² Segundo a musicóloga chilena Laura Jordán, embora a bibliografia tenha amplamente reproduzido a informação sobre um decreto de lei que impedia a utilização de instrumentos andinos – como a *zampoña*, o *charango*, o *bombo* e a *quena* –, não há provas jurídicas de tal proibição. Entretanto, a censura ocorreu de outras maneiras, conforme assinala:

[...] a dificuldade de encontrar uma norma escrita referente à “música andina” não refuta a existência de tal proscrição, mas antes destaca duas situações: por um lado, que a execução de tal proscrição se baseou no exercício clandestino da repressão, através do medo, e que a “escuridão” documental coincide com o comportamento incoerente que caracteriza o terrorismo de Estado [...]. Por outro lado, a falta de um documento oficial transforma uma busca “sem resultados” na exaltação de um lado mais relevante da questão, que é a *experiência* real da proibição. Não havendo “respaldo”, os relatos sobre a condição da música e dos “instrumentos andinos” abrangem uma infinidade de contornos, de formas peculiares e múltiplas, nos quais se cristalizou a experiência de tal proscrição.²⁹³

²⁸⁹ *Apud.* GUIDA, A. 1990: Fuerzas Armadas. In: GUIDA, Alessandro; NOCERA, Raffaele; ROLLE, Claudio (eds.). **De la utopía al estallido**: Los últimos cincuenta años en la historia de Chile. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2022, p. 213.

²⁹⁰ ERRÁZURIZ, Luis; LEIVA QUIJADA, Gonzalo. **El golpe estético**: dictadura militar en Chile, 1973-1989. Santiago: Ocho Libros, 2012, p. 128.

²⁹¹ Com o fim do mecenato estatal para as atividades culturais e o clima de repressão instaurado, teve início o período conhecido como “apagão cultural” que durou aproximadamente até 1976 (SILVA, 2013, p. 100). Recentemente, alguns historiadores têm criticado o uso dessa expressão. A historiadora chilena Isabel Jara Hinojosa aponta que embora o termo continue operativo para representar os devastadores efeitos da repressão, torna-se importante desmistificá-lo, tendo em vista que não foi um fenômeno uniforme durante todo o período ditatorial, cf. JARA HINOJOSA, Isabel. Ambivalencia de la política artístico-cultural de la dictadura pinochetista: Revisitando el “apagón cultural” y la “catástrofe”. In: DAPPIANO, Karina *et al.* **Sombras, suspiros y memorias**: Prácticas culturales y dictaduras en el cono sur. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Nacional de Lanús, 2020, p. 133-157.

²⁹² GARCÍA, Marisol. **Canción Valiente. 1960-1989**. Tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago: Ediciones B, 2013, p. 170.

²⁹³ JORDÁN, Laura. Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 63, n. 212, 2009, p. 81-82, grifo no original.

Jordán enfatiza que para compreender a proibição não basta questionar os mecanismos públicos oficiais, pois os relatos mostram que, apesar de não existir “suporte documental”, a consciência sobre a transformação do status dos *instrumentos andinos* foi precoce e abundante e envolveu uma reconsideração de sua funcionalidade nas “músicas da resistência”. Nesse sentido, tais instrumentos passaram a ter um significado peculiar e seus vínculos com a Nova Canção Chilena foram acentuados. A autora ressalta que é necessário entender, entre outros aspectos, as maneiras pelas quais o terrorismo de Estado manifestou-se, através da perseguição, dos desaparecimentos e, no caso musical, deve se considerar o aprisionamento de Ángel Parra, o assassinato de Víctor Jara²⁹⁴ e o exílio de diversos representantes da NCCCh – os integrantes dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, por exemplo, estavam em turnê pela Europa em setembro de 1973 e exilaram-se, respectivamente, na França e na Itália.

Desse modo, ocorreu um exílio massivo de artistas, intelectuais, militantes e políticos de esquerda que conseguiram escapar ou sobreviver à prisão. Conforme a historiadora brasileira Êça Pereira da Silva, para muitos, o exílio configurou uma alternativa de sobrevivência no momento em que a eliminação física e perseguição representou uma das principais estratégias utilizadas pela ditadura para impor seu controle sobre o país.²⁹⁵ Inicialmente, a Junta Militar esforçou-se para impedir a saída de militantes, a fim de puni-los pelos “danos” causados. Tendo em vista que Constituição de 1925, então vigente, estabelecia o “direito de todo chileno de entrar e sair livremente do território nacional”²⁹⁶ (artigo 10, nº 15), o regime se respaldou nos Decretos de Lei para justificar a expatriação.

Em 6 de novembro de 1973, a publicação do Decreto nº81 no Diário Oficial deixava a cargo da autoridade administrativa o direito de ir e vir dos cidadãos, cabendo ao presidente expulsar qualquer indivíduo considerado uma ameaça à “Segurança Nacional”. Em 1974, começou a política de expulsão maciça, como meio de esvaziar as cadeias e desarticular a oposição – em agosto, o Decreto de Lei nº604 complementou o primeiro decreto sobre expulsão e proibição de retorno, proscrevendo também o ingresso de estrangeiros que constituíssem um “perigo para o Estado”. A partir de então, o expatriado deveria pedir autorização ao Ministro do Interior para poder retornar ao país.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 83.

²⁹⁵ SILVA, 2013, p. 61.

²⁹⁶ Em relação aos demais decretos significativos, ver: PINTO LUNA, Candelaria del Carmen. Exilio chileno: 1973-1989. Consecuencias del exilio, cómo se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exilados retornados de Francia. In: JORNADAS DE TRABAJO SOBRE EXILIOS POLÍTICOS DEL CONO SUR EN SIGLO XX, 26, 27 y 28 sept. 2012, La Plata. *Anais...* La Plata: Memoria Académica, 2013. Disponível em: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2557/ev.2557.pdf>. Acesso em: fev. 2023.

Há uma variedade de autores que apontam para a natureza heterogênea, multifacetada e complexa do fenômeno. Segundo Pablo Yankelevich, estudar o exílio a partir das ditaduras militares ocorridas entre as décadas de 1960 e 1980 na América Latina permite defini-lo enquanto um fenômeno de natureza política e demográfica particular. O autor salienta que, para compreender este “novo exílio”, torna-se necessário não perder de vista que se tratou de um dos efeitos de uma política de extermínio inscrita na chamada “Doutrina de Segurança Nacional”²⁹⁷. Ao considerar os avanços teóricos e desafios para as pesquisas sobre a temática, Luis Roniger apresenta que o exílio:

Gera processos complexos que ocorrem em uníssono em diferentes níveis – nos planos local, transnacional, regional e mundial – e que misturam tensões entre projetos políticos e pessoais prévios e os processos de aculturação e transformação ligados ao entorno político, social e administrativo e cultural do país e residência, e aos novos hábitos e modelos de vida que diferenciam as experiências no estrangeiro daquelas na sociedade de origem.²⁹⁸

De acordo com Loreto Rebolledo González, o maior período de saída dos chilenos aconteceu entre 1973 a 1978; e daí em diante, lentamente, iniciou-se o movimento de retorno. Porém, a maior “onda” de volta só teve início na segunda metade dos anos 1980²⁹⁹, com o horizonte da possibilidade de retorno dos civis ao poder. Dados parciais apresentados em 1993 pelo cientista social Jaime Llambias-Wolff indicam que, em 1984, cerca de 47% dos expatriados chilenos ainda estavam na América Latina, principalmente na Venezuela (44%); e outros 37% na Europa Ocidental (Espanha, 10%; França, 8,3%; Itália, 6,6% e Suécia, 5,5%); 8% na América do Norte (com 6,7% no Canadá), 5% na Austrália e 3% na Europa Oriental e na África.³⁰⁰

As referências sobre os exílios latino-americanos recorrentemente diferenciam o “caso chileno” por conquistar tanto a atenção do bloco comunista, como de diversos países considerados social-democratas. A violência e as ações repressivas adotadas pelos militares foram amplamente divulgadas na imprensa internacional causando um “choque emocional planetário”, de acordo o historiador Olivier Compagnon.³⁰¹ Como já citado, o golpe de Estado

²⁹⁷ YANKELEVICH, 2011, p. 14. Refere-se à concepção de “defesa nacional” defendida pelos regimes militares a partir dos diversos golpes de Estado na América do Sul durante as décadas de 1960 e 1970. O conceito concerne à retórica de luta contra o “inimigo interno” – isto é, contra os militantes de esquerda, concebido como infiltrados e traidores “à serviço do comunismo internacional”.

²⁹⁸ RONIGER, 2011, p. 31.

²⁹⁹ *Apud* SILVA, 2013, p. 61. Como é o caso de Joan. Abordaremos o período no terceiro capítulo.

³⁰⁰ *Apud* SZNAJDER, 2011, p. 70-71.

³⁰¹ *Apud* AGUIAR, 2017, p. 668.

no Chile pode ser considerado um “evento-mundo”³⁰², cujo impacto transcendeu a esfera regional. A situação do país se tornou “emblema generalizado de embate perpétuo entre liberdade e opressão”³⁰³, representando uma causa global que levou a formação de diversas redes de solidariedade e resistência ao redor do mundo.

Os diversos golpes civil-militares na América Latina, durante a segunda metade do século XX, suscitaram o estabelecimento destas “redes de solidariedade”. Entretanto, embora os grupos de exilados do Brasil, do Uruguai e da Argentina também tenham recebido auxílio em redes de apoio, o movimento internacional de solidariedade ao povo chileno foi o que contou com maior expressão, justamente por conta do fim abrupto da experiência de governo da Unidade Popular³⁰⁴, o primeiro governo socialista eleito democraticamente. Concordamos com Alessandro Santoni e Claudia Rojas Mira quando argumentam que não é exagero situar o exílio como o principal vetor de difusão de uma identidade do país no exterior. A ditadura de Augusto Pinochet instalou-se no imaginário coletivo mundial como o epítome máximo da brutalidade dos regimes de “segurança nacional” instalados em países latino-americanos.³⁰⁵

No exílio, os artistas envolvidos com a *experiência chilena* participaram ativamente de demonstrações contra a ditadura, mobilizando-se para a soltura de presos políticos. Como Tânia Garcia aborda, a suspensão dos direitos políticos e civis desestruturou todo um campo de produção, circulação e consumo cultural. Não obstante, os artistas continuaram a produzir, assimilando novas influências em seus discursos poéticos, estéticos e musicais, com o propósito de chamar a atenção de autoridades e órgãos internacionais para a tragédia que acontecia em seus países.³⁰⁶ De acordo com Caio Gomes, os movimentos de solidariedade:

[...] encontraram na canção, entendida como veículo importante para a veiculação de ideias, um modo de manifestar-se. Os discos editados em diferentes países com o intuito de promover o discurso da solidariedade aos países que viviam agora sob ditaduras funcionaram como um importante espaço de construção de diálogos entre os artistas das diferentes partes da América Latina, e também do estabelecimento de pontes com os meios artísticos dos países do exílio. A produção musical em

³⁰² Conforme Aguiar apresenta, esta ideia foi originalmente desenvolvida pelo historiador francês Jean-François Sirinelli. Ver a nota de rodapé 1 do artigo acima citado.

³⁰³ MAMANI, A. Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978). In: JORNADAS DEL TRABAJO: EXILIOS POLÍTICOS DEL CONO SUR EN EL SIGLO XX, 1, 2012, La Plata. *Actas...* La Plata: Ed. UNPL, 2012, p. 7.

³⁰⁴ GOMES, Caio de Souza. “Los que la represión golpea por igual unieron la unidad’: o exílio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade na década de 1970”. *Nuevo Mundo Mundo Nuevos*, v. 2015b. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/68244>>. Acesso em: fev. 2023.

³⁰⁵ ROJAS MIRA, Claudia; SANTONI, Alessandro. 1982: Exilio/Retorno. In: GUIDA, Alessandro; NOCERA, Raffaele; ROLLE, Claudio (eds.). *De la utopía al estallido*: Los últimos cincuenta años en la historia de Chile. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2022, p. 124.

³⁰⁶ GARCIA, 2021, p. 158. A autora também se refere aos exílios de artistas e intelectuais latino-americanos de outros países como, por exemplo, dos músicos do Novo Cancioneiro Argentino, como Mercedes Sosa e Tejada Gómez, que deixaram a Argentina a partir de 1976.

solidariedade ao povo chileno é bastante emblemática da criação de obras que carregavam as marcas dolorosas dessas experiências e buscavam expressar por meio de canções os sentimentos daqueles que sofriam e também daqueles que buscavam se solidarizar com as “vítimas”. Esses discos constituem uma verdadeira “memória musical” do exílio, e são exemplares do estabelecimento de uma “rede musical de solidariedade”³⁰⁷.

É o caso da produção e lançamento de *Manifiesto Chile September 1973*, álbum póstumo de Víctor que contou com a rede de solidariedade para ser gravado e que, além disso, contém as marcas dolorosas da experiência do golpe, luto e exílio, expressas por Joan Jara no projeto conceitual do LP, como veremos mais adiante.

Conforme Mendívil aponta, o golpe e a “imolação” de Víctor no Estádio Chile converteram a Nova Canção Chilena em canto de protesto da “voz ferida” dos chilenos no exílio, e em símbolo de luta pela liberdade na América Latina e no mundo.³⁰⁸ Tal resignificação acontece, de maneira progressiva, graças a inserção ao circuito musical internacional, principalmente europeu, e ao papel de diferentes atores empenhados na divulgação desse cancionário.

Cabe ressaltar que os estudos acadêmicos chilenos sobre assimilações e a resignificação da NCCh no contexto do exílio ainda são escassos. Supomos que isso se dá justamente pelo estigma de “exílio dourado”, ainda disseminado no interior da sociedade civil – já que a pesquisa sobre a temática não se legitimou em plenitude, evidenciando um “manto de esquecimento sobre suas experiências e memórias”³⁰⁹. Segundo Rodríguez Aedo, a história recente do Chile é um livro ainda a ser escrito: a ditadura não apenas interrompeu um projeto político-cultural, mas também impôs a expatriação a milhares de chilenos e, assim, o exílio transformou-se em uma “ferida profunda” na memória nacional, sendo que “a brecha entre os de dentro e os de fora” operou em múltiplas dimensões.³¹⁰

No que se refere aos estudos sobre a NCCh no exílio, destacamos as contribuições do historiador chileno Ariel Mamani, do historiador brasileiro Rafael Cavalcante, da cientista política J. Patrice Sherry e, especialmente, os artigos do historiador e musicólogo chileno Javier Rodríguez Aedo, que nos últimos anos tem se dedicado a pesquisa sobre a produção musical durante a “diáspora chilena”³¹¹. O musicólogo Juan Pablo González também abordou a

³⁰⁷ GOMES, 2015b, p. 12-13.

³⁰⁸ MENDÍVIL, 2014, p. 8.

³⁰⁹ ROJAS MIRA; SANTONI, *op. cit.*, p. 130.

³¹⁰ RODRÍGUEZ AEDO, Javier. Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990). In: KARMEY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). **Palimpsestos sonoros**. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014, p. 219.

³¹¹ Os trabalhos acima citados: CAVALCANTE, Rafael R. “La vida de los héroes de Chile se escribe en el peligro clandestino”. **Quilapayún e Inti-Illimani**: a Nova Canção Chilena no exílio (1973-1988). 2016. 139 f.

reconstituição do cancionero como música de “divergência/resistência”, “memória” e “escola”, embora focando na ressignificação no próprio Chile sob ditadura.³¹²

Outra contribuição recente acerca do tema, trata-se do artigo *Música y memoria. Apuntes para la comprensión de la Nueva Canción Chilena como vehículo de una memoria colectiva popular*, em que o sociólogo e musicólogo chileno Simón Palominos Mandiola defende que o movimento pode ser pensado como um “espaço de memória coletiva popular” em duas dimensões: como memória da constituição histórica dos setores populares e sua projeção política na sociedade latino-americana de meados do século XX; e como memória das vítimas da repressão, tortura e extermínio durante o período da ditadura.³¹³

Nesse sentido, concordamos com o exposto por Palominos Mandiola e Ignacio Ramos Rodillo, que o papel desempenhado por tais músicos no desenvolvimento sociopolítico e do campo cultural latino-americano, somado ao elemento testemunhal de sua trajetória no exílio durante o período das ditaduras militares na região, contribuíram para uma “ancoragem emocional” dando origem a um discurso épico sobre seus expoentes.

Palominos propõe a existência de duas fases que caracterizaram a trajetória dos artistas da Nova Canção durante o exílio. Na primeira etapa de *memorialização*, estes se viram afetados pela derrota do projeto da UP, pelo terror e medo a respeito do destino de familiares e pessoas próximas e pela incerteza a respeito do futuro imediato. Dessa maneira, recorreram a mobilização de uma *memória de caráter testemunhal* mediante denúncia e crença de uma resolução próxima do conflito. A primeira fase corresponde a primeira década do exílio, enquanto a segunda está relacionada a entrada na década de 1980, quando os artistas passam a refletir mais sobre sua inserção nos países de acolhida, bem como se abrem a utilização de recursos literários que se afastam das canções de fim político explícito, dando lugar a uma ressignificação da noção de revolução.³¹⁴

Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP, Franca, 2016; CAMPOS PÉREZ, Marcy; JORDÁN-GONZÁLEZ, Laura; RODRÍGUEZ AEDO, Javier. Transfonografías del exilio chileno en Europa. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 76, n. 237, p. 9-43, jun. 2022; RODRÍGUEZ AEDO, Javier. Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio. *Universum*, Talca, v. 37, n. 2, p. 599-618, dez. 2022; MAMANI, Ariel. El equipaje del destierro: exilio, diáspora y resistencia de la nueva canción chilena (1973-1981). *Divergencia*, Santiago, n. 3, p. 9-35, 2013; MAMANI, 2012; McSHERRY, J. Patrice. The Political Impact of Chilean New Song in Exile. *Latin American Perspectives*, v. 44, n. 5, p. 13-29, 2017.

³¹² GONZÁLEZ, 2016b.

³¹³ PALOMINOS MANDIOLA, Simón. Música y memoria. Apuntes para la comprensión de la Nueva Canción Chilena como vehículo de una *memoria colectiva popular*. In: PALOMINOS MANDIOLA, Simón; RAMOS RODILLO, Ignacio (eds.). *Vientos del pueblo*: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: LOM, 2018, p. 249.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 270-272.

Apesar de mencionar o trabalho dos músicos, podemos perceber tal mobilização nos empreendimentos de Joan Jara no que tange a esta primeira fase de *memorialização* de caráter testemunhal. É importante considerar que, apesar da Junta ter tentado encobrir e disfarçar a detenção de centenas de civis e as torturas em diversos centros de repressão, a resistência organizada em diversos países situou a causa chilena como luta global pelos Direitos Humanos. Nessa perspectiva, a morte de Víctor Jara pelas mãos de agentes da inteligência do regime passou a ser um exemplo mobilizador.³¹⁵ Soledad Bianchi, escritora exilada, em artigo publicado na revista *Literatura Chilena en el Exilio*, aponta para a figura de Jara como “símbolo da resistência (cultural) chilena [...] símbolo da Nova Canção Chilena. Menção obrigatória, junto a Allende, Neruda e Violeta Parra, em discursos e atos de solidariedade”³¹⁶. Assim, se Pinochet tornou-se epítome máximo de brutalidade das ditaduras, Jara, o presidente Salvador Allende e o poeta Pablo Neruda converteram-se em símbolos de resistência.

Conforme procuramos evidenciar no presente capítulo, Joan desempenhou um importante papel no que se refere ao processo de difusão da obra musical de Víctor. Observa-se que o *cantautor* e seu cancionero são evocados por ela como símbolo da *natureza humanista do socialismo* durante a *experiência chilena*. Na sequência, mapeamos o início do exílio de Joan, demonstrando seu trabalho em prol da causa humanitária.

2.1.2. Defesa da cultura e dos Direitos Humanos como regime de discurso

Como vimos no primeiro capítulo, em alguns depoimentos sobre a publicação de *An Unfinished Song* e seu conteúdo, Joan defendeu que o livro não abordava a experiência exilar porque esta significou o início da dolorosa convivência com a morte, e era uma “história diferente”, dramática. Entretanto, para o *Correo Catalán* enfatizou o “outro lado”: a solidariedade cultural internacional. Segundo ela, apesar do trauma, seria muito plausível que escrevesse um livro sobre sua “experiência no mundo durante o último decênio”, viagens por todos os continentes, quando “a música e a voz” de Víctor passaram a simbolizar muitas coisas para um grande número de cantores internacionais.³¹⁷

Tal projeto nunca saiu de seus planos. O acervo presente no *Fondo Post-73* do *Archivo Víctor Jara* apresenta grande quantidade de documentos arquivados por ela e por suas filhas

³¹⁵ Sobre as representações, recepção e elaboração sobre a morte de Víctor, ver: RODRÍGUEZ AEDO; CAMPOS PÉREZ, 2022.

³¹⁶ BIANCHI, 1978, p. 5. *Literatura Chilena en el Exilio* foi uma revista cultural, fundada e dirigida no exílio, em Los Angeles, pelos escritores e críticos literários Fernando Alegría e David Valjalo.

³¹⁷ BARBA, 1983, p. 33 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0926).

acerca do longo exílio, que atestam tanto a solidariedade internacional, como a resistência no Chile.³¹⁸ Este rico material abre possibilidades de diversos enfoques e recortes para futuras pesquisas. É importante apontar que, aqui, por meio da análise de recortes de imprensa do subfundo *Solidariedad Internacional*, focaremos no exílio enquanto contexto da elaboração do testemunho por Joan e formulação e difusão da memória sobre Víctor e sua obra.

Joan Jara, ao retornar à sua cidade natal, residira em Santiago do Chile por quase 20 anos. Sua partida para Londres em 15 de outubro de 1973, com o auxílio da Embaixada Britânica, marcou o início de um período de aproximadamente dez anos de um “exílio singular”³¹⁹. A bailarina e suas filhas, Manuela e Amanda, foram escoltadas por um cônsul britânico até o aeroporto de Pudahuel, em Santiago, partindo antes dos primeiros decretos de lei do governo militar que se referem à expatriação. Sobre o voo, narra:

Não conseguia dormir. Notei que estava agarrada à minha bolsa, com as mãos crispadas. Para ver se relaxava, abri-a e tirei os papéis que continha. Lá estava minha carteira de identidade chilena, com as impressões digitais, a foto e a descrição formal dessa pessoa tão distante que chegara ao Chile 19 anos atrás: JOAN ALISON TURNER ROBERTS. Perto dela, achei meu passaporte britânico. Peguei-o e abri-o: “Nome do titular: Senhora Joan Alison Jara.” Alegrei-me de que nele constasse o sobrenome de Víctor. Nos anos que viriam, passaria a usá-lo com orgulho e como um desafio.³²⁰

No excerto acima, descreve sua partida do Chile reafirmando um uso político de seu nome de casada. De acordo com ela, retornava à Inglaterra sentindo-se estrangeira e, enquanto viúva e desempregada, sentia-se também sem identidade. Contudo, foi a partir dessa dor em comum com milhares de chilenos que iniciou seu exílio e o ato de arquivamento:

[...] eu era uma pessoa sem identidade. O que quer que tenha sido – bailarina? coreógrafa? professora? esposa? –, não era mais. [...] O tormento não era só pessoal; era uma dor compartilhada que uniu muitos de nós, mesmo que tivéssemos sido obrigados a nos separar, com alguns permanecendo no Chile e outros fugindo para cada canto do mundo. Eu estava entre os que se foram. Tinha passaporte britânico, mas depois de quase vinte anos no Chile, retornava à Inglaterra como se fosse estrangeira. A essa altura, já pensava em espanhol e não em inglês. Não tinha trabalho nem dinheiro, tudo que possuíamos foi acondicionado em três malas, e, em vez de roupas, levamos fotos, cartas e discos.³²¹

³¹⁸ Conforme já citado, o fundo *Post-1973* conta com três subfundos: *Solidariedad Internacional* (CL-AVJ-PO-A); *Resistencia Cultural en Chile* (CL-AVJ-PO-B) e *Vida y Obra de Víctor* (CL-AVJ-PO-C).

³¹⁹ Referente à “Diez años de um exílio singular”, subtítulo de uma matéria sobre o lançamento do livro. (MALDONADO, 1983, CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0939).

³²⁰ JARA, J, 1998, p. 10.

³²¹ *Ibid.*, p. 7-8.

Poucas semanas após sua chegada, concedeu entrevistas a diferentes veículos de imprensa britânicos, referindo-se ao brutal assassinato de Víctor e denunciando a violência cometida desde os primeiros dias da ditadura pinochetista. No artigo “They murdered the singer but his songs stay alive” (“Eles mataram o cantor, mas suas canções permanecem vivas”), publicado pelo *The Morning Star* em 28 de novembro de 1973, Peggy Kessel a indaga sobre sua condição de recém-exilada.³²² Kessel descreve que a entrevista se deu no novo lar de Joan, um apartamento que amigos ajudaram a encontrar.³²³ Sobre o local, assinala que “em sua cama estava seu poncho, e cobrindo a mesa estava o de Víctor”, e que nas paredes e estantes haviam algumas fotografias, pôsteres, bordados e outros objetos que ela conseguiu levar para Londres.

A viúva apresenta que a necessidade de comunicar o que se passava no Chile pós-golpe tornou-se urgente: “[...] a dança, que sempre fora minha forma de fazer isso, já não me parecia pertinente nem possível. Tinha que *aprender a falar*, para contar ao mundo exterior, em nome dos que não podiam fazê-lo”³²⁴. Paralelamente à divulgação das condições da morte e do testemunho sobre a violência que presenciou durante as semanas que permaneceu em Santiago, também falava em nome dos prisioneiros políticos. Já em dezembro de 1973, mobilizou-se pela soltura de Ángel Parra, detido no Estádio Nacional e então preso em Chacabuco. Em carta, Joan implorou ao governo britânico que garantisse a libertação de Parra e de outros presos.³²⁵

“Restaurar os princípios da Unidade Popular”³²⁶ era uma das preocupações de Joan já no início de seu exílio, e por meio de artigos de imprensa – tanto em entrevistas, quanto a partir de artigos por ela escritos – defendeu seus “valores humanos”. Assim, buscou evidenciar a política cultural almejada pelo processo:

Tudo pareceu mudar nestes últimos três anos, todos os artistas mais importantes do Chile tiveram uma nova motivação para se expressar e estimular as expressões culturais da classe trabalhadora. Esta era a principal crença de Víctor, que a revolução cultural não vinha de cima, mas ao liberar as verdadeiras expressões da classe

³²² KESSEL, Peggy. They murdered the singer but his songs stay alive. **The Morning Star**, Londres, 28 nov. 1973, p. 4 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0041). Artigo editado por Mikki Doyle.

³²³ No epílogo de seu livro, expõe que passou sua segunda noite em Londres na casa do poeta inglês Adrian Mitchell, que se tornou um amigo próximo. Com Mitchell, traduziu as letras das canções de Víctor para o inglês.

³²⁴ JARA, J. 1998, p. 9.

³²⁵ JARA, Joan. In Danger: Chile's composers at soldiers' mercy. **The Guardian**, Londres, 07 dez. 1973 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0040). Ángel Parra foi preso 3 dias após o golpe e permaneceu na prisão por 8 meses. O cantor passou pelo Estádio Nacional e por Chacabuco, dois dos maiores campos de detenção do início da ditadura. A historiadora Samantha Viz Quadrat analisou *El pasado que habito: el golpe de Estado de 1973 contado a mis nietos*, livro de Parra sobre sua família, sua trajetória como artista, militante da UP, sua prisão e exílio, cf. QUADRAT, Samantha Viz. “Este livro é a herança que lhes deixarei”: a literatura infantojuvenil e a história recente do Chile. In: COSTA, Adriane V.; BORGES, Elisa C. (Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile: um balanço historiográfico**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 475-500.

³²⁶ Trecho do artigo “Chile: story of two women”, escrito por Joan: “[...] Together we can help to restore the principle of Popular Unity in Chile and overthrow the tyrants and murderers who are destroying her people.” JARA, Joan. Chile: story of two women. **Link**, 1974, p. 3 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0326).

trabalhadora. Isso era o que todos pensávamos – na música, na pintura, no teatro, na dança, com o que eu estava particularmente envolvida.³²⁷

Em ocasião do Dia Internacional da Mulher, em 1974, escreveu o artigo “Chile: story of two women”³²⁸. Nele, em espécie de crônica, narra a história de Isabel e Rosa, ambas donas de casa, a primeira de classe média e a segunda da classe trabalhadora.³²⁹ De maneira irônica, relata os costumes cotidianos de Isabel: café na cama servido pela empregada doméstica, telefonemas para organizar a vida social, filhos cuidados por babás – “levados à escola privada de carro. Eles a veem pouco. A mamãe está ‘muito ocupada’”. Ressalta o receio que a mesma teria sentido com a vitória da UP, o medo desta de perder propriedades e privilégios, e cita que Isabel participou da “Marcha de las Cacerolas”.

Em contraponto, descreve melhorias na vida de Rosa, residente de uma *población* de Santiago, que vivia em uma casa feita de pedaços de ferro corrugado, estanho e papelão e, a partir de 1971, passou a viver mais dignamente. Além de construir uma “casinha de madeira com dois quartos”, passou a contar com atendimento médico nas proximidades e leite gratuito para seus filhos. Também cita a organização de um centro cultural, que promovia atividades musicais e de dança e palestras sobre higiene e puericultura. A autora assinala que o marido de Rosa, como outros vizinhos, foi preso no Estádio Nacional. Nesse sentido, saúda: “mulheres sofredoras e desfavorecidas do mundo, esperando e trabalhando com elas por uma sociedade mais justa e humana”, afirma que juntas poderiam “ajudar a restaurar os princípios da Unidade Popular no Chile e derrubar os tiranos e assassinos que estão destruindo seu povo”³³⁰. Termina o artigo expondo “Rosa, estamos com você” e utiliza-se de uma das “assinaturas” da UP: “Venceremos”³³¹.

Desse modo, enquanto exilada, mãe e sobrevivente, Joan procura elaborar seu testemunho sobre a positividade da *via chilena ao socialismo*, além de divulgar a violência da ditadura. No extenso artigo de imprensa intitulado “The destruction of the culture in Chile”, publicado na revista *Tricontinental News Service*³³² em maio de 1974, a artista descreve, minuciosamente, a “aniquilação” da “cultura progressista” pela Junta Militar. Denuncia a

³²⁷ JARA, J. *apud* KESSEL, *op. cit.*, p.4

³²⁸ *Ibid.*, p. 3.

³²⁹ Como citado no primeiro capítulo, este artigo inspirou um trecho do livro de Joan, que aborda as melhorias promovidas e desafios enfrentados durante o governo da UP. Na obra, foca na participação feminina da política do período; cita “Rosita”, mas não nomeia Isabel, apesar de criticar à postura das mulheres da classe média, cf. JARA, J., 1998, p. 243-244.

³³⁰ *Ibid.*, p. 3.

³³¹ A marcha “Venceremos” (composta por Sergio Ortega e Carlos Iturra, e interpretada pelo Inti-Illimani) tornou-se espécie de hino da UP. O termo foi ressignificado pelos exilados no contexto da resistência à ditadura militar.

³³² Publicação de esquerda que noticiava sobre movimentos revolucionários ocorridos na Ásia, África e América Latina.

perseguição política de que foram alvos os artistas e intelectuais desde as primeiras horas do golpe, afirmando que seria impossível enumerar todas as atrocidades cometidas com “milhares de artistas, acadêmicos, estudantes” que foram detidos, humilhados e assassinados.

Procura também contextualizar o leitor sobre o engajamento político da “cultura chilena” defendendo que, a partir da década de 1960, com o recrudescimento da luta por uma sociedade mais justa e por “fundamentais mudanças sociais e econômicas”, uma “nova postura de artistas criativos e performáticos” emergiu. Tais artistas, para além da universidade, começaram a “levar sua arte” às periferias, aos trabalhadores e camponeses. Caracteriza o período como “explosão cultural, baseada na participação real do povo, sedento de dar expressão a sua recém-encontrada segurança em seus próprios valores chilenos”. Nessa perspectiva, elogia a “enorme atividade criativa” da liberação de forças pela mudança social que, segundo ela, “seria lembrada para sempre na história cultural do Chile”³³³. E assim, salienta que esta *cultura* estava destruída – presa, torturada, morta e exilada – no Chile de Pinochet.

Podemos observar que, desde os meses iniciais do exílio, Joan pautou-se na salvaguarda de um *legado cultural* da Unidade Popular. Em paralelo com as formulações expressas em seu livro – escrito a partir de 1980 e publicado em 1983 –, nota-se que a artista, desde as primeiras entrevistas e publicações de artigos de imprensa, procura enfatizar a “explosão cultural” do período, assinalando os aspectos solidários e humanos do processo.

Não obstante, desde o primeiro momento, sentiu que deveria dar seu testemunho sobre os horrores do golpe, considerava sua responsabilidade, já que foi uma das poucas pessoas que haviam estado na rua naqueles dias – quando foi ao Instituto Médico Legal reconhecer o corpo de Víctor –, e uma das primeiras que saíram do país.³³⁴ O trauma pessoal da perda do marido foi vivenciado em dimensão de tragédia coletiva, e o exílio passou a ser um espaço de reflexão e reorganização da luta política e cultural. Sobretudo como porta-voz da “cultura destruída” e herdeira do *legado* de Jara, Joan participou de inúmeros atos. O processo de mobilização, a fim de chamar atenção pública sobre a situação chilena, baseou-se, principalmente, em um regime de discurso específico: os Direitos Humanos.

Conforme mencionado, a morte de Víctor adquiriu um sentido coletivo e público, como um exemplo mobilizador de comoção humanitária. Todavia, além do discurso em torno da situação dos cárceres, torturas, assassinatos e demais crimes cometidos pela ditadura, podemos observar que Joan refere-se aos Direitos Humanos em um sentido mais amplo, evocando a

³³³ JARA, J. The destruction of the culture in Chile. *Tricontinental News Service*, vol. 2, n. 10, 22 maio 1974, p. 13-15 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0330-C1).

³³⁴ IZQUIERDO, Charo. Recordando a Víctor. *Dunia*, Madri, 1 nov. 1983, (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0237-C1).

“gama de direitos internacionalmente reconhecidos, os direitos civis e políticos”³³⁵, os direitos econômicos e sociais e à cultura. Conforme Marina Franco destaca,

[...] Efetivamente, o discurso dos direitos humanos estava em pleno processo de emergência política em fins das décadas de 1970 e 1980. Recordemos que já em 1948, sob os efeitos da II Guerra Mundial, a ONU havia adotado a Declaração Universal dos Direitos Humanos, que depois foi complementada progressivamente com os Pactos Internacionais de Direitos Humanos de 1966 e os Acordos de Helsinski de 1975. Estes últimos buscavam regular as relações entre o mundo ocidental e o soviético estabelecendo uma série de princípios que incluíam o respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais. Assim, a década de 1970 foi o momento em que os direitos humanos se incorporaram como critério importante na agenda política e nas relações exteriores de muitos países, por exemplo, para a outorga de ajudas financeiras. Mas, como mostram as histórias dos exílios latino-americanos, o processo transcendeu amplamente as políticas internacionais e estatais, envolvendo amplas camadas das sociedades civis ocidentais.³³⁶

Franco chama atenção para a emergência de uma nova sensibilidade na época, em que a “comoção emocional e ético-humanitária” tornou-se um elemento influente com efeitos na ação coletiva pública. Apresenta a complexidade com que se manifestou a solidariedade aos exilados e a importância analítica de considerar certos elementos, como as particularidades do momento histórico da sociedade de acolhida e as formas, repertórios e motores da ação próprios da sociedade e época consideradas. É nesse sentido que a autora defende que o recurso de uma série de tópicos da denúncia humanitária representou um “regime de discurso” em pleno processo de emergência nos anos 1970 e 1980. As campanhas transnacionais contra a ditadura chilena foram centrais para a construção de uma “nova arquitetura internacional” para lidar com as questões referentes à causa humanitária.

De acordo com Grace Livingstone, um dos pontos fortes do movimento de solidariedade foi a variedade de organizações criadas.³³⁷ As formadas em solo britânico, por exemplo, mobilizaram-se fortemente contra a brutalidade da ditadura e foram responsáveis por significativas pressões ao governo. Poucas semanas após o golpe, ativistas de esquerda britânicos criaram a *Chile Solidarity Campaign* (CSC), formada por membros do Partido Trabalhista e do Partido Comunista, sindicalistas, partidos de esquerda menores, além de representantes da Associação para a Amizade Britânico-Chilena – esta última formada por artistas, intelectuais e membros do *Liberation*.³³⁸ Fundado em 1973, o CSC incentivou a

³³⁵ JELIN, 2012, p. 16.

³³⁶ FRANCO, Marina. A “solidariedade” ante os exílios dos anos 1970: reflexões a partir do caso dos argentinos na França. In: QUADRAT, Samantha Viz (Org.). **Caminhos cruzados: História e memória dos exílios latino-americanos no século XX**. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 98-99.

³³⁷ Entre as organizações em Londres, além da CSC e CCHR, podemos destacar o *Chile Lucha* e a Central Única dos Trabalhadores (que teve uma sede de representantes na cidade).

³³⁸ Organização ligada ao movimento trabalhista, anteriormente conhecida como *Movement for Colonial Freedom*.

afiliação de organizações do movimento trabalhista e a formação de mais de 60 grupos. Como campanha, pressionava o governo para a ajuda na liberação de prisioneiros e trabalhava pelo acolhimento dos expatriados na Grã-Bretanha.

Já o *Chile Committee for Human Rights* (CCHR) foi criado no início de 1974 por Wendy Tyndale. Ao reconhecer que o CSC era uma organização fortemente identificada à esquerda, Tyndale decidiu criar a CCHR para “se concentrar mais estreitamente em questões legais e de direitos humanos”³³⁹. Dessa maneira, o *Chile Committee for Human Rights*, da qual Joan Jara foi primeira presidente, surgiu com o objetivo de operar a partir de uma “base puramente humanitária”. O comitê reuniu grupos religiosos, advogados, jornalistas e ONGS, incluindo o Instituto Católico de Relações Internacionais, e trabalhou em estreita colaboração com a Anistia Internacional (AI)³⁴⁰ e o *Joint Working Group for Refugees from Chile*. Aliado a AI, auxiliou prisioneiros políticos, refugiados e suas famílias, e buscou informações sobre a situação humanitária, além de angariar fundos.

Aproximadamente 3.000 chilenos exilaram-se na Grã-Bretanha de 1974 a 1979.³⁴¹ Segundo Livingstone, a política britânica em relação ao Chile pode ser dividida em três fases distintas, orientadas a partir de linhas partidárias. O governo conservador de Edward Heath (1970-1974) não se opôs à ditadura chilena. Na segunda fase ocorreu uma mudança de postura, já que, a partir março de 1974, o Partido Trabalhista assumiu o governo³⁴² e tomou diversas medidas contra o regime de Pinochet, entre as quais a imposição de um embargo de armas e o corte do auxílio econômico e dos créditos à exportação. Além disso, os expatriados passaram a ser acolhidos em maior número e, em 1975, o embaixador britânico foi retirado de Santiago. Na terceira fase, a partir de 1979, com posse de Margaret Thatcher como primeira-ministra, todas as medidas tomadas foram revertidas e as relações entre os governos de Thatcher e Pinochet tornaram-se amigáveis³⁴³.

Joan colaborou diretamente com os trabalhos tanto do *Chile Committee for Human Rights*, como do *Chile Solidarity Campaign*. Lutou pela liberação dos presos políticos, que, segundo ela, eram “mais que uma cifra, eram pessoas com nome e sobrenome, com famílias”³⁴⁴.

³³⁹ LIVINGSTONE, Grace. British campaigns for solidarity with Argentina and Chile. *Bulletin of Latin American Research*, v. 39, n. 5, 2019, p. 5.

³⁴⁰ A Anistia Internacional foi fundada em 1961 por iniciativa do advogado britânico Peter Benenson e alguns juristas, na luta contra a degradação dos direitos e liberdades políticas, cf. ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 250.

³⁴¹ RAMÍREZ, Carolina. *The Chilean Diaspora of London: Diasporic Social Scenes and the Spatial Politics of Home*. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Goldsmiths College, University of London, 2015, p. 34.

³⁴² O trabalhista Harold Wilson foi primeiro-ministro entre 1974 e 1976 e James Callaghan entre 1976-1979.

³⁴³ LIVINGSTONE, *op. cit.*, p. 4.

³⁴⁴ JARA, Joan. Texto Letto Personalmente da Joan Jara allá manifestazione d’apertura del “Primo Festival Della Canzone Popolare Víctor Jara” del 24 febbraio 1977, s.n.p (CL-AVJ-PO-A-S6-SB12-0761).

A artista tornou-se um importante nome da resistência. Com o CSC promoveu, principalmente, iniciativas culturais que ajudaram a angariar fundos para a causa humanitária. Entre as iniciativas, além da venda de ingressos para festivais em homenagem a Jara, esteve a veiculação do filme *Compañero: Víctor Jara of Chile* e a divulgação de discos – entre os quais o primeiro LP póstumo de Víctor: *Manifiesto Chile September 1973*, analisado a seguir.

2.2. A solidariedade internacional e a resistência político-cultural

2.2.1. O álbum póstumo *Manifiesto Chile September 1973*

Segundo Silva, é notória a riqueza da produção cultural dos exilados chilenos, tendo em vista que artistas e intelectuais de esquerda conseguiram fazer da experiência do desterro um momento para reflexão. Essa forte atividade cultural estaria relacionada ao importante papel de divulgar e preservar manifestações culturais então proibidas no Chile.³⁴⁵ A historiadora observou que a valorização do *testemunho* como forma de resistência artística à ditadura se deu em diferentes vertentes: literatura, teatro, cinema, música e artes plásticas. Na reconquista de espaços, “num momento de luto [...] a arte poderia dar conta de denunciar os horrores e, a partir dela, gerar um ambiente de solidariedade e mobilização, principalmente fora do Chile.”³⁴⁶

Tal aspecto pode ser notado nos projetos com os quais Joan Jara esteve diretamente envolvida. Neste item, veremos como ela apostou no potencial comunicativo das canções de Víctor Jara como veículo de memória, resistência e da promoção de *valores humanos, solidários e revolucionários*, não deixando também de inscrever seu próprio testemunho como recém-viúva e vítima do trauma histórico do golpe de 1973. A artista passou a década do exílio afastada de sua profissão e declarava que não se sentia motivada a ensinar dança, e que seu lugar era “com aqueles chilenos [...] que estão ajudando a construir a solidariedade que está crescendo no mundo”³⁴⁷. Em uma de suas primeiras entrevistas como exilada, expôs:

[...] Eu não quero que a vida e morte de Víctor seja em vão, ou aquela de todas outras pessoas como ele. Eu preciso sobreviver pelas meninas e por ele. Portanto, nós todos temos que *manter as memórias frescas e vivas, cantando suas canções e tocando sua música*. Essa é uma forma de ajudarmos a *manter vivas as ideias duradouras da Unidade Popular*.³⁴⁸

³⁴⁵ *Apud* SILVA, 2013, p. 65.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

³⁴⁷ FERRER, Tamara. Last moments of Víctor Jara. **Claridad USA**, Puerto Rico, 26 maio 1974, p. 8 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0298).

³⁴⁸ JARA, J. *apud* KESSEL, 1973 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0041).

Nesse sentido, o álbum *Manifiesto Chile September 1973* (XTRA, 1974) – produzido, prensado e lançado em Londres – teve um papel importante. O LP é uma fonte privilegiada para identificar a ressignificação do cancionero de Víctor no início da organização da resistência político-cultural ao regime de Augusto Pinochet.

O assassinato de Víctor deixou inconcluso um projeto de álbum que seria lançado pelo selo DICAP. Diante da possível destruição do material pela Junta Militar – que como já apontado, queimou inúmeros materiais da gravadora ligada ao Partido Comunista –, o jornalista Jan Sandquist³⁴⁹, correspondente da TV Sueca, instruiu Joan de que as fitas do material gravado poderiam ser salvas durante a organização do exílio. Devido à delicada situação em que se encontrava, apesar de obter o auxílio da Embaixada Britânica, ela teve que selecionar o que carregar nas poucas malas que levou, e ficou à cargo de Sandquist esconder as fitas junto ao material televisivo e enviá-las à Inglaterra.³⁵⁰

O empenho em salvar o material gravado, em meio aos primeiros meses de luto e exílio, tornou-se um desafio para Joan. Quando foi questionada sobre o significado sentimental, para além do político, de recuperar os discos, e qual sua sensação ao escutar a voz de “um ser querido morto”, afirmou que durante um tempo sequer conseguia ouvir canções de Jara. De acordo com ela, só foi capaz de fazê-lo alguns meses depois da morte, quando sua filha Amanda colocou um disco do pai para tocar e, a partir daí, sentiu-se contente por, enfim, escutá-lo sem chorar.³⁵¹

Podemos inferir que o período coincidiu com o processo de produção e prensagem do álbum, quando Joan levou o material ao estúdio *Abbey Road*. O LP *Manifiesto Chile September 1973* foi lançado no final de 1974 pelo selo XTRA-Transatlantic Records.³⁵² A artista participou ativamente de sua produção, tanto na seleção do repertório, escolha do título e escrita das *liner notes*, como em declamações de trechos de algumas letras traduzidas do espanhol para o inglês. Como espécie de coautora, sua voz se faz ouvida, como viúva empenhada em denunciar o assassinato Víctor e promover os “valores da Unidade Popular”.

Em vista disso, interessa tomar o álbum em questão como objeto de análise entendendo-o como profícuo documento histórico, em que a “experiência” da canção – composta, produzida

³⁴⁹ Sandquist entrevistou Joan uma semana depois a viúva ter encontrado o corpo de Víctor Jara.

³⁵⁰ As informações obtidas sobre o auxílio de Sandquist resultam do cruzamento de fontes *on-line*. Consultamos o artigo *Una breve historia del disco Manifiesto*. Disponível em: <<https://www.cancioneros.com/co/8924/2/una-breve-historia-del-disco-manifiesto>>. Acesso em junho de 2022.

³⁵¹ JARA, J. *apud* IZQUIERDO, 1983 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0237-C1).

³⁵² Conforme citado na introdução, a *Transatlantic Records* foi uma gravadora britânica independente. Fundada em 1961, primeiramente se especializou em importar gravações de *folk*, *blues* e *jazz*. O selo XTRA designava, especialmente, discos *folk* produzidos por Bill Leader.

e divulgada – revela-se como prática social relacionada a um projeto político e estético. Como sintetiza Tânia da Costa Garcia: “a riqueza do álbum está na unidade do discurso apresentado”³⁵³. O formato *long play* (LP) começou a circular na década de 1950 e foi responsável por dar mais visibilidade ao trabalho de artistas, agrupando em seus dois lados uma sequência planejada capaz de propor um diálogo interno. Complementando este diálogo da seleção do repertório, o trabalho gráfico da capa, contracapa e os textos das *liner notes* fazem parte do projeto conceitual do que passou a ser chamado de “álbum” – numa harmoniosa integração entre o material sonoro e impresso.³⁵⁴

Desse modo, examinamos a unidade discursiva do álbum, desde a seleção, o ordenamento das canções, declamações e demais elementos constitutivos de sua materialidade. Em relação à decodificação do “documento-canção”, levamos em conta a identificação de aspectos formais, técnico-estéticos, constituintes da letra e da melodia. E no que tange à análise poética, especificamente, procuramos observar o tema geral da canção, o “eu poético” e seus possíveis interlocutores, “quem fala e para quem fala”, figuras de linguagem e à intertextualidade³⁵⁵.

Convém pontuar, conforme Adalberto Paranhos, que “uma canção, historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos”³⁵⁶. Acreditamos que tal fluxo de sentidos pode ser analisado no LP que apresenta apenas quatro canções inéditas (“Aquí me quedo”, “Cuando voy al trabajo”, “Vientos del pueblo” e “Manifiesto”), além da declamação de “Chile Stadium”, último poema escrito pelo *cantautor* e as outras sete faixas (“Te Recuerdo Amanda”, “Canto Libre”, “Angelita Huenuman”, “Ni Chicha Ni Limoná”, “Plegaria a un Labrador”, “El Derecho de Vivir en Paz” e “La Partida”) selecionadas por Joan a partir do repertório lançado por Víctor em vida. Em nossa abordagem, apesar de priorizarmos as canções inéditas, buscamos também refletir sobre o critério da seleção das não-inéditas. Em relação às últimas, utilizamos como referência a análise musical feita pela historiadora brasileira Natália Ayo Schmiedecke.

Como assinalado no primeiro capítulo, a trajetória artística de Jara abarcou diferentes atividades: interpretação, investigação (como folclorista), atuação, direção teatral, composição, produção e direção artística de grupos musicais. Concordamos com Valdebenito Cifuentes

³⁵³ GARCIA, 2021, p. 33.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 32-33.

³⁵⁵ GARCIA, Tânia da Costa. História e Música: consenso, polêmicas e desafios. In: FRANÇA, Susani S. L. (Org.). **Questões que incomodam o historiador**. São Paulo: Alameda, 2014. p. 198.

³⁵⁶ PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 6, n. 9, jul./dez., 2004, p. 24. Disponível em: <seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1367>. Acesso em: nov. 2021.

quando defende que a vasta obra musical do artista não pode ser considerada linear, devido ao seu comportamento de incessante busca.³⁵⁷ No âmbito de suas “criações cantadas” – e assim, para além das músicas instrumentais –, apenas algumas podem ser catalogadas em “gêneros de música popular tradicional”, como a *tonada*, a *cueca* e o *canto a lo humano*. Muitas das composições ficam em uma zona fronteira que não admite uma classificação estrita, que é o caso de “El arado”, “Plegaria a un labrador”, “Manifiesto” e “Cuando voy al trabajo”.

Como um dos principais integrantes do movimento da Nova Canção Chilena, as canções de Víctor esboçam uma das facetas da sua ativa vida política como militante comunista.³⁵⁸ Os músicos deste movimento conceberam um “canto renovador” que, ainda que diversificado, se unificava em torno de um futuro igualitário. As canções vislumbravam o “porvir” que, contudo, foi trágico, e o golpe converteu a NCCh no canto dos chilenos no exílio, em símbolo da luta por liberdade³⁵⁹ – e podemos notar tal ressignificação no álbum *Manifiesto Chile September 1973*. Conforme o musicólogo chileno Juan Pablo González pontuou, a “canção popular”:

[...] tem experiências parciais ou fragmentadas através do tempo, e que se nutrem umas das outras. Existe quando é composta; quando é arranjada; quando é interpretada e reinterpretada, quando é gravada, mixada e editada; quando é consumida – ou seja, escutada, reescutada, cantada, gritada ou dançada –; e quando se pensa e se fala sobre ela. Tudo isso no entendimento de que o processo da canção pode partir da música, do texto ou de ambos ao mesmo tempo. Desse modo, a canção vai conformando-se a partir de diferentes práticas sociais geradoras de textos, que são produzidos, usados e carregados de sentido por diferentes pessoas, em diferentes momentos de sua trajetória.³⁶⁰

O exílio foi um período em que ocorreu uma prática geradora de sentido, de ressignificações das canções de Jara. A mobilização de Joan pela preservação e divulgação do legado musical do *cantautor*, através do LP, faz de uma primeira fase de *memorialização* durante o período exilar. Nele, o cancionista de Víctor torna-se veículo de memória em defesa do projeto e processo revolucionário da Unidade Popular frente à perseguição da ditadura pinochetista. Lançado após um ano do golpe e do assassinato, o álbum contém um sentido de resistência político-cultural, trata-se de um instrumento de protesto, produzido e divulgado no contexto da formação das redes de solidariedade em torno da *causa chilena*.

³⁵⁷ VALDEBENITO CIFUENTES, 2014, p. 48.

³⁵⁸ Conforme Schmiedecke defende em sua tese, no contexto do governo da UP e do projeto da *via chilena ao socialismo*, os músicos da NCCh foram parte integrante da intelectualidade engajada. Assim, além da produção musical e discográfica, participaram da discussão e proposição de caminhos para integrar a cultura no processo revolucionário, desempenhando um importante papel político e cultural, ver: SCHMIEDECKE, 2017.

³⁵⁹ MENDÍVIL, 2014, p. 8.

³⁶⁰ GONZÁLEZ, Joan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina**: Problemas e questões. Tradução: Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e Voz, 2016a, p. 120.

O título do LP provém de uma das últimas composições de Víctor. O subtítulo “Chile September 1973” transforma a data do golpe em lugar de memória, em expressão de resistência.³⁶¹ A capa frontal do LP (figura 1)³⁶² traz a expressão do rosto do cantor sorrindo, assinalando sua esperança no devir. Na parte superior da capa, o nome do cantor está em caixa alta, seguido logo abaixo pelo subtítulo em tamanho menor; e, no extremo inferior “Manifiesto” é grafado por uma fonte que lembra um carimbo. Já a contracapa (figura 2) traz a sequência das músicas apresentada nos lados A e B, *liner notes* e, no canto inferior direito, há uma ilustração em preto e branco do cantor, também sorridente, empunhando seu violão.

Figura 1 – Capa do LP



Fonte: Fotografia tirada pela autora.

Figura 2 – Contracapa do LP



Fonte: Fotografia tirada pela autora.

O texto explicativo da contracapa está escrito em inglês. Ao lado de um texto de Joan, há a reprodução de um poema de Adrian Mitchell³⁶³ em homenagem a Víctor. No trecho exposto a seguir, podemos notar que a viúva descreve a produção musical de Jara não como “panfletária”, mas sobretudo *humana*:

³⁶¹ Em relançamentos em CD e LP, a partir da década de 1990, o álbum passou a ser intitulado apenas *Manifiesto*, sem o subtítulo *Chile September 1973* (o último relançamento foi em 2016). Optamos por salientar o subtítulo justamente por utilizarmos para a análise a mídia física original, isto é, o LP lançado em 1974. Trabalhos a partir da análise da materialidade e unidade discursiva do álbum, em que o subtítulo tem especial importância por agregar um sentido conceitual a obra como um todo.

³⁶² O design e ilustração do LP ficaram a cargo de Norman Moore, diretor de arte e designer escocês.

³⁶³ Joan comenta no epílogo de sua obra que passou a segunda noite de seu exílio em Londres na casa do poeta Adrian Mitchell – romancista e dramaturgo inglês, figura notável da esquerda britânica, que se mobilizou diretamente com as redes de solidariedade em prol da causa chilena.

[...] Músicas como as de Víctor Jara não são panfletos políticos. Elas são essencialmente humanas e dizem respeito às diversas facetas da vida das pessoas comuns – amor, trabalho, riso e uma profunda fé no esforço humano e no esforço comum. Mas porque cantou sobre seu próprio povo, revitalizando sua fé em seus próprios valores; porque levantou a voz contra a injustiça, a pobreza e o imperialismo estrangeiro; porque em sua própria vida ele foi honesto e consistente até o fim, ele foi brutalmente assassinado enquanto prisioneiro das forças armadas chilenas em 15 de setembro de 1973.³⁶⁴

Joan procura direcionar a escuta do álbum identificando o canto e obra de Víctor com o devir do povo chileno, ou seja, com o humanismo de esquerda. Denuncia o assassinato do marido pelas Forças Armadas Chilenas por se contrapor às injustiças sociais em defesa de seu “povo”. E lembra que, a despeito de sua eliminação física, sua música continuaria viva. Sua voz não poderia ser silenciada, representando também “as vozes dos que foram mortos com ele e cuja luta foi e ainda é dele”. A artista também descreve Jara como um dos principais expoentes da Nova Canção Chilena, apresentando que suas criações estavam enraizadas no “folclore”. Assim, defende que ele “seguiu os passos” de Violeta Parra, dando às canções uma expressão “contemporânea e revolucionária”.

Intitulado “Victor Jara Of Chile”, o poema de Adrian Mitchell apresentado na contracapa tece uma homenagem ao cantor, contextualizando suas atividades como “fighter against the people’s wrongs”, isto é, enquanto combatente contra injustiças sociais. Além disso, procura denunciar o golpe e o sangue derrubado pelos militares. No poema, Mitchell aborda desde a infância *campesina* de Víctor, até sua prisão e assassinato no estádio. A seguir, os versos com os quais o poema é iniciado e finalizado: “Victor Jara of Chile / Lived like a shooting star / He fought for the people of Chile / With his songs and his guitar / and his hands were gentle / his hands were strong.”³⁶⁵

A representação de Víctor como cantor revolucionário e artista-mártir de resistência está presente no referencial conceitual da capa e contracapa do álbum. O encarte interno do LP apresenta outro texto explicativo escrito por Joan, que também reforça tal discurso de “martirização” em relação ao multiartista. Mais longo do que o da contracapa, o texto aborda mais detalhadamente a vida e morte de Jara, principalmente no que concerne ao seu comprometimento com o processo revolucionário. Foca no contexto cultural e político do governo da Unidade Popular, ressaltando que Salvador Allende foi eleito democraticamente e

³⁶⁴ JARA, Joan. [*Liner notes*]. **Manifiesto Chile September 1973**. Londres: XTRA, 1974. LP, contracapa. Importa mencionar que, no período, ainda não se sabia com exatidão a data da morte de Víctor, que ocorreu em 16 de setembro.

³⁶⁵ “Victor Jara do Chile / Viveu como uma estrela cadente / Ele lutou pelo povo do Chile / Com suas canções e seu violão / E suas mãos eram gentis / suas mãos eram fortes”, em tradução livre.

teria o direito constitucional de exercer o cargo de Presidente da República até 1976. Também salienta a “explosão cultural” com a formação de novos grupos de dança, teatro e música. Ao denunciar o golpe de Estado, a autora aborda o cerco militar à Universidade Técnica do Estado e o aprisionamento do marido com os demais estudantes e professores no Estádio Chile, noticiando o brutal assassinato de Víctor e reforçando sua “coragem e força moral”.³⁶⁶

No encarte interno, cada uma das canções listadas apresenta o ano de seu lançamento ou de sua gravação em parênteses após o título³⁶⁷ e, abaixo, breves parágrafos explicativos que abordam a conjuntura política no momento das composições. A reprodução das letras originais em espanhol é seguida pela reprodução das traduções para o inglês.³⁶⁸ Na página do encarte em que as últimas canções do lado B são reproduzidas, figuram as ilustrações de uma pomba ao lado do mapa da América do Sul, numa clara evocação da paz para a região dominada por ditaduras (Figura 3).

Figura 3 – Encarte interno do LP



Fonte: Foto tirada pela autora.

Em 7 das 12 faixas do disco foram adicionados áudios de declamações de Joan de letras traduzidas para o inglês. A última faixa trata-se do último poema de Jara declamado, também em inglês, por Adrian Mitchell. O discurso que atravessa o álbum reforça a faceta engajada da

³⁶⁶ JARA, Joan. **Manifiesto Chile September 1973**. Londres: XTRA, 1974. LP, encarte interno, p. 1.

³⁶⁷ As inéditas apresentam o ano de gravação (1973) e as não-inéditas apresentam o ano do lançamento original.

³⁶⁸ As traduções para o inglês foram feitas por Adrian Mitchell e Joan Jara. No miolo do disco, informa-se: “All translations Joan Jara / Adrian Mitchell except side two, track 6 by Joan Jara. The artiste of side two, track 6 is Adrian Mitchell”. Ou seja, ambos dividem a tradução de todas as faixas, exceto “Estadio Chile (In the Stadium)” que foi traduzida por Joan e apenas declamada por Adrian.

obra musical de Víctor, apresentando a heterogeneidade de seu repertório: a temática político-social aparece em diversas abordagens, desde o lírico-amoroso e o humor irônico até a associação com a religiosidade. O diálogo com a poesia se dá a partir da musicalização de um poema de Pablo Neruda (“Aquí me quedo”), e na inspiração direta em poemas do poeta espanhol Miguel Hernández para a composição de “Vientos del Pueblo”.

A maioria das faixas não-inéditas selecionadas foram originalmente lançadas durante o período de campanha e governo da Unidade Popular: duas de 1970 (“Canto Libre” e “Angelita Huenuman”), quatro de 1971 (“Ni Chicha Ni Limoná”, “Plegaria a un Labrador”³⁶⁹, “El Derecho de Vivir en Paz”, “La Partida”), sendo apenas “Te Recuerdo Amanda” lançada em *single* e LP em 1969. O encarte apresenta uma nota técnica que informa que estas foram recolhidas diretamente de outros discos, o que resultou em uma qualidade inferior às gravações em “stereo moderno”. Entretanto, frente ao caráter “único” desse lançamento póstumo, enfatiza-se a importância das canções e performances.³⁷⁰ Dessa forma, a maioria das canções selecionadas para o álbum foi lançada pelo selo DICAP – que, segundo o musicólogo chileno Javier Rodríguez Aedo, constituiu o principal “vínculo entre os músicos exilados e o mundo comunista chileno”³⁷¹.

O lado A do LP apresenta 6 canções, sendo apenas uma inédita. O LP abre com “Te Recuerdo Amanda”³⁷². Na letra da canção, o amor adquire dimensões de drama social.³⁷³ No texto explicativo apresentado no encarte, Joan Jara expõe que esta foi escrita antes que a vitória eleitoral da UP “produzisse a esperança de um caminho pacífico para mudanças fundamentais”. Segundo ela, contém “memórias” da vida de Víctor, já que este nomeia os personagens presentes na canção a partir dos nomes de seus pais (Manuel e Amanda) ao descrever o relacionamento entre dois trabalhadores:

³⁶⁹ Aparece no encarte do álbum como “La Plegaria a un Labrador”. Foi lançada originalmente em *single*: “Plegaria a un labrador” c/ Quilapayún / “Te Recuerdo Amanda” (DICAP, 1969). Faz parte do LP *El Derecho de Vivir en Paz* (DICAP, 1971) e *single* “El Derecho de Vivir en Paz / Plegaria a un labrador” (DICAP, 1971). No LP de 1974, foi utilizada essa última versão da canção, sem a participação do Quila.

³⁷⁰ Como vemos na justificativa a seguir: “Since many of the original master recordings are no longer available, some of the tracks on this album have been transcribed from disc. As a result, the quality is not always that of a modern stereo record. However, *because of the unique nature of this album*, it was felt that the songs and the performances were more important than the quality of the recordings.”. A nota informa que algumas faixas provêm de gravações originalmente licenciadas pela DICAP (faixas 1, 3, 5 e 6 do lado A, e 1 a 5 do lado B) e outras pela EMI Records Ltd. (faixas 2 e 4 do lado A). Comunica-se também que as letras foram reproduzidas com a “gentil permissão” da Mighty Oak Music, cf. **Manifiesto Chile September 1973**. Londres: XTRA, 1974. LP, encarte interno, grifo nosso.

³⁷¹ RODRIGUEZ AEDO, Javier. Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio. **Universum**, Talca, v. 37, n. 2, dez. 2022, p. 603.

³⁷² Lançada em *single* com “Plegaria a un Labrador” (1969); e no LP *Pongo en tus manos abiertas* (DICAP, 1969).

³⁷³ SCHMIEDECKE, 2013, p. 54.

[...] Te recuerdo, Amanda / la calle mojada / corriendo a la fabrica, / donde trabajaba Manuel. / La sonrisa ancha / la lluvia en el pelo / no importaba nada / ibas a encontrarte con él / con él, con él / con él, con él / que partió a la sierra / que nunca hizo daño / que partió a la sierra / y en cinco minutos / quedó destrozado. / Suena la sirena / de vuelta al trabajo. / Muchos no volvieron / tampoco Manuel [...]³⁷⁴

Joan comenta que a tragédia por trás dessa canção seria tão válida em 1974, como era quando Víctor a escreveu em meados dos anos 60. Como vimos no primeiro capítulo, em seu livro conta como esta foi composta durante uma viagem de Jara à Londres, já que o êxito como diretor teatral de *La remolienda* levou o Conselho Britânico a convidá-lo para um estágio de três meses, para observar ensaios de diferentes companhias teatrais. O período de composição da canção se deu no final de 1968 e, antes de Víctor iniciar o estágio, o casal passou algumas semanas viajando por algumas cidades inglesas, em espécie de lua-de-mel.

Assinado o contrato com o Conselho, Joan retornou à Santiago e descobriu que Amanda, sua filha caçula, era diabética. De acordo com ela, durante os três meses que Jara passou no estágio, a comunicação por cartas foi difícil, já que o Chile passava por uma longa greve dos correios. O cantor chegou a receber a notícia da enfermidade da filha, entretanto, “Te Recuerdo Amanda” não teria sido composta como resultado disso especificamente, mas sim “porque ele estava com a sensibilidade aguçada quanto aos laços familiares e à importância do amor”³⁷⁵. Nesse sentido, é sintomático que a viúva tenha elegido a canção para iniciar o álbum.

No disco, paralelamente à reprodução da canção, há a adição de “I Remember You Amanda”, áudio da viúva recitando verso por verso da letra em inglês³⁷⁶:

I remember you Amanda / When the streets were wet / Running to the factory / Where Manuel was working. / With your wide smile / And the rain in your hair. / Nothing else mattered / you were going to meet him. / Five minutes only / All of your life in five minutes. / The siren is sounding. / Time to go back to work / And, as you walk, / You light up everything. / Those five minutes / Have made you flower. / [...] An he took to the mountains to fight / He had never hurt a fly / And in five minutes/ It was all wiped out. / The siren is sounding / Time to go back to work / Many will not go back / One of them is Manuel [...].³⁷⁷

Ao declamar os versos em inglês, a artista expressa uma interpretação carregada de emoção, como no trecho “All of your life in five minutes [...] those five minutes / *have made you flower*”. A tradução e reinterpretação do trecho “que partió a la sierra, que nunca hizo daño / que partió a la sierra / y en cinco minutos / quedó destrozado” para os versos “an he took to

³⁷⁴ Durante a transcrição das letras, consultados o site www.cancioneros.com, a obra *Víctor Jara: obra musical completa* e o encarte do LP analisado.

³⁷⁵ JARA, J., 1998, p. 151-156.

³⁷⁶ Isto é, a cada verso cantado por Víctor em espanhol, Joan recita a tradução em inglês.

³⁷⁷ Todas as transcrições das declamações em inglês foram conferidas antes de serem incorporadas ao texto.

the mountains to fight / He had never hurt a fly / and in five minutes / it was all wiped out” inscrevem na canção o sentido do momento do assassinato de Víctor. Os “cinco minutos” que os militares o destroçaram com vários tiros, mas que o “fizeram florescer”. Nota-se também que o verso que grifamos – “ele nunca machucou uma mosca” – foi criado pelos tradutores e refere-se à essência de “não-violência” do cantor. Ou seja, embora os militares o tenham matado, apagado (“wiped out”), as canções de Víctor o manteriam vivo. A adaptação da letra para o inglês permite depreender que, a partir de então, a canção – cuja letra originalmente já descreve uma relação amorosa perpassada pelo drama social – adquire para Joan um “sentido especial”, referindo-se ao seu relacionamento com Jara.

Após a melancólica “Te Recuerdo Amanda” segue-se a alegre “Canto Libre”³⁷⁸. Com andamento rápido, a canção apresenta instrumentos como o *bombo* e a *quena* e a participação vocal do conjunto Inti-Illimani em sua instrumentação. Conforme analisada por Schmiedecke, a letra aborda o ofício do músico, indicando que a voz deste representaria a “voz do povo”, na defesa da música como uma arte de livre-criação.³⁷⁹ No texto do encarte, Joan informa que a composição data de um período de grande otimismo e a relaciona ao “fator fundamental da redescoberta” dos instrumentos indígenas latino-americanos pelo movimento da Nova Canção.

A terceira canção e única inédita do lado A, “Aquí me quedo”, resulta da musicalização de um dos últimos poemas lançados pelo poeta comunista Pablo Neruda, morto também alguns dias após o golpe. No texto do encarte, Joan apresenta que este tratou-se de um apelo do “grande poeta do Chile” aos artistas de todo o mundo para aliarem-se na campanha de prevenção da iminência do “fascismo e da guerra-civil”. Segundo ela, Jara utilizou-a como tema de um programa de televisão, que contou com a participação de atores, dançarinos, cantores e poetas que procuraram expor os horrores da guerra, para assim, tentar evitá-la. No disco, é introduzida com a declamação dos primeiros versos traduzidos para o inglês por Joan: “I do not want my country divided / there’s room for all of us in my land / I’m staying here to sing with the workers / of this new history and geography”.³⁸⁰ A instrumentação utilizada na música se dá a partir do formato voz e violão. Com andamento lento, apresenta arpejos sutis e rasgueios nas cordas do violão, recursos recorrentes nas composições musicais de Víctor.

O poema foi lançado em janeiro de 1973 no livro *Incitación al Nixonicidio y alabanza a la Revolución Chilena*, obra em que se denuncia a polarização política, a atuação da CIA e as

³⁷⁸ Lançada no LP homônimo pela EMI Odeon, em 1970. No disco póstumo “Canto Libre” não tem adição de áudio com declamação traduzida para o inglês, mas o encarte apresenta sua letra traduzida sob o título “Free Song”.

³⁷⁹ SCHMIEDECKE, 2013, p. 96.

³⁸⁰ O encarte apresenta a letra traduzida para o inglês sob o título “I’m Going to Stay Here”.

iniciativas golpistas no país. Pablo defende que a direita e os ricos “sempre foram estrangeiros” e, sendo assim, “que fossem para Miami com suas tias”, enquanto ele permaneceria com os trabalhadores construindo um novo país com a UP:

Yo no quiero mi patria dividida / ni por siete cuchillos desangrada / quiero la luz de Chile enarbolada / sobre la nueva casa construida: / Cabemos todo en la tierra mía. / Y que los que se creen prisioneros / se vayan a Miami con sus tías! / Yo me quedo a cantar con los obreros en esta nueva historia y geografía.³⁸¹

Aqui cabe inferir que a seleção do poema de Neruda, musicalizado por Víctor, como única inédita do lado A se explica não só pela temática, mas também pela projeção internacional do poeta, que havia recebido o Prêmio Nobel de Literatura em 1971.³⁸²

Ainda no lado A, “Angelita Huenumán”³⁸³ constitui uma homenagem de Jara a uma amiga tecelã de origem mapuche, que vivia na região sul do Chile, “entre os lagos e florestas da província de Arauco que Víctor amava tanto”³⁸⁴, como também vimos no primeiro capítulo. Conforme Juan Pablo González apresenta, os dois violões que se somam à sonoridade de chocalhos e a repetitividade da melodia tetrafônica do canto fazem com que a canção possua características próprias da “tradição musical indígena”³⁸⁵.

Esta é seguida pela humorada “Ni Chicha Ni Limoná”³⁸⁶ – canção “contingente”³⁸⁷ interpretada com andamento rápido e clima festivo –, em que Víctor dirige-se aos partidários da Democracia Cristã convidando-os a apoiarem a UP no cenário político altamente polarizado no início dos anos 1970. Ao contextualizar sobre esta no texto do encarte interno, Joan procura relatar o período da campanha e do início do governo, apontando o sentimento de esperança entre os colaboradores do projeto da via pacífica ao socialismo. De acordo com ela, durante os meses após a vitória das eleições, este “tremendo sentimento de otimismo” chocou-se também com uma incessante propaganda de oposição, tendo em vista que as mídias eram controladas pela “oligarquia de direita chilena”:

³⁸¹ NERUDA, Pablo. **Incitación al Nixonicidio y Alabanza de la Revolución Chilena** – el testamento poetico de Pablo Neruda. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980, p. 39.

³⁸² O encarte refere-se à autorização da viúva do poeta: “Poem: Pablo Neruda © Mathilde Neruda and used by kind permission”.

³⁸³ Lançada no LP *Canto Libre* (Odeon, 1970). No disco póstumo não apresenta declamação. Entretanto, como todas as faixas, conta com tradução para o inglês no encarte.

³⁸⁴ JARA, Joan. **Manifiesto Chile September 1973**. Londres: XTRA, 1974. LP, encarte interno, p. 2.

³⁸⁵ GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 406-407.

³⁸⁶ Lançada originalmente em *El derecho de vivir en paz*, DICAP, 1970.

³⁸⁷ Estas, quando lançadas, tematizavam sobre acontecimentos políticos em desenvolvimento ou ocorridos recentemente.

A canção de Víctor dirigia-se àquelas pessoas de classe média e os bem conhecidos oportunistas políticos que estavam em cima do muro. Era um sinal dos tempos; Apesar de seu conteúdo e seu sabor de puro folclore, tornou-se uma das canções mais populares do ano nas listas dos disc-jóqueis.³⁸⁸ (“Chicha” é uma bebida alcoólica forte fermentada de uvas e bebida pelos camponeses na época da colheita, “Limoná” no discurso coloquial chileno sugere uma versão diluída e importada de limonada ou bebidas ‘pop’ americanas. Não há, portanto, tradução adequada em inglês para o título desta música, mas transmite a ideia “nem uma coisa nem outra”).³⁸⁹

A união entre religiosidade e ideais de esquerda defendida por Víctor se dá com “Plegaria a un Labrador” – canção vencedora do *I Festival de la Nueva Canción Chilena* e defendida com a colaboração do Quilapayún. Esta finaliza o lado A do LP e, composta e lançada originalmente em 1969, expressa a esperança da campanha e “a noção do presente como tempo de transição se fundamentava na compreensão de que se estava vivenciando um momento decisivo da história, no qual a concretização do ideal de futuro estaria nas mãos contemporâneos”³⁹⁰. A versão selecionada para o álbum póstumo³⁹¹ é cantada por Víctor e acompanhada apenas pelo violão.

É introduzida por Joan recitando trechos de “Prayer To A Labourer”:

Stand up / And look up the mountains / Source of the wind, the sun, and the water. / You who change the course of rivers, / You who sold the flight of your soul. / Stand up / Look at your hands / Take your brother's hand / So you can grow. / We'll go together, united by blood / The future can begin today. / Deliver us from the master who keeps us in misery. / Thy kingdom of justice and equality come. / Blow, like the wind blows, the wild flower of the mountain pass. / Clean the barrel of my gun like fire / Thy will be done, at last, on earth. / Give us the strength and courage to struggle. / Blow, like the wind blows / the wild flower of the mountain pass. / Clean the barrel of my gun like fire. / Stand up / Look at your hands. / Take your brother's hand so you can grow. / We'll go together, united by blood. / Now and in the hour of our death. / Amen.

³⁸⁸ Em sua tese, Schmiedecke examinou os *rankings* de popularidade de discos e canções da NCCh, publicados nas revistas *Onda e Ramona* (1971-1973), e “Ni Chicha Ni Limoná” não está listada, ver: SCHMIEDECKE, 2017, p. 269-270.

³⁸⁹ Cf. JARA, J. 1974, p. 2. Texto original: “Victor’s song was addressed to those middle class people and well known political opportunists who were sitting on the fence. It was a sign of the times; in spite of its content and its flavor of pure folklore, it became one of the most popular songs of the year on the disc-jockeys’ lists. (“Chica” is a strong, alcoholic drink fermented from grapes and drunk by peasants at harvest time. “Limoná” in colloquial Chilean speech suggests a watered-down imported version of lemonade or American ‘pop’ drinks. There is, therefore, no adequate English translation for the title of this song, but it conveys the idea “Neither one thing nor the other”).”. Embora para Joan não houvesse “tradução adequada” para o inglês, no encarte a canção traduzida apresenta-se sob o título de “Neither Cedar Nor Lemonade”. Esta e “Angelita Huenuman” não apresentam reprodução de áudio com a declamação em inglês no disco.

³⁹⁰ SCHMIEDECKE, 2013, p. 186.

³⁹¹ No encarte interno, comenta-se que em setembro de 1973, quando a notícia do assassinato passou a ser conhecida, alguém que trabalhava para um canal de TV controlado pelos militares arriscou sua própria vida e inseriu um verso de canção sobre a trilha sonora de um filme norte-americano.

Joan declama com ênfase os versos “Deliver us from the master who keeps us in misery” (“Livra-nos do mestre que nos mantém na miséria”). Relacionada à esperança quando originalmente lançada, é interessante notar que, em entrevista para um jornal espanhol no final de 1974, a viúva refere-se à canção como representativa da “luta latino-americana”, assinalando que o imperialismo não era um problema apenas do Chile, mas de “todas as pessoas da América Latina”³⁹². Nesse sentido, destaca, especialmente, o trecho: “We’ll go together, united by blood. / Now and in the hour of our death. Amen” (Iremos juntos, unidos pelo sangue. / Agora e na hora da nossa morte. Amém.).

Podemos conferir que a sequência apresentada no lado A segue um discurso que ressalta o *canto humano* de Víctor Jara. A escolha de cinco canções não-inéditas justifica-se no sentido de contextualização, como se Joan procurasse “reapresentar” o processo revolucionário da Unidade Popular para o público internacional por meio das canções. O discurso engajado que atravessa este primeiro lado do álbum está diluído na alternância de canções em ritmos mais dançantes, de andamento mais rápido, com as de andamento mais lento. Se a ideia é reforçar o humano – mas não “panfletário” –, do repertório lançado por Jara em vida, Joan seleciona canções que alternam entre temática amorosa carregada de denúncia social (“Te Recuerdo Amanda”), humor irônico também carregado de crítica (“Ni Chicha Ni Limoná”), e as que representam a “fé profunda no esforço comum”, exemplificadas por “Canto Libre”, “Plegaria a un labrador” e pela inédita “Aquí me quedo”.

O lado B também apresenta 6 faixas, com cinco canções, sendo três destas inéditas, mais a declamação em inglês do último poema de Víctor por Mitchell. A primeira faixa traz a introdução de Joan, recitando “On My Way To Work”:

On my way to work / I think of you. / Through the streets of the town / I think of you.
/ When I look at the faces / Through steamy windows. / Not knowing who they are,
where they go... / I think of you, my love / of you, compañero of my life / And of the
future. / Of the bitter hours and the happiness / Of being able to live. / Working at the
beginning of a story / Without knowing the end. / When the day’s work is over / When
the evening comes. / Lengthening its shadow / Over the roofs we have made / And
returning from our labour. / Discussing among friends / Reasoning out things / Of this
time and destiny. / I think of you, my love / I think of you. / When I come home / You
are there / And we weave our dreams together... / Working at the beginning of a story
/ Without knowing the end.”

Na letra, Víctor discorre sobre um operário que mesmo a caminho do trabalho continua pensando na companheira:

³⁹² FERRER, 1974 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0298).

Cuando voy al trabajo / pienso en ti. / Por las calles del barrio / pienso en ti. / Cuando miro los rostros / tras el vidrio empañado / sin saber quiénes son, donde van... / pienso en ti. / Mi vida, pienso en ti. / En ti, compañera de mis días / y del porvenir, / de las horas amargas y la dicha / de poder vivir / laborando el comienzo de una historia / sin saber el fin. / Cuando el turno termina, / y la tarde va, / estirando su sombra / por el tijeral / y al volver de la obra / discutiendo entre amigos, / razonando cuestiones / de este tempo y destino, / pienso en ti. / Mi vida, pienso en ti. / En ti, compañera de mis días / y del porvenir, / de las horas amargas y la dicha / de poder vivir / laborando el comienzo de una historia, / sin saber el fin. / Cuando llego a la casa / estas ahí, / y amarramos los sueños... / Laborando el comienzo de una historia / sin saber el fin.

O assassinato do operário e militante comunista Ricardo Ahumada Vásquez inspirou a composição. O jovem de 18 anos foi morto enquanto participava de uma manifestação pacífica contra a violência e o terrorismo de direita.³⁹³ Segundo Joan, Víctor conheceu Ahumada na campanha eleitoral parlamentária de março de 1973 e ficou muito abalado com a sua morte. O clima de crescente violência e ameaças entre civis, acirramento político e polarizações culmina nos versos “laborando el comienzo de una historia / sin saber el fin”.

No texto explicativo do encarte, “Cuando Voy al Trabajo” é apresentada como uma canção de amor com “premonição”. Joan expõe que durante os últimos meses de governo da UP, embora o compositor não estivesse “nem derrotado, nem depressivo”, encarou a possibilidade de sua própria morte. A partir desse entorno, para ela, a canção reafirma a importância que ele dava às relações humanas, demonstrando sua capacidade para a vida e o amor.³⁹⁴ Na tradução para o inglês, há reinterpretação com modificação de versos: a *compañera de mis días* é transcrita para *compañero of my life*. De certa maneira, a inédita “Cuando voy al trabajo” – que abre o lado B – se relaciona diretamente com a seleção de “Te Recuerdo Amanda” – que abre o lado A –, seguindo a temática lírico-amorosa aliada ao drama social. Aqui, a introdução feita pela declamação da letra inteira em inglês por Joan representa a retórica de testemunho da viúva, que vivenciava o luto pelo assassinato de Víctor.

Se, no primeiro lado, a denúncia ao imperialismo se dá na musicalização do poema de Neruda, a escolha da segunda canção do lado B, “El Derecho de Vivir en Paz”, que elege a Guerra do Vietnã como episódio representativo, também pode ser pensada como alusiva ao contexto do intervencionismo estadunidense. Na letra, Jara exalta o movimento de resistência liderado pelo político e poeta comunista Ho Chi Minh à ocupação das tropas norte-americanas. De acordo com Schmiedecke, ao afirmar que “[...] nuestra canción / es fuego de puro amor, / es palomo palomar / olivo del olivar. / Es el canto universal”, o compositor insere o processo revolucionário, na “cadena que hará triunfar / el derecho de vivir en paz.” Assim, coloca-se ao

³⁹³ JARA, J., 1998, p. 285-286.

³⁹⁴ JARA, J., 1974, p. 3.

lado de Ho Chi Mihn, reivindicando uma arte libertária, sempre comprometida com as lutas do presente.³⁹⁵ A “mensagem combativa” é reforçada pela gravação em ritmo de *rock*, acompanhado pelo conjunto Los Blops, proporcionando uma “invasão da invasão cultural”³⁹⁶.

É interessante notar a relevância da seleção de Joan de canções de denúncia do imperialismo e intervencionismo – “Aquí me quedo” como a única inédita do lado A e “El Derecho de Vivir en Paz” como a segunda do lado B – em um disco editado em inglês, que circula no contexto da Guerra Fria. Sobre esta última, escrita originalmente para os vietnamitas, ela indica que, a partir do golpe, o “título aplicava-se com nova força ao povo do Chile”³⁹⁷ por sua dimensão como canto de resistência.

A terceira canção do lado B, “Vientos del Pueblo”, é introduzida pela declamação de um trecho da música por Joan:

Now I want to live / Together with my son and brother, / In the new world / That all of us are building day by day. / Your threats do not intimidate me / Patrons of poverty. / The star of hope / Will continue to be ours. / Winds of the people are calling me / winds of the people are carrying me / They scatter my heart / And blow through my throat, / So will a poet sing / As long as my spirit lives / Through the roads of the people / Now and forever.

A inserção do trecho acima no início da canção torna-se relevante justamente pelo conteúdo da letra. Inserida em seguida de uma canção que denuncia o imperialismo, a recitação de Joan destaca os versos: “Your threats do not intimidate me / patrons of poverty. / The star of hope / will continue to be ours”.

Conforme mencionado, os versos foram inspirados em poemas da obra *Viento del Pueblo* do poeta espanhol Miguel Hernández. Víctor compôs esta canção – caracterizada por Joan como “profética” – em resposta à crescente ameaça golpista. A viúva apresenta que Hernández, “que nascera camponês e morreu em uma das prisões de Franco”³⁹⁸, era um dos poetas favoritos do marido, que guardava em sua “mesinha-de-cabeceira” as obras completas do espanhol, além de um exemplar da Bíblia.

Em diálogo com a chamada “literatura de resistência”, Jara aborda o clima de crescente opressão vivenciado no Chile nos primeiros meses de 1973, relacionando-o à temática da religiosidade. Para o compositor, o sangue derramado dos trabalhadores equivaleria ao martírio

³⁹⁵ SCHMIEDECKE, 2013, p. 168-169.

³⁹⁶ JARA, J. 1998, p. 214.

³⁹⁷ JARA, J. 1974, p. 3. Sobre a ressignificação desta pelos manifestantes chilenos durante as recentes jornadas de protesto no país, ver: KARMY, 2020.

³⁹⁸ JARA, J. 1998, p. 292.

vivido por Jesus Cristo. O *cantautor* se coloca como combativo, ressaltando que a “estrela da esperança” continuaria sendo do processo revolucionário:

De nuevo quieren manchar / Mi tierra con sangre obrera. / Los que hablan de libertad y tienen las manos negras. / Los que quieren dividir / A la madre de sus hijos / Y quieren reconstruir / La cruz que arrastra Cristo. / [...] Ahora quiero vivir / Junto a mi hijo y mi hermano / La primavera que todos / Vamos construyendo a diario. / No me asusta la amenaza / Patrones de la miseria. / La estrella de la esperanza / Continuará siendo nuestra. / Vientos del pueblo me llaman / Vientos del pueblo me llevan / Me esparcen el corazón / Y me avientan la garganta. / Así cantará el poeta / Mientras el alma me suene / Por los caminos del pueblo / Desde ahora y para siempre.

No texto explicativo, Joan salienta que esta demonstra a “enorme fé” de Víctor na vitória da “causa de seu povo”. Composto com o grupo Inti-Illimani, o arranjo musical apresenta, inicialmente, apenas voz e um violão, mas em seu desenvolvimento nota-se a alternância constante entre mais violões e a adição de outros instrumentos na melodia, como o *charango* e a *quena*. Na análise das últimas canções escritas por Jara, os autores Claudio Acevedo, José Norambuena, Rodrigo Torres e Mauricio Valdebenito – em *Víctor Jara: Obra musical completa* – apontam para a “lucidez” e “profundidade” na “trilogia de despedida” (“Cuando voy al trabajo”, “Vientos del Pueblo” e “Manifiesto”), considerando-a como uma espécie de “legado construído”. Para eles, o tom mais pessoal impregna o canto que flui “melodias puras e emocionadas” caracterizando o encontro entre o íntimo e o coletivo.³⁹⁹ Estes autores ressaltam que o “pressentimento” de Víctor se torna nítido nos versos de suas últimas composições.

No LP, lançado em 1974, e no livro de 1983, nota-se que Joan também chama atenção para a sensibilidade da escrita. O discurso do “tom de premonição” e “espécie de clarividência” das composições faz parte de uma retórica que se relaciona com o processo de representação de Víctor como “artista-mártir de resistência”, em que se realça sua coragem e sensibilidade enquanto “revolucionário da canção”. Não obstante, não podemos perder de vista que tal ênfase em tais aspectos “premonitórios” referem-se, especialmente, à (res)significação dada por Joan ao cancionero do artista, após seu trágico assassinato.

No álbum, “Vientos del Pueblo” é seguida por “Manifiesto”, que apresenta apenas voz e violão. O tom melancólico da canção é marcado pelo andamento lento do violão com rasgueios, arpejos e a empostação característicos da voz de Víctor. Na letra, o compositor declara o compromisso com o “violão trabalhador” (“guitarra trabajadora”), focando na

³⁹⁹ ACEVEDO *et al.*, *op. cit.*, p. 53.

proposta da arte politizada presente no cancionero da Nova Canção e citando Violeta Parra como referência de uma alteridade social de componentes culturais, étnicos e de classe⁴⁰⁰.

Diversos musicólogos salientam a influência de Violeta na obra musical de Víctor, principalmente no que se refere ao protagonismo do violão. Sobre a criação musical de Jara, Valdebenito Cifuentes apresenta:

Ao seu canto, agrega-se sua interpretação instrumental, também ela condutora e única. Tal como Violeta Parra, a relação que estes criadores estabelecem com o violão como instrumento base hierarquiza uma sonoridade que se estabelece com uma denominação de origem [...].⁴⁰¹

Como González e Valdebenito Cifuentes, Lucy Oporto Valencia defende que a mais importante influência de Parra ao movimento da NCCh é a que se desprende em Jara e no “espírito” de suas obras⁴⁰² e relaciona-se a um “impulso moral”. Conforme a autora apresenta, “Manifiesto” carrega sentidos paralelos à canção “Cantores que reflexionan”, incluída no álbum *Las últimas composiciones de Violeta Parra* (RCA, 1967). Na canção, Violeta refere-se aos cantores encarcerados no “Reino de Satã” – isto é, alienados pelo poder do dinheiro, pelo prazer e às “estratégias de sedução da indústria cultural”⁴⁰³, ou seja, o “artista burguês”.

Em “Manifiesto”, podemos perceber que Jara afirma que suas canções não eram para os ricos, e seu canto não representaria “lisonjas fugazes” e “famas estrangeiras”, assinalando sua defesa do “canto com sentido e razão”:

Yo no canto por cantar / Ni por tener buena voz. / Canto porque la guitarra / Tiene sentido y razón / Tiene corazón de tierra / Y alas de palomita. / Es como el agua bendita. / Santiguas glorias y penas. / Aquí se encajó mi canto / como dijera Violeta, / Guitarra trabajadora, / Con olor a primavera / Que no es guitarra de ricos, / Ni cosa que se parezca, / Mi canto es de los andamios / Para alcanzar las estrellas. / Que el canto tiene sentido / Cuando palpita en las venas. / Del que morirá cantando / Las verdades verdaderas. / No las lisonjas fugazes / Ni las famas extranjeras / Sino el canto de una lonja / Hasta el fondo de la tierra. / Ahí donde llega todo / Y donde todo comienza. / Canto que ha sido valiente / Siempre será canción nueva.

⁴⁰⁰ Conforme já citado no primeiro capítulo, de acordo com Juan Pablo González, Violeta “encarna” uma alteridade social de componentes culturais, étnicos e de classe. De origem camponesa, da zona central-sul, a artista colocou em tensão o conceito hegemônico de identidade nacional, mostrando suas fissuras ao “fazer falar a diversidade étnica, cultural e social que compõem a nação chilena” através de suas canções e da forma de interpretá-las, atuando como “cantora camponesa” e reivindicando às raízes mapuches, cf. GONZÁLEZ, 2016a, p. 152.

⁴⁰¹ VALDEBENITO CIFUENTES, 2014, p. 60.

⁴⁰² OPORTO VALENCIA, Lucy. El sonido, el amor y la muerte. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). **Palimpsestos sonoros**. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014, p. 39.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 40.

Notadamente reitera-se a politização do movimento da Nova Canção Chilena. Na composição, discorre sobre o seu papel como artista comprometido que se utilizava de seu ofício, como “trabalhador do violão”, para transformar a sociedade. O *cantautor* recorre às metáforas sobre a natureza para demarcar a “tradição” de seu canto associando-o com práticas passadas. Os versos fundamentam a ideia de continuidade, relacionando o canto com “valores essenciais” atrelados às culturas indígenas e camponesas.⁴⁰⁴

Para Joan, a “bela canção” podia ser considerada o “testamento” do cantor e este teve pressa para compô-la após o *Tancazo* – primeira tentativa de golpe militar em junho de 1973. Defende que, embora o título soasse como um panfleto político, a canção era “sensível e humana” como Víctor. Desse modo, apresenta que a vida e morte do cantor e sua coragem mesmo frente à brutalidade dos militares, provam que seu comprometimento era real e não de “palavras vazias”⁴⁰⁵.

No disco, a canção conta com a declamação dos versos traduzidos para o inglês após ser finalizada. Joan interpreta com ênfase: “Yes, my guitar is not for killers / greedy for money and power / but for the people who labour / so that future may flower. / For a song takes on a meaning / when it’s own heartbeat is strong / sung by a man who will die singing / truthfully singing his song”. No trecho assinalado, traduz de maneira mais livre, apresentando uma interpretação própria do original “que no es guitarra de ricos, / ni cosa que se parezca. / Mi canto es de los andamios / para alcanzar las estrellas [...]”. Ao invés de apenas traduzir “ricos” para o inglês, ela denuncia os “assassinos, ambiciosos por dinheiro e poder”. E, modificando o verso sobre “alcançar às estrelas”, insere que as canções de Víctor eram feitas para os “trabalhadores / para que o futuro florescesse”.

Tanto as diversas declamações feitas por Joan durante, antes ou depois das canções, como as *liner notes* de sua autoria apresentadas na contracapa e no encarte interno do LP, atestam o uso deste suporte de mídia para a veiculação de um poderoso discurso de denúncia e resistência à ditadura militar. Além de ressignificar a importância do cancionero de Víctor Jara e defender que este era, realmente, um *cantor revolucionário e mártir de resistência*, Joan assinala também seu testemunho como vítima do violento golpe de 11 de setembro de 1973.

A última música do álbum, a instrumental “La partida”⁴⁰⁶, reúne *quena*, *pandereta*, *charango* e *tiple*, além do baixo acústico e do bongô. Segundo Natália Schmiedecke, trata-se

⁴⁰⁴ Como já mencionado, importa lembrar que Schmiedecke argumenta que há uma “invenção da tradição” no cancionero da NCCh, que objetiva legitimar determinado repertório por meio de sua associação com práticas passadas, cf. SCHMIEDECKE, 2013, p. 61.

⁴⁰⁵ JARA, J., 1974, p. 3.

⁴⁰⁶ Lançada originalmente em *El Derecho de Vivir en Paz* (DICAP, 1971).

de um acompanhamento instrumental composto para a TV Nacional⁴⁰⁷ e, de acordo com Juan Orrego Salas, originou-se da transformação do motivo melódico do acompanhamento utilizado em “Manifiesto” em um tema instrumental independente.⁴⁰⁸ No texto explicativo do encarte, Joan apenas comenta que esta era “outra composição livre com instrumentos folclóricos latino-americanos”. Para Schmiedecke:

O colorido da música é dado principalmente pelas frequentes variações dinâmicas e pela versatilidade instrumental. No primeiro caso, são empregadas mudanças de intensidade na interpretação a fim de contribuir com o contorno harmônico e melódico, conforme podemos perceber na introdução feita pelo *charango*. Os demais instrumentos vão sendo incorporados progressivamente – ocasionando um constante *crescendo* – e desempenham funções distintas ao decorrer da música, como na parte que prepara a entrada da *quena* (que substitui o *tiple* na melodia), na qual os instrumentos acompanhantes passam a ser utilizados de forma percussiva (intervalo de 2’04’’ a 2’38’’).⁴⁰⁹

Podemos inferir que a inserção desta como única música instrumental tem como propósito enfatizar a “aventura musical livre” dos instrumentos latino-americanos. Conforme Laura Jordán assinala, embora não tenham sido proscritos pela ditadura no Chile através de um decreto de lei, a *quena*, o *charango* e a *zampoña* passaram a ter um “significado peculiar”, e os vínculos destes instrumentos com a NCCh foram acentuados no contexto da transformação do cancionero em “música de resistência”⁴¹⁰.

Ao mesmo tempo, funciona como estratégia para, após uma “pausa” do canto, salientar a declamação do poema que finaliza o LP. O disco é finalizado com a voz de Adrian Mitchell declamando “Chile Stadium”, versão traduzida para o inglês do último poema escrito por Jara, quando prisioneiro no Estádio Chile. Segundo Mauricio Brum, das distintas facetas de grandeza atribuídas à figura do cantor, principalmente em relação aos seus últimos dias, uma das mais exploradas foi a escrita do poema.⁴¹¹ De acordo com relatos, Víctor teria escrito os versos, sentado nas arquibancadas, instantes antes de ser afastado dos demais prisioneiros. O poema, registrado em uma caderneta de Boris Navia, foi replicado por vários prisioneiros, na tentativa de preservá-lo, e levado à Joan no início de 1974.⁴¹²

⁴⁰⁷ A TV Nacional tratava-se de uma instituição estatal. Jara compôs algumas trilhas sonoras para o canal, entre as quais “La Partida” (1970), “Charagua” (1970) e “Cai cai vilú” (1972).

⁴⁰⁸ *Apud* SCHMIEDECKE, 2013, p. 139.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 139-140.

⁴¹⁰ JORDÁN, 2009, p. 83.

⁴¹¹ BRUM, Maurício Marques. “Es um mar amargo y negro que se tiene que aclarar”: Testemunhos inéditos e história oral na reconstituição da morte de Víctor Jara. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 22 a 26 jul. 2013, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2013, [s.n.p.]

⁴¹² O poema foi publicado pela primeira vez em *Chile en la hoguera*, livro de Camilo Taufic lançado em 1974. Brum assinala que a variante que chegou a Taufic tinha pequenas diferenças em relação à que Joan Jara teve acesso.

Em “Estadio Chile”, Jara escreve que seu canto mal sai frente ao espanto do horror da violência. O artista afirma ser parte de um coletivo de cinco mil prisioneiros, dez mil mãos que estavam sem produzir e indaga quantos estariam sendo vítimas em todo Chile:

[...] ¡Qué espanto causa el rostro del fascismo! / Llevan a cabo sus planes con precisión artera / sin importarles nada. / La sangre para ellos son medallas. / La matanza es acto de heroísmo. [...] ¿Y Méjico, Cuba, y el mundo? / ¡Que griten esta ignominia! / Somos diez mil manos menos / que no producen. / ¿Cuántos somos en toda la patria? / La sangre del compañero Presidente / golpea más fuerte que bombas y metralhas. / Así golpeará nuestro puño nuevamente. / ¡Canto que mal me sales. / Cuando tengo que cantar espanto! / Espanto como el que vivo / como el que muero, espanto. / De verme entre tantos y tantos / momentos del infinito / en que el silencio y el grito / son las metas de este canto. / Lo que veo nunca vi. / Lo que he sentido y lo que siento / hará brotar el momento...

Frente aos horrores que presenciava, ressalta que “o silêncio e o grito” eram as metas daquele canto. Abaixo, destacamos um trecho do poema traduzido para o inglês:

[...] How hard it is to sing / When I must sing of horror. / Horror which I am living / Horror which I am dying / To see myself among so much. / and so many moments of infinity / In which silence and screams / are the end of my song. / What I see, I have never seen / What I have felt and what I feel / will give birth to the moment...⁴¹³

As reticências marcam o canto inacabado. Nas *liner notes*, Joan apresenta que: “O poema [...] foi contrabandeado para fora do Chile e a última mensagem de Víctor viajou o mundo nas asas do crescente movimento de solidariedade internacional”⁴¹⁴.

Claramente o lado B é mais marcado pelo tom de denúncia que o A, seja nas combativas e “proféticas” canções inéditas, seja na seleção da não-inédita “El Derecho de Vivir en Paz”, enquanto o lado A foca no enaltecimento do processo revolucionário chileno. O álbum apresenta forte discurso de denúncia ao golpe de Estado de setembro de 1973, que interrompe a construção do “novo país” – e o sonho, interrompido, de construção de um Chile mais justo se faz presente na sequência das canções. No geral, é notória a ressignificação do cancionário de Jara como veículo de memória.

Ao examinarmos *Manifiesto Chile September 1973* em sua materialidade, observamos que apresenta os testemunhos de Víctor e Joan Jara. A partir das declamações, traduções e do trabalho gráfico e conceitual do álbum, Joan torna-se coautora e elabora seu testemunho como

Por exemplo, Camilo acreditou que o trecho “rostro de matrona lleno de dulzura” fosse um erro de transcrição e omitiu a frase, cf. BRUM, 2014, p. 270-271.

⁴¹³ Em relação à versão declamada no disco por Mitchell, existem algumas diferenças. Acima, reproduzimos a versão do encarte, traduzida por Joan.

⁴¹⁴ JARA, J., 1974, LP, encarte interno, p. 4. Joan utiliza o termo “smuggled” no texto.

vítima de um trauma histórico. As canções que iniciam ambos os lados do disco se tornam emblemáticas em relação a esse processo. “Te Recuerdo Amanda” e “Cuando voy al trabajo” passam a representar a perda do *compañero de sus días*. As últimas canções de Víctor (as então inéditas “Vientos del Pueblo” e “Manifiesto”), compostas meses antes do golpe, são também significadas por Joan como testemunhos do marido, ressaltando o sentido “premonitório” dessas. E ao mesmo tempo em que há o diálogo com Pablo Neruda e Miguel Hernández, poetas expoentes da “literatura de resistência”, a inserção do último poema de Jara escrito no cárcere pode ser entendida como elemento significativo em relação ao processo de formulação de uma narrativa que evoca sua figura como artista-mártir de resistência.

Como o musicólogo Simón Palominos Mandiola aponta, a representação da memória testemunhal na primeira fase do exílio dos artistas relacionadas à Nova Canção Chilena manifestou-se em discos que “liricamente desenvolveram a denúncia e o testemunho da opressão fascista, enquanto musicalmente mantiveram as sonoridades latino-americanas”, isto é, vinculadas aos instrumentos andinos.⁴¹⁵ Não por acaso, tal característica é preservada na seleção do repertório, nas escolhas de “Angelita Huenumán”, “Canto Libre” e “La Partida”, por exemplo. Não obstante, como vimos, o desenvolvimento estético também se dá, especialmente, na seleção de canções em que o formato “voz e violão” predomina, destacando-se o primeiro plano que o instrumento (*la guitarra trabajadora*) tem em seu cancioneiro.

A constituição conceitual do álbum indica que este procura servir como meio de denúncia do Terrorismo de Estado e também como “instrumento” de preservação das canções relacionadas ao processo cultural da Unidade Popular. Cabe salientar que o lançamento do LP póstumo, enquanto fruto da solidariedade internacional, se situa como um dos primeiros projetos de Joan Jara no exílio, relacionado ao processo de difusão do caso chileno ao público estrangeiro, quando o assassinato de Víctor passa a ser tomado como referencial simbólico para a denúncia dos crimes cometidos desde o início da ditadura pinochetista. No próximo item, abordaremos o contexto em que o álbum circulou, nos atos em homenagem ao *cantautor*.

2.2.2. “Singing for Chile”: a solidariedade cultural internacional

O LP foi divulgado e vendido nos eventos, festivais e turnês promovidos para angariar fundos para o *Chile Solidarity Campaign*, como é o caso do evento *A Concert for Chile: In*

⁴¹⁵ PALOMINOS MANDIOLA, 2018, p. 271.

Memory of Victor Jara (1975), no Royal Albert Hall.⁴¹⁶ O álbum *Manifiesto Chile September 1973* e o documentário *Compañero: Víctor Jara Of Chile* podem ser compreendidos como ferramentas para a divulgação da causa chilena e a difusão da figura de Víctor (e de seu cancionero) como símbolo desta.⁴¹⁷

Em artigo de imprensa escrito para o jornal *Socialist Worker*, o poeta Adrian Mitchell cita a corajosa determinação de Joan em participar do citado documentário e comenta o lançamento de “filmes úteis”⁴¹⁸ como propaganda contra a Junta Militar. Segundo ele, não estavam tentando transformar Jara em uma lenda, mas falavam do cantor como uma das milhares de vítimas do “fascismo no Chile”⁴¹⁹, uma das poucas pessoas cuja vida e morte conheciam em detalhes, “cuja voz, através de suas belas e poderosas canções, ainda fala através de discos [...] e nas canções em *Compañero*”⁴²⁰.

No documentário, trechos de canções lançadas no álbum póstumo são reproduzidas, entre as quais “Manifiesto” e “Cuando Voy al Trabajo”⁴²¹. Joan denuncia o assassinato de Víctor e rememora a atuação artística e política do marido. Ressalta a “mudança nas relações humanas” promovida durante a Unidade Popular, comentando que os trabalhadores se sentiam ouvidos, algo que acreditava que nunca seria apagado. Sobre a expressão *Compañero*, defende:

[...] Acredito que a palavra “compañero” tenha um sentido muito especial para os trabalhadores do Chile, por que significava que alguém estava trabalhando ao seu lado, trabalhando pelas mesmas coisas pelas quais você estava trabalhando. Era mais que um amigo, era mais que um amigo no trabalho.⁴²²

⁴¹⁶ ROSENBAUM, Maurice. Programme “A Concert for Chile in Memory of Victor Jara”, 30 set. 1975 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0110).

⁴¹⁷ EASBY, Diane. Songs for the Chilean people underground. **The Morning Star**, Londres, 6 dez. 1974 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0080).

⁴¹⁸ Cita também *El tigre salto y mató, pero morirá... morirá...* (1973, Santiago Álvarez); *Septiembre chileno* (1973, Bruno Muel); *Cuando despierta el pueblo* (1973, Andrés Racz e Alfonso Beato); e *Chile: The Reckoning* (1973, Mike Beckman) episódio do programa “World in Action”, transmitido pela TV britânica.

⁴¹⁹ Como Silva aponta, a qualificação da ditadura pinochetista como “fascista” – principalmente pela intelectualidade chilena no exílio – foi constante. Concordamos com a historiadora quando defende que o apelo ao termo consistiu, sobretudo, como um artifício de linguagem que visava despertar a solidariedade internacional e deslegitimar o governo golpista. E, assim, trata-se de um “uso político do conceito” que não leva em conta as diferenças históricas entre regimes definidos como fascistas e a ditadura de Pinochet (cf. SILVA, 2013, p. 194-195). Não podemos perder de vista que o período coincide com o florescimento da “cultura de memória” sobre a Segunda Guerra Mundial.

⁴²⁰ MITCHELL, Adrian. Films to use against the Chilean junta. **Socialist Worker**, Londres, 16 nov. 1974, p. 11 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0068).

⁴²¹ Além destas, trechos de outras canções fazem parte da trilha sonora: “La Partida”, “El Arado”, “‘Movil Oil’ Special”, “Ni Chicha Ni Limoná”, “El Hombre es um Creador”, “Plegaria a un Labrador” e “Te Recuerdo Amanda”. A faixa em que Adrian Mitchell recita o poema “Estadio Chile” em inglês também é adicionada.

⁴²² COMPAÑERO VICTOR JARA OF CHILE. Direção de Stanley Forman e Martin Smith. Londres: ETV, 1974. Desenvolvemos uma análise deste em: RAMALHO, Maria Luiza Franca. Cinema, História e Memória: o testemunho no documentário *Compañero Victor Jara of Chile* (1974). **Temporalidades**, Belo Horizonte, v. 15, n. 28, p. 23-37, mar./set. 2023. Disponível em: <periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/45824>.

Lançado em 11 de setembro de 1974, o documentário foca em aspectos da vida e morte de Jara como representativas do “verdadeiro” comprometimento. De acordo com Joan, os convites para participar de atos internacionais se tornaram mais recorrentes após o lançamento do filme, transmitido em emissoras de televisão de todo o mundo.⁴²³

Como já citado, após o golpe, o Chile passou a ser um tema destacado na imprensa, televisão e no cinema de vários países. A historiadora brasileira Carolina Amaral de Aguiar defende que a variedade de produções sobre o país pode ser considerada como parte de um “fenômeno audiovisual de solidariedade”⁴²⁴. Nessa perspectiva, afirmamos, com Caio de Souza Gomes⁴²⁵, que outro fenômeno de solidariedade se deu em torno das produções relacionadas à Nova Canção Chilena, tendo em vista que foram diversos os festivais, atos culturais e turnês (“giras de solidaridad”).

Conforme o historiador chileno Ariel Mamani apontou, entre os mecanismos de defesa dos exilados esteve a criação de grupos entre os pares, os quais muitas vezes compartilhavam ideais políticos semelhantes, ou eram provenientes de um mesmo partido político. A maioria buscou encontrar as “razões do fracasso histórico, da derrota total frente a um inimigo implacável”. Como espécie de “mensageiros da resistência”, principalmente Joan e os conjuntos Inti-Illimani e Quilapayún eram convocados para participar dos “espaços de solidariedade com o povo chileno, transformando-se em uma presença quase obrigatória em qualquer ato ou festival importante”⁴²⁶.

Como também já mencionado, Joan tomou para si o papel de herdeira do *legado* de Víctor⁴²⁷, procurou salvaguardar e promover seu cancionero, e também proferia discursos na abertura e encerramento de atos e shows como testemunha dos horrores que presenciou durante as primeiras semanas da ditadura. Aliada sobretudo ao “Inti” e ao “Quila”, encontrou uma maneira de difundir canções do *cantautor* assassinado e participou de diversas das turnês de solidariedade – desde os Estados Unidos, até a Austrália e o Japão⁴²⁸, por vezes servindo, inclusive, de “tradutora” e declamando trechos das letras em inglês em seus discursos, no caso de audiências em países anglófonos.

⁴²³ JARA, J., 1998, p. 355.

⁴²⁴ AGUIAR, 2017.

⁴²⁵ GOMES, 2015b, p. 12-13.

⁴²⁶ MAMANI, 2012, p. 7- 9.

⁴²⁷ Em relação aos direitos autorais da obra discográfica de Jara, Joan comentou, em entrevista, que suas filhas demoraram para receber financeiramente por ela. Durante o começo do exílio, a viúva sustentava-se com o Seguro Social britânico e, segundo ela, também foi acolhida pelo Quilapayún como “membra honorária” do conjunto, cf. IZQUIERDO, 1983 (recorte de imprensa sob o código de referência: CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0237-C1).

⁴²⁸ Em 1976, Joan foi ao Japão em turnê (“gira de solidaridad”) com o Quilapayún. No total, aconteceram aproximadamente 14 shows, em Tokyo, Kyoto, Osaka, entre outras cidades. Cf. Chilean Singers Perform Songs of Countrymen. **The Guardian**, Londres, 1976 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0068).

Entre a segunda metade da década de 1970 e a década de 1980, diversos festivais em homenagem a Víctor foram organizados. Em Londres, surgiu o “Victor Jara Festival” – organizado pelo CCHR e CSC – que, ao passar dos anos, teve diferentes temáticas, inspiradas nas “mensagens” de suas canções.⁴²⁹ Entre os festivais, podemos citar: *Jara. Live and in spirit for Chile* (1974, Estados Unidos); *Festival della Canzone Popolare Víctor Jara* (1977, Itália); *Víctor Jara Festivaali* (1978, Finlândia); *Festival de la Canción Inédita Víctor Jara* (1979, Inglaterra); *In Celebration of the Life and Music of Victor Jara* (1979, Estados Unidos).

Com a meta de “agrupar em torno da figura de Jara todos aqueles que de uma ou outra maneira lutavam no campo da cultura popular, da liberdade e livre criação”⁴³⁰, a “geografia” das cidades que sediaram festivais musicais internacionais em memória do cantor é ampla: Paris, São Francisco, Turín, Atenas, Roma, Helsinki, Moscou, Sochi, Havana. A variedade de países confirma o pressuposto de que o golpe de 1973 tratou-se de um “evento-mundo”, com repercussão global. De acordo com Joan, ela era “convidada para falar ou simplesmente participar de eventos pelo mundo em solidariedade às pessoas do Chile que estavam sendo perseguidas enquanto tentavam livrar o país do regime militar”⁴³¹. A ampla divulgação da morte de Jara pode ser designada como um “acontecimento transnacional”, como assinalam Rodríguez Aedo e Marcy Campo Pérez⁴³². Sua história e obra foram propagadas internacionalmente tanto como bandeira de luta pelos Direitos Humanos, como contra o liberalismo e imperialismo⁴³³, como Rivera Volosky defendeu.

Entre 1974 e 1979, e mesmo na divulgação do livro de Joan, lançado em 1983, circulou na imprensa internacional a representação do artista como *Chilean folk singer* – relacionado aos ídolos *folk*⁴³⁴ norte-americanos, como Woody Guthrie e mesmo Dylan, como é exemplo o excerto: “Jara era para os chilenos o que o Bob Dylan é para a música americana”⁴³⁵ e “Woody

⁴²⁹ Em 1982, por exemplo, no “4th Victor Jara Festival of Latin-American song”, a temática foi inspirada no trecho “Stand up, look at your hands. Take your brother’s hand, so you can grow” – da canção “Plegaria a un Labrador”.

⁴³⁰ KÓSCHEV, 1990, p. 201.

⁴³¹ JARA, J., 1998, p. 355.

⁴³² RODRÍGUEZ AEDO; CAMPOS PÉREZ, 2022.

⁴³³ RIVERA VOLOSKY, 2019, p. 13. Em sua tese, o sociólogo chileno analisa como as “identidades diaspóricas, musicais e políticas” são realizadas, contestadas e reafirmadas em *El Sueño Existe*, festival de música latino-americana que ocorre a cada dois anos no País de Gales. Criado em 2005, o festival comemora o “legado” de Víctor e do movimento da Nova Canção Chilena. Agradeço à Natália Schmiedecke por esta indicação.

⁴³⁴ A designação *folk music* passou por diversas mudanças ao longo do século XX nos Estados Unidos. Arantes apresenta que o entendimento é complexo e refere-se à congregação de uma variedade de gêneros musicais, como o espiritual, o blues, o country, as baladas – passou, assim, por disputas estéticas e culturais em determinados contextos históricos. Entretanto, a historiadora aponta que o “folk” manteve, ao longo do século passado, estreitas relações com as questões políticas e sociais estadunidenses. Sobre o assunto, ver: ARANTES, Mariana Oliveira. **Canto em marcha: música folk e Direitos Civis nos Estados Unidos (1945-1960)**. São Paulo: Alameda, 2016.

⁴³⁵ WHITE, Keely. Chile: ten years on... An anniversary of turmoil is remembered with music. **The Citizen Weekend**, 1983, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0336).

Guthrie da América Latina”⁴³⁶. A alcunha de “folk singer” está primariamente relacionada à imagem do cantor como músico que se utilizava do violão como instrumento básico e compunha e cantava canções comprometidas. Cantores estadunidenses do *folk revival* e da *protest song*, como Joan Baez, Malvina Reynolds, Pete Seeger, Phil Ochs, Arlo Guthrie e Peter, Paul & Mary, engajaram-se com a rede de solidariedade em prol dos chilenos.

A cantora Joan Baez, por exemplo, foi uma figura importante na divulgação da causa para o público norte-americano e internacional. Baez participou da fundação da filial norte-americana da AI, e já em fins de 1973, publicou um informe sobre o assassinato de Víctor.⁴³⁷ Em show-tributo ao cantor, ocorrido no começo de 1974, convidou a viúva de Jara para dar seu testemunho sobre o “sofrimento que ela viu nas três semanas que permaneceu no Chile após a morte do marido”⁴³⁸. Acerca do contato com Baez, Joan Jara comenta:

Para nós, foi uma incrível surpresa. Estávamos em Paris para um concerto de Quilapayún para Víctor e soubemos que Joan Baez havia cantado “Te Recuerdo, Amanda” em um Congresso Internacional de Anistia. Ela fez um disco em castelhano, “Gracias a la vida”, em benefício do Chile. Estivemos em Los Angeles e São Francisco em shows em homenagem a Víctor. Eu participava com um audiovisual de diapositivo⁴³⁹, músicas e um testemunho meu. Também lia, em inglês, seu último poema.⁴⁴⁰

O álbum citado acima, *Gracias a la vida* (A&M Records, 1974), foi lançado em abril e dedicado aos trabalhadores dos Estados Unidos e ao povo chileno. Entre as canções presentes, estão composições de latino-americanos – como Víctor, Violeta Parra, Rolando Alarcón e Julián Orbón – e espanhóis.⁴⁴¹ Após a gravação de Baez, “Te Recuerdo Amanda” tornou-se uma das canções mais conhecidas e regravadas do compositor.⁴⁴² Assim, o cantor foi transformado em um símbolo para setores progressistas e defensores dos Direitos Humanos em diversos países e, paralelamente às regravações de suas músicas, também passou a ser

⁴³⁶ CARTER, 1983 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0320).

⁴³⁷ BAEZ, Joan. Though silent he cries out: notes on the death of Victor Jara. **Amnesty Internacional**, EUA, 1974, p. 11 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0061).

⁴³⁸ LOMAX, Michele. Jara Tribute to feature Joan Baez. **San Francisco Examiner**, São Francisco, 27 maio 1974, p. 4. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0304-C1-C2).

⁴³⁹ Espécie de projetor de imagens.

⁴⁴⁰ JARA, J. *Apud* GARCÍA-PELAYO, Gonzalo. Hace un año: la muerte de Víctor Jara. **Triunfo**, Madri, set. 1974, p. 36-38 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0066).

⁴⁴¹ Como “Llegó con tres heridas”, poema do poeta Miguel Hernández musicado por Joan Manuel Serrat.

⁴⁴² A canção tem versões da argentina Mercedes Sosa (1975), do espanhol Raimón (1975), do grupo brasileiro Tarancón (1976), de Ivan Lins (1979), do inglês Robert Wyatt (1984), do cubano Silvio Rodríguez (1998), entre outros.

homenageado em elegias⁴⁴³ – por exemplo, Arlo Guthrie lançou o álbum *Amigo* (Reprise, 1978), em que musicou o poema “Victor Jara of Chile”, escrito por Adrian Mitchell.

De acordo com Javier Rodríguez Aedo, em um curto período, construiu-se uma “diáspora cristalizada”⁴⁴⁴ caracterizada principalmente pela preservação de vínculos concretos e simbólicos com o Chile, onde se buscou preservar diversas formas de expressão da “cultura chilena e latino-americana” – como a música, artes, literatura, gastronomia, etc – centrada no objetivo político. O autor apresenta que, para os artistas, foi fundamental a relação estabelecida com o circuito cultural europeu durante a Unidade Popular. Segundo ele, este vínculo permitiu que, por um lado, acontecesse uma rápida inserção comercial – por exemplo, contratos discográficos, shows, conferências, etc –, e por outro, gerou uma alta expectativa na Europa em torno da Nova Canção Chilena.

No exílio, a DICAP reorganizou-se sob a etiqueta *Canto Libre*, com o objetivo de não apenas divulgar sua coleção, mas gravar novas obras de uma “Nova Canção em busca de novas perspectivas”. De acordo com Rodríguez Aedo, se na Europa o selo não teve a capacidade técnica nem os recursos de outrora, isso não impediu que se convertesse em uma fonte de renda para o Partido Comunista e a resistência chilena. Estabelecido primeiro em Paris (1973-1978) e logo em Madri (1978-1982), o selo gerenciou os direitos autorais de músicos chilenos, editou um pequeno “livreto” chamado “Canto Libre” – sobre as atividades dos músicos chilenos na Europa – e promoveu alianças estratégicas com outros selos discográficos europeus.⁴⁴⁵ Entretanto, conforme apresenta, as relações dos músicos exilados com o PCCh e com a DICAP foram conturbadas e, a partir de 1981, o partido restituiu os direitos de propriedade sobre os discos lançadas tanto no Chile como no exílio.⁴⁴⁶

A França e a Alemanha (Ocidental e Oriental) constituíram-se como centros de criação e produção musical nos quais registrou-se a maior parte da discografia associada à NCCh no exílio. Os selos discográficos espanhóis e italianos produziram alguns discos vinculados ao

⁴⁴³ Podemos citar alguns, como: “Homenaje a Víctor Jara”, de José Antonio Labordeta (1975); “Chacareros de dragones”, de León Gieco (1976); “Homenaje”, de Santiago del Nuevo Extremo (1980); “Canto de las Estrellas” (1996) e “Canción a Víctor” (1999), do Inti-Illimani. O cantor foi citado em canções como “Washington Bullets”, do The Clash (1980); One Tree Hill, do U2 (1987).

⁴⁴⁴ Conceito de Claudio Bolzman citado no texto de Rodríguez Aedo, cf. RODRÍGUEZ AEDO, 2014.

⁴⁴⁵ São exemplos o I Dischi dello Zodiaco na Itália, responsável pela gravação dos sete primeiros discos do Inti-Illimani no exílio; e Pathé Marconi, que lançou nove dos dez álbuns dos gravados pelo Quilapayún na França, ver: RODRÍGUEZ AEDO, 2022.

⁴⁴⁶ Sobre o assunto, ver: RODRÍGUEZ AEDO, Javier. “No venimos para hacer canción política”: el retorno de la Nueva Canción Chilena y el plebiscito de 1988. *Resonancias*, Santiago, v. 23, n. 45, p. 171-196, 2019.

movimento, mas focaram sobretudo na reedição da discografia proveniente da França e Alemanha. O LP póstumo de Víctor, por exemplo, teve versões editadas na Itália e França.⁴⁴⁷

Os shows, atos e festivais foram espaços onde a Nova Canção foi ressignificada como movimento dos chilenos exilados. Em Londres, *Inti Illimani Sing For Chile* foi o primeiro show de grande escala e ocorreu em 16 de setembro de 1974, no Queen Elizabeth Hall, com o intuito de angariar fundos para o *Chile Relief Fund*. O evento contou com a introdução de Joan e nele estiveram presentes a ex-primeira dama Hortensia Bussi, a cantora e compositora Isabel Parra e artistas britânicos, como Adrian Mitchell, que recitou o poema “Victor Jara Of Chile”; os atores Janet Suzman e Alan Howard, que declamaram “palavras de Neruda e Allende”, respectivamente; e Iltyd Harrington, político do Partido Trabalhista britânico. O evento foi patrocinado por setores da Igreja e personalidades de esquerda. Em artigo sobre o ato, escrito por Robert Shelton, Joan é apresentada como “viúva do mais amado poeta e cantor folk do Chile” que trabalhava com determinação para o *Chile Solidarity Campaign Committee*.⁴⁴⁸

Organizado pela DICAP, em setembro de 1975, ocorreu *A Concert for Chile: In Memory of Victor Jara*⁴⁴⁹, no Royal Albert Hall, também em Londres. “Chile Stadium” foi lido pelo ator britânico Sebastian Graham-Jones, que também recitou traduções de letras de Jara. “Manifiesto” foi performada por Isabel Parra, “Vientos del Pueblo”, pelo Inti-Illimani, “Plegaria a un Labrador” e “El Alma llena de Banderas”, pelo Quilapayún, e “Te Recuerdo Amanda”, por Patricio Castillo. O programa do evento contou com composições de outros músicos, como “Gracias a la vida”, de Violeta Parra, performada por Isabel. O folheto indica que *Manifiesto Chile September 1973* e outros álbuns com “músicas do movimento da Nova Canção Chilena” lançados pelo selo XTRA também foram vendidos no evento.⁴⁵⁰

Nestas turnês e em entrevistas sobre o movimento de solidariedade, Joan passa a discursar sobre os “valores” estéticos, políticos e humanos das canções de Jara, bem como sobre o movimento Nova Canção Chilena no geral. No artigo de imprensa “Jara’s song lives on”, Maurice Rosenbaum – que inclusive escreveu as notas do programa do evento acima citado – elogia o empenho da viúva na promoção do “conhecimento mais amplo das qualidades de

⁴⁴⁷ Na França foi lançado sob o título *Presente Chile September 1973* (Le Chant Du Monde, Canto Libre, 1975) e na Itália apenas como *Presente!* (Albatros, 1975). Em relação ao disco original, lançado pelo XTRA, as versões em italiano e francês apresentam modificações significativas na seleção de faixas – apenas as inéditas e “Canto Libre” são selecionadas em paralelo ao LP de 1974. Neles, há a adição de canções como “Cai cai vilú”, “Lamento Borricano”, “El Pimiento”, “Poema 15” e “El Arado”.

⁴⁴⁸ SHELTON, Robert. Singing for Chile. **The Times**, Londres, 18 set. 1974 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0299).

⁴⁴⁹ O show foi gravado e lançado em LP em 1978 pelo selo Cube Records.

⁴⁵⁰ São citados *Chile* do Inti Illimani (versão inglesa do álbum *Autores Chilenos*, lançado originalmente pela DICAP, em 1971); e *El pueblo unido jamás ser vencido*, do Quilapayún. Embora possa ser considerado “folleteria”, o programa estava no fundo de “recortes de prensa”, sob o código CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0110. (ROSENBAUM, Maurice. **A Concert for Chile: In Memory of Victor Jara**, 30 set. 1975).

Víctor como homem e como músico” e na “compreensão mais profunda em todo o mundo da música popular da América do Sul”⁴⁵¹. Na entrevista, Joan “explica” a NCCh e destaca o alcance do movimento que tinha correspondentes nos países vizinhos, como Mercedes Sosa, na Argentina, e Daniel Viglietti, no Uruguai.⁴⁵²

Sobre o Inti-Illimani, sublinha seu singular “nível musical”:

[...] Eles sabem, como Víctor provou repetidas vezes, que canções tradicionais de intensa *humanidade*, lindamente cantadas e tocadas, podem fazer muito mais para conscientizar pessoas do que propaganda política simplificada. [...] sabem que, com a música que produzem, com os instrumentos folclóricos dos Andes, podem fazer mais para nos lembrar da *dignidade* e dos *direitos humanos dos humildes* do que cantando a situação dos oprimidos em termos específicos. Em outras palavras, eles oferecem ao público, primeiro, uma rica experiência musical e, depois, uma *consciência humana aprimorada*.⁴⁵³

É interessante notar, no excerto acima, que a artista reforça que as músicas de Víctor e do “Inti” seriam mais que apenas panfletos políticos, enfatizando o caráter *humano* destas – argumento presente também no conceito do álbum analisado anteriormente. Joan cita os instrumentos andinos como depositários de um “valor sonoro simbólico”. Para ela, antes mesmo da própria letra das canções, os timbres seriam capazes de fazer lembrar da dignidade e dos “direitos humanos dos oprimidos”.

Em *No Truck with Chilean Junta!...*, a historiadora australiana Ann Jones analisa a relação do internacionalismo sindical com os movimentos de solidariedade formados na Grã-Bretanha e na Austrália. A autora comenta sobre as turnês do Quilapayún (em 1975) e do Inti-Illimani (em 1977) na Austrália e cita a participação de Joan nos shows. A viúva discursou no início dos shows do Quilapayún em 1975 nas cidades de Sydney, Melbourne, Brisbane, Wollongong, Adelaide e Camberra, além de retornar e visitar sindicatos com o Inti em 1977. No show do Quila em Sydney, expõe que quando as luzes se acenderam no palco, havia sete homens mais Joan, que se apresentou, contou sobre os assassinatos, a opressão e pediu ações concretas: ““o Chile não está sozinho [...] não estamos aqui esta noite para chorar. Nós lhe trazemos música proibida no Chile hoje, mas *é a música do Chile vivo*””⁴⁵⁴.

⁴⁵¹ ROSENBAUM, Maurice. Jara's song lives on...*Melody Maker*, Londres, 14 set. 1974 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0301).

⁴⁵² Sobre o imaginário da unidade latino-americana através dos movimentos da canção nas décadas de 1960 e 1970, ver: GOMES, Caio Souza. “**Quando um muro separa, uma ponte une**”: Conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). São Paulo: Alameda, 2015a.

⁴⁵³ JARA, J. *Apud* ROSENBAUM, Maurice, 1974., s.n.p, grifo nosso.

⁴⁵⁴ JONES, Ann. **No Truck with the Chilean Junta!**: Trade Union Internationalism, Australia and Britain, 1973–1980. Canberra: ANU Press, 2014, p. 193, grifo nosso.

Notoriamente, o cancionero de Jara foi defendido como fonte de memória e resistência. Em 1978, o artigo “Las manos de Víctor Jara”, escrito por Joan, foi publicado no segundo número da revista *Araucaria do Chile*.⁴⁵⁵ Nele, a viúva reflete sobre a centralidade das mãos nas composições, expondo trechos de “La luna siempre es muy linda”, “El Lazo”, “Angelita Huenuman”, “Plegaria a un Labrador”, “El Hombre es un Creador”, além de também citar “Estadio Chile”. Seleciona tais canções e o poema para ressaltar a sensibilidade de Víctor e defender um outro “significado” sobre ele, para além de sua morte:

Os fascistas chilenos converteram às mãos de Víctor em um símbolo dos monstruosos crimes, que cometeram contra o povo do Chile, em um símbolo de horror e da repressão. Mas eu me lembro dela como um símbolo de amor, de vida, de felicidade; e eu senti, cada vez mais, o calor de milhares de mãos solidárias estendidas por pessoas do mundo inteiro. Vejo a Víctor de pé em um palco ao ar livre, em Santiago, frente a uma multidão; em um oceano de rostos humanos há trabalhadores, mineiros, camponeses, famílias vindas de poblaciones, estudantes, homens, mulheres e crianças do Chile. Esta imensa multidão [...] com seu ar de festa, sua euforia, sua determinação, com bandeiras hasteadas no alto, é uma experiência que jamais esqueceremos. E esse povo canta com Víctor [...].⁴⁵⁶

Como em seu livro, frente ao trauma histórico, o que procura evocar, com a defesa dessas canções, é a vida de Víctor e a positividade do governo da Unidade Popular.

Outra característica presente em seus projetos, foi a necessidade de destacar o papel do intervencionismo estadunidense. Em entrevistas para os veículos de imprensa norte-americanos, a artista não poupava denúncias contra a intervenção da CIA⁴⁵⁷ e ao papel de Henry Kissinger.⁴⁵⁸ Em 1979, ocorreu um tributo a Víctor no Kennedy Center Concert Hall, em Washington, intitulado *In Celebration of The Life and Music of Víctor Jara* – organizado pelo CCHR norte-americano, estabelecido por Isabel Letelier, viúva de Orlando Letelier⁴⁵⁹,

⁴⁵⁵ Fruto importante da “diáspora chilena”, a revista foi criada por intelectuais exilados, membros do Partido Comunista do Chile. Em sua dissertação de mestrado, a historiadora Êça Pereira da Silva tomou a revista como fonte e objeto de análise, ao discutir as ideias culturais e políticas difundidas pela intelectualidade chilena durante o exílio, cf. SILVA, 2013.

⁴⁵⁶ TURNER, Joan. Las manos de Víctor Jara. **Araucaria de Chile**, Madri, n. 2, 1978, p. 180. Interessante notar que a maioria das canções citadas no artigo são salientadas na narrativa do livro, lançado em 1983.

⁴⁵⁷ FARBER, Gayle. Chilean tour sings solidarity. **The Eagle**, EUA, 18 oct. 1974, p. 5. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0064).

⁴⁵⁸ Em 1980, em entrevista concedida a Ludovic Kennedy, em *The Listener* (revista reproduzida pela BBC), quando perguntada se culpava aos EUA e à CIA pelo golpe, Jara responde que “Claro que sim [...] Eu não culpo os americanos como nação. Eu culpo o Dr. Henry Kissinger [...]”, cf. Joan Jara entrevistada para o artigo KENNEDY, Ludovic. Victor, cut off. **The Listener**, Londres, 10 abril 1980, p. 468 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0016). Kissinger (1923-2023) foi um diplomata estadunidense e um dos mentores da Operação Condor, articulação político-militar internacional que financiou às ditaduras militares em países da América do Sul, como o Brasil, Argentina, Uruguai e Chile.

⁴⁵⁹ Orlando Letelier del Solar (1932-1976) atuou como Ministro das Relações Exteriores, Ministro do Interior e Ministro da Defesa durante o governo da Unidade Popular. Foi assassinado, com sua assistente Ronni Muffet, a mando da DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) – polícia-política da ditadura militar chilena. Os atentados terroristas da DINA em solo estrangeiro, como o assassinato do general Carlos Prats e sua esposa em Buenos Aires

assassinado em 1976 na capital estadunidense. Segundo o folheto do evento, o comitê procurava promover a restauração da democracia no Chile, bem como fomentar e nutrir tradições artísticas por meio de palestras, publicações e atividades culturais.⁴⁶⁰ O evento contou com a introdução do senador democrata George McGovern e com a apresentação musical do Quilapayún e do trio estadunidense Peter, Paul & Mary.

O folheto também apresenta diversas informações sobre a causa e tece uma breve biografia de Jara, além de um texto sobre a Nova Canção – inclusive reproduzindo uma ilustração dos instrumentos utilizados pelo movimento com nota explicativa. Sobre Víctor, comenta-se que:

Ao longo da história, muitas vezes tem sido papel do artista resistir e expor a opressão, seja com seu pincel, em partituras ou com a palavra escrita. Como outros antes dele, este homem, este chileno, era um *Compañero* – uma palavra em espanhol que significa mais do que um amigo ou colega de trabalho. É alguém trabalhando e vivendo pelos mesmos ideais universais. Quando usado denota um profundo respeito. Como um *Compañero* ele escreveu, “Eu estou feliz de existir neste momento, feliz porque quando uma pessoa coloca seu coração, razão e vontade para trabalhar à serviço do povo, sente a alegria de estar nascendo de novo.”⁴⁶¹

Os discursos em torno da solidariedade se pautam, sobretudo, na defesa dos “valores universais” a partir da divulgação da obra e da figura de Jara. A alcunha de *Compañero* exalta os atributos que o relacionam com o *hombre nuevo* da revolução chilena. Conforme já citado, o imaginado homem novo da UP seria o sujeito motor de uma nova moral, sociedade e história, capaz de convocar outros sujeitos.⁴⁶² Como protagonista do processo de mudança social, este tem como características o orgulho, a convicção e decisão a respeito da capacidade de luta político-social.

Como González assinala, o repertório da Nova Canção Chilena foi ressignificado como forma de resistência simbólica ao regime de Pinochet; como escola para novas gerações de músicos e audiência; e como um veículo de memória na construção de uma identidade coletiva.⁴⁶³ A identidade construída e atrelada a Jara relaciona-o tanto à constituição histórica

(1974); o atentado contra o deputado democrata-cristão Bernardo Leighton e sua esposa em Roma (1975); e o assassinato de Letelier, repercutiram amplamente na imprensa internacional, servindo de forte propaganda contra a ditadura pinochetista.

⁴⁶⁰ LINDSKOG, Laura; HIGGINS, Jim; NENA, Terrel. Program **A Tribute to Victor Jara in Kennedy Center:** In Celebration of The Life and Music of Víctor Jara, March 9, 1979 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0109). Apesar de ser um “folheto”, este estava na ficha do arquivo como “recorte de prensa”.

⁴⁶¹ *Ibid.* Interessante notar que, além do folheto, este trecho da declaração de Víctor (provavelmente retirada de um recorte de artigo de imprensa, então do acervo pessoal de Joan), faz parte também do livro de 1983, cf. JARA, J., 1998, p. 300.

⁴⁶² KARMY, 2014. p. 106-107.

⁴⁶³ GONZÁLEZ, 2016b, p. 64.

dos setores populares e sua projeção política na sociedade latino-americana de meados do século XX, como com a memória das vítimas da repressão, tortura e extermínio durante o período da ditadura.⁴⁶⁴

Podemos adicionar que, além das identidades evocadas acima, na narrativa de Joan Jara, ganha evidência o humanismo de esquerda. No contexto da propagação dos Direitos Humanos como regime de discurso, Joan defende sobremaneira o aspecto *humano* das canções de Víctor, que se tornam um veículo de memória em prol da exaltação da cultura do processo revolucionário chileno, com ênfase na “natureza humanista do socialismo”⁴⁶⁵.

Nas diversas entrevistas e nos programas desses eventos, chama atenção o fato de Joan também significar e tecer uma defesa do movimento da Nova Canção como um todo. Configuravam-se, desde então, “batalhas de memória”. A ampla campanha internacional de denúncia à Junta Militar não agradava à Pinochet e tampouco os defensores do regime. O artigo “The Singers of Chile”, escrito por Colman McCarthy e publicado no *The Washington Post* em outubro de 1974, não agradou ao jornalista e político de direita Rafael Otero Echeverría.⁴⁶⁶ O artigo de McCarthy aborda a consolidação do movimento da NCCh e, além disso, o assassinato de Víctor, apresentando que: “ao assassinar Jara, a Junta não matou a Nova Canção Chilena”⁴⁶⁷.

Em “An Open Letter to Colman McCarthy about ‘The Singer of Chile’”, também publicada no *The Washington Post*, Otero Echeverría critica o artigo – que, segundo ele, continha “aberrações históricas, mitos folclóricos e desvios políticos” – e chama o movimento da Nova Canção de “falso folclore e medíocre”, estimulador de “mitos criados pelo Comunismo Internacional”. Na carta, Echeverría ataca Joan e supõe que McCarthy pode ter sido “enganado maliciosamente por ativistas políticos que visitaram recentemente os Estados Unidos, incluindo a sujeita britânica Joan Alison Turner Roberts, que parece ter se tornado a viúva de Víctor Jara”. O autor procura explicar “real história da música folclórica” defendendo a Música Típica como “verdadeira tradição”, citando grupos como Los Cuatro Huasos. Sobre a morte de Jara, apresenta falsas informações de que o cantor teria morrido no dia 11 de setembro de 1973 em confronto entre militantes armados do Partido Comunista e as Forças Armadas Chilenas.⁴⁶⁸

Em novembro de 1974, foi publicada a resposta de Joan à carta de Otero Echeverría:

⁴⁶⁴ PALOMINOS MANDIOLA, 2018, p. 249.

⁴⁶⁵ VALDIVIA, 2005, p. 183-184.

⁴⁶⁶ Jornalista e político do Partido Democracia Radical (partido pinochetista).

⁴⁶⁷ MCCARTHY, Colman. The singers of Chile. **The Washington Post**, EUA, 31 out. 1974 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0062).

⁴⁶⁸ ECHEVERRÍA, Rafael Otero. An open letter to Colman McCarthy about ‘The Singer of Chile’. **The Washington Post**, EUA, nov. 1974 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0065).

[...] Os cantores do movimento da nova canção chilena eram essencialmente anti-ídolos, mas apesar disso foram chilenos comuns, trabalhadores, que reconheceram o rosto de Víctor entre as pilhas de corpos anônimos no necrotério de Santiago em 18 de setembro de 1973 e me informaram para que ele não desaparecesse na vala comum. Desde aquele momento [...] talvez eu tenha me tornado uma “ativista política”, se isso significa testemunhar o que vi. Em meio às dimensões da tragédia do Chile, nossa perda pessoal como família não é nada, mas não poderia continuar vivendo sem tentar converter essa perda em algo [...] útil. Não se pode viver do ódio. O amor que Víctor me deu, seu compromisso com a luta por uma vida melhor para seu povo e a felicidade do que era nossa própria vida familiar, me dá forças para continuar. Se as pessoas, ouvindo suas canções, se lembrarem dos mortos, dos torturados, dos presos, das viúvas e dos órfãos do Chile e perceberem que existem algumas coisas que não podem ser destruídas pela força – então fico feliz se sua música puder ser ouvida em todo o mundo.⁴⁶⁹

Em 18 de setembro de 1973, iniciou-se sua “difícil convivência com a morte”⁴⁷⁰ e, em meio ao luto, Joan se envolveu com o trabalho pela causa humanitária. Como vimos, os atos, festivais, e shows em torno da causa chilena aconteceram principalmente em países europeus – que receberam um grande número de exilados chilenos –, mas também estiveram espalhadas em lugares tão diversos como o Japão, a Austrália e os Estados Unidos.

Os registros destas peregrinações foram arquivados e estão no *Archivo Víctor Jara* para análises futuras, mais aprofundadas. O enorme acervo presente no fundo Pós-73 demonstra a amplitude que a causa tomou na arena internacional, e a centralidade que a figura de Víctor teve como referência capaz de mobilizar e simbolizar tal solidariedade. Pelas fontes examinadas é possível afirmar que a preservação e difusão da obra musical do cantor é devedora de todo o empenho de Joan Jara, desde a elaboração do(s) testemunho(s) até a formulação de uma narrativa de memória, aspecto pouco mencionado pela bibliografia. A solidariedade internacional ocorreu em diversos âmbitos, mas certamente foi a música, por seu forte potencial comunicativo, o elemento que mais ajudou a promovê-la.

Joan encontrou-se com sindicalistas e militantes políticos de diversos países, mas foi sobretudo na esfera cultural que teceu as mais importantes alianças – com atrizes, atores, dramaturgos, poetas e, principalmente, músicos. Escreveu artigos de imprensa, enviou cartas, viajou em turnê com o *Inti-Illimani* e o *Quilapayun*, trabalhou com comitês, ressaltando o *humano* como valor do que considerava uma “autêntica cultura chilena”. Na narrativa formulada e evocada por ela sobre o cancionário e a figura de Víctor, se sobressai uma memória identitária atrelada ao humanismo de esquerda: o *cantautor* é representado sobretudo como *Compañero*. Joan buscou propagar o “Chile vivo” através de canções que a violência não

⁴⁶⁹ JARA, Joan. Response to Recent Ads from the Chilean Junta. *The Washington Post*, EUA, 23 nov. 1974 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0078).

⁴⁷⁰ J.M.B., 1983 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0927-C1).

conseguiu silenciar. Se Víctor foi Embaixador Cultural do Governo Popular durante os anos da UP, podemos dizer que ela foi uma espécie de embaixatriz, mas no contexto de exílio, contra as perseguições político-culturais promovidas pela ditadura militar de Augusto Pinochet. No retorno ao Chile, tal sentido de defesa da vida e cultura segue, como veremos a seguir.

CAPÍTULO 3. MEMÓRIA E REPARAÇÃO: O RETORNO AO CHILE E A CRIAÇÃO DA FUNDACIÓN VÍCTOR JARA

3.1. “Volver a empezar”: o retorno de Joan ao Chile

3.1.1. A Constituição de 1980 e as Jornadas de Protesta

O exílio é formulador de vidas alternativas, nas quais as pessoas envolvidas estão fadadas a lidar com a perda. O trauma pode ser identificado como sintoma e a memória como a expressão do desterro.⁴⁷¹ Em entrevista a Antonio de la Fuente, para a revista cultural chilena *La Bicicleta*, Joan Jara comenta:

[...] Acredito que há diferentes experiências, milhares e milhares de experiências. A princípio para mim foi como manter sempre uma ferida aberta, que nunca podia cicatrizar, era estar sempre em uma espécie de velório. Apesar disso foi uma experiência tremendamente positiva, que me ajudou a seguir vivendo, toda essa incrível reação humana: via-se como a experiência chilena fazia reagir e começou a ter expressões na cultura de outros países. [...] É maravilhoso, depois que Víctor foi silenciado aqui, escutar suas canções cantadas por corais de crianças em japonês [...]. Então eu sinto que todos esses anos foram um enriquecimento para mim. Tive experiências realmente extraordinárias, que me deixaram uma sensação do valor do espírito humano e da coisa que nos une em todo o mundo; os valores – soa clichê, mas é verdade – do amor e da paz, e essa coisa que a gente deseja: *a justiça, a vida* [...].⁴⁷²

As dimensões do exílio para ela foram diversas: trauma, luto, sobrevivência, solidariedade, dever do testemunho. Na década de 1980, decidiu voltar para o Chile com um novo desafio, “*volver a empezar*” – conforme manchete de um artigo veiculado na imprensa espanhola⁴⁷³ – tanto como profissional de dança, como imbuída da tarefa de difundir o legado de Víctor no país. Trata-se, sobretudo, de uma guinada desafiadora em um país ainda sob ditadura, mas com grupos que se reorganizavam, dispostos a lutar pela redemocratização.

Ao longo da institucionalização, as bases ideológicas da ditadura chilena foram a Doutrina de Segurança Nacional⁴⁷⁴, o neoliberalismo e o autoritarismo. A Constituição de 1980

⁴⁷¹ Como a historiadora brasileira Fabiana de Souza Fredrigo apresenta em seus estudos sobre a memória política chilena, cf. FREDRIGO, Fabiana de Souza. O nascimento democrático e a partilha geracional: Literatura, Trauma e Utopia em Alejandro Zambra. In: FREDRIGO, Fabiana de Souza; GOMES, Ivan Lima (Orgs.). **História e Trauma: Linguagens e Usos do Passado**. Vitória: Milfontes, 2021, p. 123.

⁴⁷² JARA, Joan *apud* DE LA FUENTE, Antonio. Víctor Jara: Habla Joan Jara, su compañera. *La Bicicleta*, Serie Víctor Jara, v.3, n.59. Santiago, 6 nov. 1984, p. 3-4, grifo nosso.

⁴⁷³ MALDONADO, 1983, p. 52-53 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0939).

⁴⁷⁴ Sobre o implemento da Doutrina de Segurança Nacional como “arsenal ideológico” das Forças Armadas chilenas, ver: GUIDA, Alessandro; NOCERA, Raffaele; ROLLE, Claudio (eds.). **De la utopía al estallido: Los últimos cincuenta años en la historia de Chile**. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2022, p. 200-223.

constitui a expressão acabada desse projeto político. O contexto repressivo permitiu aos economistas denominados “Chicago Boys” modificarem quase sem contrapesos a estrutura econômica do Chile. A perseguição também atuou como elemento de contenção da sociedade frente às novas diretrizes e, assim, o terrorismo de Estado foi a base da chamada “contrarrevolução” ou “revolução capitalista”⁴⁷⁵. As radicais transformações econômicas realizadas concentraram-se, fundamentalmente, em quatros áreas: comercial, financeira, de capitais e privatizações. De acordo com o historiador chileno Manuel Gárate Chateau, “a capacidade de adaptação destes tecnocratas ao contexto social estava muito limitada pela ortodoxia de seu projeto econômico e político”⁴⁷⁶, desdobrando-se num alto custo social.

Em 10 de agosto de 1980, Augusto Pinochet informou aos cidadãos chilenos que a Junta havia concluído o projeto da Nova Constituição Política da República. A preparação do texto esteve a cargo de três instâncias: a Comissão de Estudos da Nova Constituição (conhecida como “Comissão Ortúzar”, criada em 24 de setembro de 1973); o Conselho de Estado, liderado pelo ex-presidente Jorge Alessandri; e o Grupo de Estudo, que contou com a participação de Sergio Fernández e Mónica Madariaga, entre outros ministros de Pinochet. Em 11 de setembro, ocorreu a votação do Plebiscito e 65,71% dos votantes pronunciaram-se a favor da entrada em vigor da nova Constituição. Segundo Juan Luis Ossa Santa Cruz, produto das restrições impostas pelo regime, a participação no referendo esteve muito controlada pelos políticos conservadores próximos à ditadura, para quem a nova *Lei Fundamental* era um marco tão importante como havia sido o golpe. Os ideólogos e assessores do regime defenderam que era necessário “matar a Constituição de 1925”, que não seria possível simplesmente reformá-la. Nesse sentido, procuraram legitimar a nova Carta, tecendo críticas tanto ao “câncer marxista” quanto ao “Estado liberal clássico”⁴⁷⁷.

Formada em julho de 1974, a DINA (*Dirección de Inteligencia Nacional*) – polícia-política criada pela “necessidade técnica de coordenar e sistematizar a ação repressiva”⁴⁷⁸ –

⁴⁷⁵ Gárate Chateau entende por “revolução capitalista chilena” – concepção desenvolvida originalmente por Tomás Moulian – o processo levado a cabo por um grupo de tecnocratas e economistas, imposto pelo poder central através da violência estatal, cf. GÁRATE CHATEAU, Manuel. 1975: *Revolución capitalista*. In: GUIDA, Alessandro; NOCERA, Raffaele; ROLLE, Claudio (eds.). **De la utopía al estallido**: Los últimos cincuenta años en la historia de Chile. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2022, p. 74.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁷⁷ Juan Luis Ossa Santa Cruz defende a hipótese que a *Ley Fundamental de 1980* marcou um antes e depois no constitucionalismo nacional, devido às tentativas de “refundação”. A partir do estudo da retórica e dos símbolos empregados, apresenta que Pinochet, ao sustentar a ideia de “democracia autoritária e protegida”, opôs-se ao “Estado liberal clássico e ingênuo”, além do marxismo, cf. OSSA SANTA CRUZ, Juan Luis. 1980: *Constitución*. In: GUIDA, Alessandro; NOCERA, Raffaele; ROLLE, Claudio (eds.). **De la utopía al estallido**: Los últimos cincuenta años en la historia de Chile. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2022, p. 98.

⁴⁷⁸ GUIDA, 2022, p. 209.

estava ativa sob outro nome desde 1977: CNI (*Central Nacional de Informaciones*), órgão terrorista de Estado, que continuava o trabalho de educar pelo medo e despolitizar os chilenos. Embora os agentes da repressão seguissem com seu projeto de extermínio, durante o início da década de 1980, os “nós de memória” multiplicaram-se de maneira tão rápida e agressiva que “redefiniram o espaço público”⁴⁷⁹.

A partir de 1982, o país viveu novamente um período de crise econômica aguda, o que impactou principalmente os grupos mais empobrecidos que já se encontravam em situação crítica, e o desemprego e pobreza alcançaram níveis comparáveis à anterior crise financeira de 1975.⁴⁸⁰ Não obstante, o descontentamento transformou-se em protesto, devido à progressiva reorganização sindical, reativação do movimento estudantil e reestruturação da oposição. Entre 1983 e 1984 ocorreram diversas manifestações públicas contra a ditadura, conhecidas como *Jornadas de Protesta*.⁴⁸¹ O governo perdeu controle do espaço público e, conforme Steve J. Stern apresenta, culturalmente, generalizou-se um “despertar dissidente”⁴⁸². A partir de então, de acordo com o historiador, nas ruas de Santiago e demais províncias, o 11 de setembro transformou-se em um dia nacional em disputa, e o aniversário tornou-se “uma data para confrontos públicos furiosos em torno de seu significado, lembrança e política”⁴⁸³.

É nesse contexto que Joan começa a considerar sua volta ao país onde, além de ser o lar de sua família, desenvolveu sua carreira. O lançamento de seu livro, nas versões em inglês e espanhol, ocorre justamente no momento em que a ditadura começa a sua longa derrocada. Em entrevistas concedidas à imprensa, em Madri, comenta que estava impressionada com a magnitude dos protestos. Tal “atitude valente” reforçava sua vontade de voltar⁴⁸⁴:

Não se pode deixar de ser otimista frente aos últimos acontecimentos, pela força que a oposição está demonstrando. Contaram-me [...] que durante as últimas jornadas de protesto as canções de Víctor são ouvidas com muita frequência. Quando alguém começa a cantar, todos seguem. Mas o que mais gostei de saber é que suas composições são cantadas por muitos jovens, por uma geração que não conheceu diretamente a Víctor nem passou pela experiência política do governo da Unidade Popular. É muito significativo [...] que durante a última jornada [...], que coincidiu com o décimo aniversário do golpe e da morte de Víctor, se organizaram três

⁴⁷⁹ STERN, 2006, p. 250.

⁴⁸⁰ Sobre o assunto, ver: GÁRATE CHATEAU, 2022, p. 74.

⁴⁸¹ Cf. MASCARENHAS, Tatiana de Aquino. Um rabo de burro para Pinochet: a resistência à ditadura chilena na obra *A aventura de Miguel Littín clandestino no Chile*. **Escrita da História**, v. 2, n. 16, 2022, p. 122.

⁴⁸² Importa assinalar que alguns setores da Igreja Católica desempenharam um papel importante durante a ditadura militar. A *Vicaría de la Solidaridad*, por exemplo, funcionou como uma dependência eclesiástica específica para apoiar a investigação e denúncia das violações dos Direitos Humanos. Sobre o assunto, ver: CRUZ, María Angélica. A Igreja católica, a ditadura e os dilemas da memória no Chile. In: QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (Orgs.). **História e memória das ditaduras do século XX**, v. 1. Rio de Janeiro: FGV, 2015, p. 369-393.

⁴⁸³ STERN, *op. cit.*, p. 289.

⁴⁸⁴ MALDONADO, 1983, p. 52 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0939).

manifestações que renderam homenagem a três mortos: Salvador Allende, Pablo Neruda e ele. As sepulturas do poeta e de Víctor se encontram no mesmo cemitério, muito próximas uma da outra.⁴⁸⁵

O retorno definitivo acontece em 1984. No artigo “Septiembre: La culminación del año chileno”, reforça uma necessidade pessoal de volta e descreve suas primeiras impressões. Sobre Manuela e Amanda, conta que cada uma tomou a decisão do regresso por conta própria. Em Londres, Manuela casou-se com Samuel, estudante chileno de medicina, e na época do escrito já residiam na comuna de Concepción, onde ele continuou os estudos. Já Amanda, que só tinha oito anos em 1973, “cresceu em Londres obcecada pelo Chile” e, segundo Joan, sentia que deveria retornar para “descobrir seu lugar de pertencimento”⁴⁸⁶.

Nas ruas, a repressão seguia em polvorosa a fim de conter as manifestações. Seu genro, Samuel, foi preso após participar de um protesto convocado por universitários. Recém chegadas, Joan e as filhas experienciavam a nova onda repressiva da segunda metade da década de 1980:

[Manuela] estava olhando pela janela, com meu neto Víctor em seus braços, quando observou que um grupo de policiais arrastava o corpo de um jovem pela rua, golpeando-o sem piedade. Samuel acabava de sair para participar da manifestação e, de repente, ela sentiu medo [...]. Samuel foi levado preso ao hospital e literalmente acorrentado à cama. Uma semana mais tarde estava ainda no hospital, mas as ocorrências que haviam contra ele de “colocar em perigo a segurança do Estado” haviam sido retiradas. Teve mais sorte que outros.⁴⁸⁷

Escreve que o reencontro com o país de nascimento de suas filhas e com o “Chile de Víctor”, a despeito das mudanças políticas, seguia sendo desejado. Mas evidencia que voltar representou, principalmente, um reencontro consigo, com o ofício de professora, após mais de uma década afastada. Apesar dos protestos e da violência militar como “tela de fundo”, o país era um lugar “onde era recordada como ela mesma”: bailarina e coreógrafa, antes de ser viúva.

3.1.2. A resistência político-cultural no Chile

Em 1983, Joan também divulgou *An Unfinished Song* na Austrália. Entrevistada para o artigo “A poet’s widow gets her own life back” (“A viúva de um poeta recupera a própria vida”),

⁴⁸⁵ JARA, J. *apud* SERRA, F. Joan Jara, la viuda del cantante asesinado, presenta hoy su libro. **Pueblo**, Madri, 20 set. 1983, s. n. p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0919).

⁴⁸⁶ O artigo foi originalmente publicado no periódico britânico *The Observer*, em 1985; e foi traduzido e publicado em espanhol na revista espanhola *Cambio16*, em 1986. Cf. JARA, Joan. Septiembre: La culminación del año chileno. **Cambio 16**, Madri, 15 set. 1986, p. 70 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0086).

⁴⁸⁷ *Ibid.*

do periódico *Sydney Morning Herald*, comenta sobre a viuvez e os desafios desse papel. Em diversas entrevistas, argumenta que os três anos de trabalho de escrita constituíram um período em que pode encontrar-se novamente⁴⁸⁸:

O papel de viúva é uma tarefa que coube a mim, para meu grande pesar. Embora eu tenha cumprido por uma obrigação moral para com Víctor e pelo quanto o amei, acaba sendo avassalador por relacionar-se com sua morte. Com o passar dos anos, acho que passei a ter mais de viúva, que de companheira de Víctor. E ser viúva é muito difícil. Quando éramos um casal, nossas relações eram muito de igual para igual. Ele dedicado ao teatro ou à música, e eu dedicada às minhas coreografias ou ao ensino da dança. Após sua morte, a pessoa que eu era também foi interrompida. Algo meu morreu com ele. Desde então tenho sido, exclusivamente, a viúva de Víctor Jara.⁴⁸⁹

Daí a “escrita de nós” no livro. Ambas trajetórias artísticas foram interrompidas com o golpe de 1973. Frente ao trauma histórico – uma cisão em uma experiência social e cultural – Joan tornou-se uma “vítima social, política e ética”⁴⁹⁰. Como sobrevivente, pessoa “que atravessou uma provação”⁴⁹¹, atuou em defesa da causa humanitária e, conforme vimos nos capítulos anteriores, também elaborou seu testemunho a partir dos projetos em torno da figura de Víctor. Contudo, durante a década de exílio se afastou de seu ofício. Nesse sentido, é sintomático que o retorno tenha um sentido especial já que no Chile “era conhecida como alguém que havia dançado no Balé Nacional e que era coreógrafa, professora”⁴⁹². Reencontra velhos alunos, conquista novos e adverte que junto a eles ainda havia muito o que fazer na dança, uma “expressão artística e humana” que constitui “algo mais que se ver bonita ou adquirir agilidade”⁴⁹³.

Em 1985, ela e Patricio Bunster criaram o *Centro de Danza Espiral*, conforme explica: “um pequeno grupo de dança, um *segundo Balé Popular*, acabou emergindo, e logo estava pronto para atuar em qualquer lugar ou circunstância fora do circuito oficial”⁴⁹⁴. Dessa forma, aponta para um sentido de continuidade em relação ao movimento de dança da década de 1960 e começo dos anos 1970 que, como abordado, envolveu-se com o projeto e processo de político-cultural do governo da Unidade Popular. A estreia desse novo grupo ocorreu no primeiro Festival Víctor Jara no Chile em 1986. No evento apresentaram a peça *A pesar de todo*, remontagem de uma coreografia estreada por Bunster durante o exílio, em 1975, que procurava sintetizar sua experiência no governo da UP. No retorno ao país, o centro dinamizou a cena de

⁴⁸⁸ ABARCA, 1983 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0240).

⁴⁸⁹ *Apud* MALDONADO, 1983 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0939).

⁴⁹⁰ LACAPRA, 2005, p. 98.

⁴⁹¹ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 378.

⁴⁹² *Apud* DE LA FUENTE, 1984, p. 4.

⁴⁹³ *Apud* MALDONADO, *op. cit.*

⁴⁹⁴ JARA, J., 1998, p. 360, grifo nosso.

dança local e converteu-se em um referencial para a restauração do movimento de coreógrafos independentes.⁴⁹⁵

Na citada entrevista para o *Sydney Morning Herald*, Joan salientou: “é impossível separar meu trabalho de meu *compromisso social*, assim como Víctor nunca poderia... nem eu gostaria”⁴⁹⁶. Dessa maneira, alia o trabalho no Espiral com as tarefas em torno do legado de Jara e segue seu empenho com o intuito de lutar pelo retorno à democracia, por justiça e pela memória, no campo da cultura. Em relação à violência e à nova onda repressiva durante o período, comenta que pôde perceber o valor real da solidariedade internacional e que o movimento funcionou como um escudo protetor, criando um espaço protegido “pelos olhos vigilantes da humanidade, onde as pessoas podiam organizar-se e continuar lutando”⁴⁹⁷.

No que tange às “políticas culturais” empregadas ao longo a ditadura pinochetista, a historiadora chilena Isabel Jara Hinojosa expõe que as principais teses apontam para a falta de um conjunto unificado de diretrizes para o desenvolvimento artístico e cultural. Para a autora, frente à falta de um projeto, o discurso cultural da ditadura militar foi disseminado em atividades dispersas que, no entanto, configuraram um conjunto global identificado com ideais nacionalistas e livre-mercadistas.⁴⁹⁸ No geral, a política cultural se ajustou à social destinada ao controle e à “reeducação” da população. O antimarxismo transversal de militares e civis foi o marco do roteiro cultural autoritário.

Nos primeiros anos, desenvolveram-se iniciativas de “restauração”, como a promoção de temas nacionalistas, militares e defesa do folclore “apolítico”. Conforme já mencionado, a queima de discos e livros, a depuração institucional e a perseguição política foram símbolos característicos da repressão. A Direção Nacional de Comunicação Social (DINACOS) teve a tarefa de excluir a Nova Canção Chilena da programação radiofônica e televisiva, seguindo a aplicação da agenda antimarxista. Segundo Jara Hinojosa,

Uma vez que essas iniciativas estavam ligadas à concepção nacionalista e militar da “chilenidade” e à defesa da “alta cultura” (de sabor hispanista) frente a uma cultura popular politizada, elas apontavam para o problema da identidade nacional e não somente para o combate ao marxismo, por isso acompanharam toda a atividade do regime até 1989.⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ Ver o artigo sobre o *Centro de Danza Espiral* publicado no portal Memoria Chilena. Disponível em: <<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96638.html>>. Acesso em: 7 jul. 2023.

⁴⁹⁶ ABARCA, *op. cit.*, grifo nosso.

⁴⁹⁷ JARA, J., 1998, p. 361.

⁴⁹⁸ JARA HINOJOSA, Isabel. Discurso cultural da ditadura chilena: entre a pátria e o mercado. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **Ditaduras militares**: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Editora UFMG, 2015, p. 313.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 316-317.

O conjunto Los Huasos Quincheros, por exemplo, ganhou protagonismo como apoiador do regime – a propósito, tratava-se de ancorar o “folclore” nas tradições do vale central que, segundo o discurso do regime, constituía a fonte identitária e a “base cultural” da unidade nacional. Além disso, uma “visão mercantilista da cultura”⁵⁰⁰ relacionou-se diretamente com o período de consolidação do neoliberalismo, em confluência com as medidas tomadas à nível global, como o estímulo ao consumo e abertura ao comércio exterior.

O cancionero de Víctor sobreviveu graças à prática musical privada, tanto individual e familiar como comunitária. Como González demonstra, se com o golpe instalou-se uma lógica de combate ao “inimigo interno” e aos seus bens simbólicos, a ditadura não conseguiu silenciar todas as formas existentes de mediação da Nova Canção, nem impedir a aparição de outras novas. Mesmo sob repressão, censura, autocensura e esquecimento imposto, encontros, recitais e *peñas* aconteceram. Canções “não tão politicamente explícitas”, como “El Arado”, seguiram populares entre os músicos nesses encontros isolados. De acordo com o musicólogo,

[...] enquanto incrementava seu desenvolvimento no exílio europeu (1973-1989), aumentando consideravelmente sua exposição pública e alcançando pleno reconhecimento internacional, a NCCh sobreviveu no Chile como prática e discurso de divergência, construção da memória coletiva e influência ética e estética. Através da prática privada e comunitária de cantar e ouvir discos, e no discurso culturalista de políticos, intelectuais, artistas e jornalistas de oposição. Assim, foi capaz de influenciar ética e esteticamente uma nova geração de música agrupados sob a nova cena do Canto Nuevo, que atingiu seu máximo desenvolvimento entre 1978 e 1983.⁵⁰¹

O autor ressalta que escutar os discos da NCCh sob ditadura era, então, um cultivo da memória e uma construção de comunidade, o que correspondia a uma forma pacífica de resistência. Assim, a “tradição, técnica, ética e estética” do movimento foi transmitida ao menos de três maneiras – distintas, mas complementares – no Chile ditatorial: com o *boom* da “música andina” (entre 1975-1980)⁵⁰², com a aparição do Canto Nuevo e com o retorno dos músicos exilados.

Vale mencionar que, a partir de 1977, o país experimentou uma abertura econômica que gerou a ampliação da cultura de massa e, durante a década seguinte, o desbloqueio foi reforçado. Nos anos de 1980, a crescente abertura, proliferação da contracultura universitária e a

⁵⁰⁰ BRAVO CHIAPPE; GONZÁLEZ FARFÁN, 2009, p. 52.

⁵⁰¹ GONZÁLEZ, 2016b, p. 67.

⁵⁰² Se o ambiente de censura se manteve durante todo o regime (com períodos de agudização e contradição) entre 1975 a 1980 ocorreu um paradoxal “boom” da música andina. Sobre o tema, ver: GONZÁLEZ, Juan Pablo. Censura, industria y nación: Paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980). **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, 11 jun. 2015. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/67810>>. Acesso em: 15 jun. 2023.

internacionalização comunicacional, além do descrédito do regime militar com a crise econômica, foram fatores que possibilitaram a realização do primeiro Festival Víctor Jara no Chile e a criação do centro de dança por Joan e Patricio Bunster.

O festival realizou-se no Ginásio Miguel León Prado, na comuna de San Miguel no início de fevereiro de 1986. Foi o primeiro evento oficial massivo que pode render homenagem ao cantor após mais de uma década do assassinato. De acordo com um artigo de imprensa publicado no *Fortín Mapocho* (periódico de oposição que surgiu em 1984), em uma parte do palco os organizadores inseriram uma cadeira solitária, iluminada por um único refletor, envolta por um poncho vermelho, sobre o qual se apoiava um violão. Representava-se, assim, um “símbolo de uma ausência e morte injusta”⁵⁰³. Além do “espetáculo ‘*dancístico*’ e musical de grande força e beleza”, com a apresentação de coreografias do Espiral ao som de canções de Jara, o artigo menciona a participação de cantores como Schwenke, Payo Grondona (expoentes do Canto Novo) e outros menos conhecidos, como Ismael Durán, que voltara a pouco do exílio.

Nesse contexto Joan atua pela memória a partir da difusão pública do cancionero e figura de Víctor e de seu ofício como professora e coreógrafa. E, como veremos, dialoga com o “discurso culturalista” apontado por González. Ela defende que os festivais não procuravam engrandecer o nome de Jara, mas “recolher” o trabalho de cultura que era levado adiante anonimamente no país desde o início da ditadura. Nessa perspectiva, relata que o projeto não estava limitado a um festival anual, mas a um trabalho constante para ajudar, unir pessoas em torno do “trabalho cultural”, e desse modo: “produzir um enlace entre os artistas que tem mais meios e mais técnicas com os que não tem nada”. Sobre a defesa de uma política popular e democrática, expõe:

Acredito que o papel de um governo no trabalho cultural é apoiar todas as iniciativas que surgem do povo [...]. Entregar a possibilidade de entregar a música ou dança para que toda a gente possa desenvolver-se como artista. Ou seja, multiplicar o acesso à cultura, desenvolvendo uma cultura participativa e não passiva [...].⁵⁰⁴

Observa-se que encontrou uma maneira de aliar-se à resistência político-cultural chilena dos “de dentro”, defendendo a proposta de democratização da cultura e ideais solidários. A ênfase posta na narrativa de direito à cultura e nos *valores humanos* da arte (na canção e dança) torna-se a principal bandeira dos trabalhos de memória nos os quais Joan esteve envolvida entre o final da década de 1980 e início dos anos 1990.

⁵⁰³ “Víctor Jara ahora y siempre”. **Fortín Mapocho**, Santiago, 10 fev. 1986, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0069).

⁵⁰⁴ *Apud* MORENO, Marco Antonio. “Victor Jara”, **Fortín Mapocho**, Santiago, 30 outubro 1988, p. 2-7 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0172-C1).

Cabe também destacar o espaço da imprensa de oposição para a disseminação dos “nós de memória” antes censurados, exilados e/ou silenciados. A publicação de excertos de *Un canto truncado* ganha um sentido de reparação simbólica, já que amplos setores da população necessitavam de “antecedentes [...] que não tivessem sido distorcidos pela ditadura”⁵⁰⁵ sobre o período do governo de Allende. Durante semanas, entre 30 de outubro a 13 de novembro de 1988, trechos do livro foram expostos na edição dominical do *Fortín Mapocho*, com múltiplas fotos de Víctor e da família Jara.

Antes, outro exemplo de empenho nessa direção esteve na organização e publicação de letras e cifras de canções compostas e/ou interpretadas e recopiladas pelo artista. De acordo com González, a revista cultural *La Bicicleta* publicava cancioneros com cifra desde 1979. Portador de um “discurso analítico e de uma imagem gráfica das canções e de seus autores”, o periódico passou a ser um “dossiê temático” sobre a música no período.⁵⁰⁶ Em 1984, a revista trouxe cifras de canções de Jara e trechos do livro de Joan apresentados em três volumes da “serie Víctor Jara”, intituladas respectivamente: “Aparecido”, “Los años 60 y la UP” e “Habla Joan Jara, su compañera”⁵⁰⁷.

O primeiro volume foi lançado na data em disputa, em 11 de setembro de 1984, exatos onze anos após o golpe. Inicia-se com fragmentos do segundo capítulo do livro de Joan, que se referem à infância de Víctor em Lonquén e sua juventude em Nogales. A seção *canciones*, onde as cifras e letras são reproduzidas, ficou a cargo de Alvaro Godoy nos três volumes da série. A escolha do repertório demonstra a variedade de temas sobre os quais o artista cantou e/ou compôs e aponta, especialmente, para os sentidos que esta obra passa a ter para a oposição.

No primeiro, entre as seleccionadas, estão: “Abre la ventana”, “¿Quién mató a Carmencita?”, “El Aparecido”, “Poema 15” (texto: Pablo Neruda), “Canción de cuna para un niño vago”, “La cocinerita” (com o subtítulo “folclor del altiplano”), “Deja la vida volar”, “Paloma, quiero contarte”, “Qué saco rogar al cielo”, “Canto libre”, “Ya parte el galgo terrible” (texto: Pablo Neruda; música: Sergio Ortega), “Vientos del pueblo” (cifras baseadas na versão de Isabel Parra), “El pimientito”, “Angelita Huenumán”, “El lazo”, “El amor es un camino”,

⁵⁰⁵ VIDAL, Virginia. Joan Jara o el amor lúcido, *Araucaria*, nº27, 1984, p. 185-189 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0011).

⁵⁰⁶ O autor assinala que das 200 canções publicadas nos primeiros 44 números da revista (1979-1984) apenas 14 estão associadas à NCCh. Além da autocensura, deve se considerar que se produzia um “círculo vicioso” já que os cancioneros normalmente refletiam o que se transmitia pela rádio e pela vendagem de discos. Então, González levanta a hipótese que a baixa presença do repertório do movimento na “principal revista do canto popular” podia ser consequência da quase nula produção e circulação discográfica nacional (GONZÁLEZ, 2016b, p. 71-72).

⁵⁰⁷ Em um esforço conjunto com a *Revista La Bicicleta*, o editorial da *Fundación Víctor Jara* reeditou o cancionero publicado em 1984. Tratam-se de verdadeiras réplicas das três edições originais, tendo em vista que não foram modificadas imagens, desenhos e os textos.

“Preguntas por Puerto Montt”, “Ojitos verdes”, “Te recuerdo, Amanda” e “Luchín”. Podemos observar que a maioria das listadas são canções salientadas por Joan na narrativa de seu livro.

Após esta seção, segue o artigo de Roberto Brodsky, “Victor Jara, Aparecido”. O autor retrata o início da carreira do artista, o começo do relacionamento com Joan e o surgimento da *nueva canción*. Além disso, o texto se inicia com uma epígrafe retirada de um trecho da canção “El Aparecido” que, como citado no primeiro capítulo, foi composta por Víctor em homenagem à Che Guevara: “correlé, correlé, correlá / por aquí, por allí, por allá, / correlé, correlé, correlá, / correlé que te van a matar...”. E, em “Cantar espanto”, inspirado no poema “Estadio Chile”⁵⁰⁸, aborda informações sobre a morte do *cantautor*.

No segundo volume, publicado em 9 de outubro de 1984, o artigo “Una canción con todos”, também de Brodsky, foca no envolvimento de Jara com movimento cultural dos anos 60 e com o governo da Unidade Popular.⁵⁰⁹ Na seção “canciones” aparecem: “Ni chicha ni limoná”, “Vamos por ancho camino”, “El cigarrito”, “El niño yuntero” (texto: Miguel Hernández), “El Arado”, “Cuando voy al trabajo”, “El alma llena de banderas”, “Aquí me quedo” (texto: Pablo Neruda), “A Cuba”, “Lamento Borincano” (Rafael Hernández), “Plegaria a un labrador”. Todas as letras e cifras do álbum *La población* são reproduzidas. E, após esta seção, é exposta a última entrevista concedida por Jara, originalmente publicada na última edição da revista *Ramona*⁵¹⁰, nas primeiras horas de 11 de setembro de 1973.

A entrevista concedida por Joan ao diretor de *La Bicicleta* abre o terceiro volume da série. Antonio de la Fuente comenta:

[...] Ela estava chegando no Chile para ficar [...] e fiquei um pouco emocionado de vê-la. Joan Jara, esposa de Víctor, a dançarina inglesa que o acompanhou na aventura de ser artista popular em um país que parecia capaz de fazer uma revolução sem violência. Ela chegou a *La Bicicleta* para esta entrevista, bem cedo, britanicamente. Conversamos sobre o seu livro, sobre a dança, sobre a solidariedade, sobre o medo, sobre o amor e também sobre o horror. Do horror de que um dia se leve, torture e mate a pessoa que você ama [...].⁵¹¹

No geral, a entrevista tece um panorama do exílio até a decisão da escrita. Joan discorre sobre as responsabilidades e atesta que buscava encerrar um período em que recorria sempre ao relato do assassinato: “o livro era a recuperação da vida de Víctor, da minha vida por último, e

⁵⁰⁸ BRODSKY, Robert. Victor Jara, Aparecido. **La Bicicleta**. Serie Víctor Jara. Santiago, v.1, n. 55, 11 set. 1984, p. 32-40.

⁵⁰⁹ BRODSKY, R. Una canción con todos. **La Bicicleta**. Serie Víctor Jara. Santiago, v. 2, n. 57, 9 out. 1984, p. 2-12; 33-35.

⁵¹⁰ Revista juvenil comunista que circulou no Chile de 1971 a 1973, e esteve ligada ao governo da UP. Sobre a publicação, ver: SCHMIEDECKE, 2017, p. 57-79

⁵¹¹ DE LA FUENTE, 1984, p. 2.

não essa obsessão com a morte, a tortura, os horrores”⁵¹². Relata também que buscou representar, em palavras, a “essência” do marido, a relação entre sua vida e a arte, ressaltando que ele era um “intérprete do povo”, um “cantor popular no sentido profundo da palavra”. Explica que:

[...] foi muito necessário para mim reviver e tentar lembrar os momentos como eles aconteceram, desde o momento em que cheguei [...] até o que tive que deixar o Chile em 73. Sem olhar para o futuro, sem saber o que ia acontecer, mas com todas as aspirações, o otimismo de antes... Essa inocência que a gente tinha é importante colocar no papel, assim como está, se quiser como um alerta, como um documento [...].⁵¹³

Expõe que o único trecho que foi escrito em setembro de 1973 se trata do capítulo em que descreve o golpe. E também cita que o livro seria lançado em diferentes idiomas, como o sueco, o finlandês, francês, alemão e russo, e em maio de 1984 foi publicada uma edição nos Estados Unidos. Além da longa entrevista, há uma seção nomeada “como nacieron las canciones de Victor”, onde foram reproduzidos diversos trechos da obra de Joan sobre o processo de composição das canções de Jara.

Neste último volume, as *canciones* cifradas são: “Duerme negrito” (com o subtítulo “recopilado por Atuhualpa Yupanqui”), “La canción del martillo” (autor: Peter Seeger), “En algún lugar del puerto”, “Caminando, caminando”, “El encuentro” (versão de Isabel Parra), “Jai jai” (del folclor altiplánico), “A Cochabamba me voy”, “Romance del enamorado y la muerte” (romance español anónimo de siglo XVI), “Casi, casi” (del folclor altiplánico), “El carretero”, “No puedes volver atrás”, “La luna es siempre muy linda”, “Las casitas del barrio alto”, “Manifiesto”, “El derecho de vivir en paz”, “La pala”, “Móvil Oil Special”, “Pongo en tus manos abiertas”; e a única partitura de música instrumental escolhida para ser publicada na série: “La Partida”⁵¹⁴.

Nos três volumes são veiculadas diversas fotos, tanto de Víctor em diferentes atividades e contextos, como de trabalhadores e de diferentes paisagens rurais. Citamos todas as canções listadas na seção de cifras e letras, a fim de evidenciar que além das autorais, foram escolhidas recopilações do “folclore altiplánico” gravadas por Víctor. A reprodução das cifras e letras de canções “La cocinerita”, “Jai jai” e “Casi, casi” em *La Bicicleta* objetiva afirmar uma postura

⁵¹² *Apud* DE LA FUENTE, 1984, p. 8.

⁵¹³ *Ibid.*, 8.

⁵¹⁴ Além disso, no último volume é publicado o “testimonio de una exiliada chilena en Holanda, sobre la muerte de Víctor Jara”, relato escrito por Claudia Alonso, que estava na Universidad Técnica del Estado no 11 de setembro e também foi presa e torturada no *Estadio Chile*. A veiculação deste artigo exemplifica que, em 1984, os testemunhos das vítimas ganham espaço significativo nas publicações.

de oposição à concepção de tradição musical defendida pela ditadura. Em relação às composições engajadas de Víctor, é interessante notar a escolha da publicação de cifras e letras de todo o álbum *La Población*, cujo tema central é o processo de formação da *población* santiaguinha Herminda de la Victoria. Vale destacar o aumento das desigualdades sociais e a ferrenha repressão a que foram alvos os moradores das áreas periféricas urbanas durante o período militar.

No último volume há também um artigo intitulado “Un revolucionario de la música popular”, escrito por Alvaro Godoy, responsável pelas seções de cifras. O autor defende que, no âmbito musical, Jara foi experimentador, não se tratando apenas de um artista “valente” na denúncia à injustiça e miséria, mas também capaz de se renovar:

Li a vida de Víctor ao mesmo tempo em que tirava suas músicas para estes especiais. À medida que os acordes iam saindo, lindos, raros, eu me perguntava: de onde vinham essas harmonias modernas? Onde Víctor as aprendeu? [...] Ele ousou ir além, desafiar tradições, quebrar os preconceitos do público que amava o purismo e sacralizava o nativo. Dentro de seu campo musical ele foi um revolucionário. Um revolucionário da música popular, do próprio folclore, da canção política, da Nova Canção chilena.⁵¹⁵

O fragmento acima exposto nos dá sinais do fator essencial para a publicação do dossiê: a leitura da biografia de Víctor escrita por Joan. *Un Canto Truncado*, em sua edição em espanhol publicada pela Argos Vergara, é a principal fonte sobre a trajetória e obra do artista. Para Antonio de la Fuente, por exemplo, era um “documento da vida no Chile nesses anos”⁵¹⁶, ou seja, foi tomado sobremaneira como uma referência sobre o país nos anos 1960 e início da década de 1970.

Joan e seu livro chegam ao Chile no momento em que as memórias emblemáticas como “ruptura lacerante e não resolvida” e como “prova de consciência ética e democrática” – designações defendidas por Stern⁵¹⁷ – passam a ser hegemônicas, publicamente, no país. Nesse período se inicia uma luta para resgatar documentos, trajetórias e canções relacionadas à participação das esquerdas no processo revolucionário da UP. Dessa maneira, Víctor é evocado como exemplo de artista, como principal expoente da Nova Canção, e sua trajetória, figura e obra tornam-se símbolos de uma memória atrelada à cultura popular politizada, em contraposição às concepções do discurso cultural ditatorial. Assim, percebe-se como o problema da identidade nacional está na base da formulação das memórias.

⁵¹⁵ GODOY, A. Un revolucionario de la música popular, **La Bicicleta**. Serie Víctor Jara. Santiago, v.3, n. 59, 6 nov. 1984, p. 32.

⁵¹⁶ DE LA FUENTE, 1984, p. 9.

⁵¹⁷ STERN, 2000.

Acima, também podemos observar que, com o centro de dança Espiral, os primeiros festivais e a publicação de seu livro na imprensa chilena, Joan defende o acesso à cultura e à democratização. Nas entrevistas, coloca-se como artista, comprometida, para além de apenas viúva do cantor assassinado pelos militares. Na década de 1980, com o retorno de alguns exilados, a resistência cultural formada pelos “de dentro” começava a relacionar-se com os “de fora”, tendo em comum a longa luta pelo fim da ditadura e pelo esquecimento e censura impostos por esta. No último tópico, abordaremos o período de redemocratização.

3.2. A transição democrática e as batalhas de memória

3.2.1. *Canto Libre: a cerimônia de purificação do Estádio Chile*

O calendário político da abertura e da transição democrática foi controlado pela ditadura e, no que se refere ao início do processo, um dos episódios mais marcantes foi o plebiscito de 1988. A Constituição de 1980 previa a realização de um plebiscito para decidir a permanência de Augusto Pinochet na presidência. A votação aconteceu em 5 de outubro de 1988 e tinha duas opções: “Sí”, em defesa da permanência de Pinochet até 1998; e “No”, pela convocação de eleições presidenciais. O “No” foi vitorioso com aproximadamente 54,7% dos votos computados.⁵¹⁸

A antinomia “medo *versus* esperança” pautou o período de campanha pelo “No”, focada em ideais de alegria, liberdade, mudança e futuro, como a canção-*jingle* exemplifica: “Chile, la alegría ya viene”⁵¹⁹. A partir da década de 1980, a “vida” emergiu como definitiva e influente metáfora no domínio público⁵²⁰ e, dessa maneira, defender a “cultura da vida” e de esperança significava definir a ditadura militar como uma “cultura da morte” que afetou a todos. Segundo Raffaele Nocera, era imprescindível, em primeiro lugar, opor-se ao terror promovido pelos apoiadores de Pinochet. O historiador italiano defende que, apesar dos limites, das contradições e ambiguidades da transição do regime cívico-militar à democracia pós-pinochetista, o

⁵¹⁸ SANTOS, Eric Assis. **A transição à democracia no Chile: rupturas e continuidades do projeto ditatorial (1980-1990)**. 2014. 194 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014, p. 137.

⁵¹⁹ Sobre a participação dos músicos da NCCh na campanha pelo “No”, ver: RODRÍGUEZ AEDO, 2019.

⁵²⁰ STERN, 2006, p. 386.

plebiscito de 1988 representa um dos pontos de inflexão do século XX chileno.⁵²¹ De acordo com o historiador brasileiro Eric dos Santos,

O “não” a Pinochet, embora de fundamental importância para o processo de transição democrática, definiu, se não um início, um meio para continuar a atender as demandas pelo fim do autoritarismo, e o pontapé inicial para um complicado e tenso período de formação de acordos políticos que definiram não somente a transição democrática, mas o futuro político e institucional do Chile pós-ditadura. Os acordos políticos do período 1988-1990 foram produzidos e alcançados após a reflexão da seguinte pergunta: o “não” a Pinochet representou também um “não” ao projeto político conduzido por ele e pelos civis e militares na cúpula de seu governo?⁵²²

Após a vitória, a coligação vencedora chamada *Concertación de los Partidos por el NO*⁵²³ passou a chamar-se *Concertación de Partidos por la Democracia* e lançou o candidato Patricio Aylwin, do Partido Demócrata Cristão, para as eleições presidenciais de 1989. Eleito, Aylwin tomou posse em 11 de março de 1990 e a transição democrática ocorreu efetivamente a partir deste ano. Conforme a historiadora brasileira Fabiana de Souza Fredrigo pontua, a “transição possível” foi o contraponto à transição desejada, uma vez que os movimentos de centro-esquerda obedeceram ao calendário e normas previstos pela Constituição e a chamada “ruptura pactada”, com negociações e acordos, foi defendida.⁵²⁴ A Lei da Anistia garantiu a imunidade dos militares⁵²⁵, o ditador Augusto Pinochet conservou cargos institucionais, foi nomeado chefe de Exército até 1998 e criou o cargo de Senador Vitalício.

Em relação à “justiça de transição” – esforço de pacificação político-social utilizado em sociedades que passaram por um período de violação sistemática dos Direitos Humanos –, neste primeiro governo da *Concertación* foi criada a *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (conhecida como *Comisión Rettig*)⁵²⁶ em 1990. Esta teve como objetivo o esclarecimento sobre as mais graves violações humanitárias cometidas durante o período ditatorial. Nessa dimensão,

⁵²¹ NOCERA, Raffaele. 1988: Plebiscito. In: GUIDA, Alessandro; NOCERA, Raffaele; ROLLE, Claudio (eds.). **De la utopía al estallido**: Los últimos cincuenta años en la historia de Chile. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2022, p. 181.

⁵²² SANTOS, 2014, p. 140.

⁵²³ Composta, ao todo, por 15 partidos, entre os quais: o Partido Demócrata Cristão, o Partido Socialista (Almeyda); Partido Socialista Histórico, Partido Socialista (Mandujano), o MAPU, o MAPU Obrero-Campesino, a Izquierda Cristiana, a União Socialista Popular, etc. Ver: SANTOS, *op. cit.*, p. 131.

⁵²⁴ Cf. FREDRIGO, 2020, p. 520-521.

⁵²⁵ A lei da Anistia é do ano de 1978. Este decreto-lei anistiou os “atos delituosos” durante a vigência do Estado de Sítio, compreendido entre 11 de setembro de 1973 a 10 de março de 1978. Na Constituição, as chamadas “prerrogativas militares” foram ampliadas com a permanência de Pinochet como comandante-chefe das Forças Armadas por um período de oito anos, contados a partir da posse do novo presidente, em 1990. Como pontuou Eric de Assis, Pinochet atuou como interlocutor direto entre o poder civil e militar, e sua presença como mediador representou o maior imbróglio da transição chilena. Sobre a lei da Anistia, ver: SANTOS, *op. cit.*, p. 30-34.

⁵²⁶ A Comissão Nacional da Verdade e Reconciliação ocorreu sob a tutela do juiz Raul Rettig. Nos governos democráticos seguintes foram convocadas e concluídas outras Comissões, como a *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, conhecida como *Comisión Valech* e a *Comisión Valech 2*.

o direito à reparação diz respeito a um princípio do direito internacional que se refere ao fato de que “qualquer violação dos direitos humanos deve envolver a incumbência de um reparo adequado e efetivo, destinado a promover a justiça”⁵²⁷.

A Comissão tratou exclusivamente dos casos de assassinatos e desaparecimentos no país e recebeu pouco mais de 3.400 denúncias. O relatório oficial, chamado *Informe Rettig*⁵²⁸, apresenta informações sobre os métodos de tortura e identifica que a grande maioria dos mortos e desaparecidos dos primeiros meses após o golpe tinha como característica comum terem sido chefes, dirigentes, funcionários ou partidários diretamente ligados ao governo da Unidade Popular. Descreve que, desde o início da ditadura, foram criados centros de detenção – como o Estádio Chile e o Estádio Nacional – tanto públicos como clandestinos, onde membros das Forças Armadas, policiais e civis (como médicos e enfermeiras) torturaram milhares de presos políticos. Também informa que, entre as milhares de vítimas, estava Víctor Lidio Jara Martínez que “morreu em consequência de feridas múltiplas de bala, as que somaram 44 orifícios”⁵²⁹.

Sobre a *Comisión*, Joan Jara declarou que:

A Comissão Rettig, uma sindicância aberta oficialmente para apurar as violações dos direitos humanos que resultaram em mortes durante o regime de Pinochet, alimentou a esperança de que aqueles que foram responsáveis seriam identificados e punidos para que tais atrocidades não se repetissem. Mas, embora um relato tivesse sido publicado e os parentes mais próximos dos que haviam sido assassinados passassem a receber pensões do Estado, nada mais aconteceu.⁵³⁰

Diversos setores da sociedade motivaram uma luta por justiça e pela memória das vítimas do Terrorismo de Estado. Frente à impunidade dos militares, Joan afirma que buscou superar a decepção através de “duas obsessões”: a ação coletiva que restabeleceria o Estádio Chile como um espaço onde se poderia entrar em paz; e a criação de uma Fundação que levasse o nome de Víctor.

Durante o período transicional, foram diversas as ações significativas no que diz respeito aos centros de tortura e detenção e, segundo Jaume Peris Blanes, a ideia de “recuperação” culminou em uma prática de apropriação simbólica desses lugares. Com atos simbólicos, sobreviventes, militantes de esquerda e defensores dos Direitos Humanos buscaram recuperar

⁵²⁷ ROSA, Johnny Roberto. A cultura política da reparação: por uma história comunicativa e uma memória apaziguada. **História: Debates e Tendências**, Passo Fundo, v. 12, n. 2, 2012, p. 346.

⁵²⁸ Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94640.html>>.

⁵²⁹ De acordo com uma nova autópsia, realizada em 2009, tais dados foram revisados. Sobre o assunto, ver: BELTRÁN DE LA FUENTE, Manuela Camila. **Héctor y la odisea del cadáver de Víctor Jara**. 2010. Tese (Memoria para optar al título de Periodista) – Facultad de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Santiago, p. 84-96. Disponível em: <<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/135455>>. Acesso em: 6 jul. 2023.

⁵³⁰ JARA, J., 1998, p. 363.

esses espaços de violência e horror com o intuito de convertê-los em algo diametralmente oposto.⁵³¹ A partir desse panorama, em 5 e 6 de abril de 1991, ocorreu a cerimônia de purificação do Estádio Chile⁵³², nomeada como *Canto Libre: Hagamos Brotar el Momento... Jornadas de Purificación Estadio Chile*, reunindo centenas de artistas, entre os quais músicos, atores, escritores, dançarinos, muralistas e poetas.⁵³³

O evento foi um tributo à Jara e aos prisioneiros políticos e vítimas do regime que sofreram no estádio e ocorreu no ano em que uma grande leva de chilenos voltava do exílio. A cerimônia, organizada por Joan, Manuela e Amanda, foi dirigida pelo ator e diretor de teatro Andrés Pérez e pelo coreógrafo Patricio Bunster e contou com outros artistas na organização, como José Seves e Horacio Durán, do Inti-Illimani. Segundo a convocatória, pretendia-se evocar: “um gesto de amor que nos faça sentir que limpamos algo dentro de nós: ansiamos um rito de fraternidade que nos fortaleça a esperança e sustente [...] o direito à alegria”⁵³⁴. Como podemos verificar, o lema “esperança versus terror” constituiu-se como uma retórica importante para a cerimônia. Além disso, para “matar os fantasmas”⁵³⁵ – isto é, o horror da violência – e “limpar o recinto”, afora de apresentações artísticas, a jornada contou com rituais mapuche para a limpeza espiritual do local.

De acordo com o periódico *La Época*, os organizadores afirmaram que a iniciativa não teve fins de lucro, agregando que, para desenvolver o projeto, contaram com o apoio financeiro (e “moral”) do movimento de solidariedade internacional, pessoas e organizações da Grã Bretanha, Estados Unidos e Canadá, como: o *Chile Committee for Human Rights London*, *Congressional Human Rights Foundation*, *California Community Foundation*; e de amigos

⁵³¹ Peris Blanes analisou a “encenação simbólica” que ocorreu na inauguração do Parque por la Paz Villa Grimaldi, em março de 1997. O espaço foi um dos principais centros de detenção e tortura durante a ditadura pinochetista. O autor demonstra a extraordinária densidade simbólica dos atos, comemorações e encenações do momento fundacional do espaço como lugar de memória. Ver: BLANES, Jaume Peris. De la muerte renacerá la vida. La construcción del Parque por la Paz Villa Grimaldi en los marcos de memoria chilena: entre la retórica de la paz y la experiencia del terror. In: KAMINSKI, Rosane; NAPOLITANO, Marcos (Org). **Monumentos, memória e violência**. São Paulo: Letra e Voz, 2022, p. 19-39.

⁵³² Sobre o uso do estádio como centro de detenção, ver: FUENTES, Miguel; SEPÚLVEDA, Jairo; SAN FRANCISCO, Alexander. Espacios de represión, lugar de memoria. El Estadio Víctor Jara como campo de detención y tortura masiva de la dictadura en Chile. **Revista Atlántica Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social**, Cádiz, v. 11, p. 137-169, 2011. Disponível em: < <https://revistas.uca.es/index.php/rampas/article/view/1353> >. Acesso em: 6 jul. 2023.

⁵³³ O único registro em vídeo do ato trata-se de pouco mais de 30 minutos editados. As fitas originais foram reutilizadas, perderam-se. O vídeo foi publicado no canal de *youtube* do arquivo, ver ARCHIVO VÍCTOR JARA. Canto libre. Jornadas de Purificación en el Estadio Chile. Youtube, 13 dez. 2022. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=ASvkGiBuCM8&ab_channel=ArchivoV%C3%ADctorJara >. Acesso em: 12 jun. 2023.

⁵³⁴ *Apud.* Convocan para jornada que purifique Estadio Chile. **La Nación**, Santiago, 24 jan. 1991, s.n.p. CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0273-C1).

⁵³⁵ Con un gran acto, el 5 y 6 de abril se hará la purificación del Estadio Chile. **La Época**, Santiago, 24 jan 1991, s. n. p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0255).

como Emma Thompson, Jane Fonda, Peter Gabriel, Pete Seeger, Michele Pfeiffer, Ben Kingsley, Susan Fleetwood, Stanley Forman, Mike Gatehouse, entre outros.⁵³⁶

O evento teve duas partes. A primeira começou às 21:30 do dia 5 com uma vigília no estacionamento do estádio, da qual participaram poetas populares como Jorge “Mongueve” Céspedes, Guillermo “Bigote” Villalobos, Moisés “Maravilla” Chaparro, Salvador “Salvita” Pérez e os irmãos Alfonso e Santos Rubio, entre outros. Cada um representou uma das vítimas que foram assassinadas no centro de detenção, entre os quais: Sócrates Ponce Pacheco, Gregorio Mimica Argote, Hernan Cea Figueroa, Litre Quiroga Carvajal e Víctor Lidio Jara Martínez. O poema *Estadio Chile* foi recitado e Moisés Chaparro representou Víctor.

A segunda parte iniciou-se às 19:00 do sábado, 6 de abril. Houveram marchas desde a Universidade de Santiago e outra desde a Plaza Brasil. Apresentaram-se companhias de teatro como a Sociedade Anônima, o Teatro del Silencio, grupos musicais como o Inti, Congreso, Marcelo Nilo, Raúl Acevedo e o Coro Bajo Cuerda, a companhia de dança Espiral, entre outros. De acordo com Joan,

Foi um ato de amor e solidariedade, dividido entre os muitos amigos de várias partes que o tornaram possível com seu apoio financeiro, os artistas deram o melhor de si [...]. Quando o último e inacabado poema de Víctor foi recitado pela primeira vez em público, parecia que “*o momento*” do último brado de esperança de Víctor estava nascendo ali. Talvez tivéssemos condições de terminar sua canção.⁵³⁷

O trecho acima aponta para o sentido inscrito na mobilização dos artistas reunidos naquele espaço: continuação do *legado* de Víctor, como se a “canção inacabada” do *cantautor* pudesse ser continuada a partir da união entre os mais diversos artistas. Outro fator significativo em relação a tal representação esteve na fala de Andres Pérez: “nós, artistas, queríamos render uma homenagem desde nossa profissão, desde nosso ofício, que é a arte” e na declaração de Joan, em seguida: “Víctor era, sobretudo, um ser humano. Aqui, neste estádio, morreram muitos seres humanos, muitos seres humanos sofreram. Eu acredito que nosso ato deve pensar não apenas em Víctor, mas em todos eles, toda a gente que aqui sofreu”⁵³⁸.

⁵³⁶ Canto Libre – Conmemoración 32 años de las jornadas de purificación del ex Estadio Chile post dictadura. FUNDACIÓN VÍCTOR JARA, 5 abril 2023. Disponível em: <<https://fundacionvictorjara.org/canto-libre-conmemoracion-32-anos-de-las-jornadas-de-purificacion-del-ex-estadio-chile-post-dictadura/>>. Acesso em: 12 jun. 2023.

⁵³⁷ JARA, J., 1998, 363-364, grifo nosso.

⁵³⁸ BECERRA, Abril; ALARCÓN, Rodrigo. Canto libre: la olvidada noche de exorcismo para el Estadio Víctor Jara. *Diario UChile*, 16 set. 2018. Disponível em: <<https://radio.uchile.cl/2018/09/16/canto-libre-la-olvidada-noche-de-exorcismo-para-el-estadio-victor-jara/>>. Acesso em: 12 jun. 2023.

Interessa-nos destacar que, como no exílio, o retorno também tem como marca a conjugação entre o discurso humanitário e artístico-cultural: a defesa da justiça, cultura e dos Direitos Humanos aparece como lema para a construção da democracia. Com essa simbólica jornada, o *Estadio Chile* torna-se um “lugar de memória”⁵³⁹. Tais lugares podem ser entendidos como traços vivos, como documentos que se constituem no cruzamento histórico-cultural que lhes dá origem.⁵⁴⁰ A transformação e renovação durante a cerimônia se dá com a reunião de uma coletividade de artistas que, durante esse período de transição, procura envolver-se diretamente com expurgo ao passado violento, todavia sem esquecê-lo.

Segundo Joan, buscou-se manifestar “a convicção de que a verdade e a justiça serão os pilares da reconstrução de um futuro de paz, em memória de Víctor”⁵⁴¹. A redemocratização recém iniciava-se sob uma ruptura pactada, tendo como uma das marcas a procura do apaziguamento e reconciliação. As *Jornadas de Purificación* buscaram homenagear as vítimas da ditadura pinochetista e transformar o estádio em um lugar de memória e reparação. Com o passar dos anos, frente à impunidade jurídica de Pinochet, a luta contra a memória como “caixa-fechada” seguiria: os lugares, os usos do passado e as narrativas existem em batalha, em constante renovação.

3.2.2. O tempo irrevogável: a criação da Fundación Víctor Jara

O “nascimento democrático” foi doloroso e marcado por diversos déficits na transição. Fredrigo sintetiza que o matiz específico do trauma chileno está no enigma de que, por um lado, a democracia emergiu de uma transição que, em nome do consenso, afastou o conflito e sacralizou a negociação; e por outro, se instala exatamente em oposição ao passado de polarização, portanto, surge como um atrevimento.⁵⁴² Todavia, o passado de polarização não foi superado e a transição surgiu do *nó atado entre tempos múltiplos*: do governo da Unidade

⁵³⁹ De acordo com o historiador francês Pierre Nora, “os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua *transformação* e sua *renovação*. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratos, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões de eternidade, cf. NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, dez. 1993, p. 12-13, grifo nosso.

⁵⁴⁰ ABREU, José Guilherme. Arte Pública e Lugares de Memória. **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Patrimônio**, Porto, v. 4, n. 1, 2005, p. 216.

⁵⁴¹ En concierto “Canto Libre, hagamos brotar el momento”. **Fortín Mapocho**, Santiago, 24 jan 1991, p. 23 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0260).

⁵⁴² FREDRIGO, 2021, p. 111.

Popular e da ditadura militar pinochetista. Os governos da *Concertación* carregam ambos tempos, irrevogavelmente, mesmo procurando ultrapassá-los.

É nessa perspectiva que a obra de Berber Bevernage serve como referência para se repensar e analisar os trabalhos de memória – pelo tempo, por justiça e verdade – mobilizados por Joan Jara. Como Bevernage expõe, os indivíduos “experimentam o passado como irrevogável se o experienciam como um depósito persistente e massivo que se adere ao presente”⁵⁴³. De acordo com o autor, embora o passado seja inalterável e não pode ser afetado em uma maneira casual, “podemos desenvolver com ele uma relação ética significativa”. Dessa maneira, argumenta em torno da noção de “passado irrevogável” por seu potencial ético e político e “por deixar o dilema da justiça de transição da forma que deve ser deixado: como um dilema político”⁵⁴⁴.

Para Joan, opor-se ao esquecimento configurou um dilema político durante o exílio, no retorno e no período da transição democrática. Como vimos nos dois primeiros capítulos, através de uma formulação narrativa em torno da vida, ela encontrou uma maneira de superar os horrores do trauma histórico: por meio da ressignificação do cancionero de Jara (“eles mataram o cantor, mas suas canções continuam vivas”); com a escrita do livro, procurou recuperar a alegria e esperança, mais que relembra o horror da morte, também evocando sua própria trajetória na dança, e ressaltando o trabalho com o Balé Popular durante o governo da UP. No retorno ao Chile, com o fim da ditadura e início do primeiro governo da *Concertación*, proclama o “direito à alegria” e à democratização da arte, em paralelo com a busca por justiça.

Joan aliou o discurso em defesa de uma “cultura chilena” – relacionada à natureza humanista do socialismo – ao discurso em defesa da causa humanitária. Tal narrativa é uma característica presente nos artigos que escreve, e entrevistas que concede, no início do exílio; no projeto conceitual do álbum póstumo *Manifiesto Chile September 1973*, lançado um ano após o golpe; em seu testemunho durante as turnês de solidariedade e shows; e, especialmente, no livro *Victor: An Unfinished Song* em que, ao escrever sobre sua trajetória e a de Víctor, procura defender a positividade histórico-cultural do processo revolucionário. Como pudemos observar no decorrer deste capítulo, nos trabalhos do retorno, com o *Centro de Danza Espiral*, os festivais e o *Canto Libre: Hagamos Brotar el Momento* tal ênfase também aparece.

Conforme veremos a seguir, o aspecto de defesa do humanismo de esquerda, democratização da cultura e busca por justiça e reparação também é a base da narrativa em torno da criação da *Fundación Víctor Jara*. De acordo com Joan, o que deu origem à Fundação

⁵⁴³ BEVERNAGE, 2018, p. 32.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 381.

foi a “ação popular coletiva” e “a pensão do Estado” conferida pela Comissão Rettig.⁵⁴⁵ A ampla participação durante as Jornadas de Purificação foi o que impulsionou a noção que a organização era “possível e necessária”⁵⁴⁶ e, em outubro de 1993, esta foi institucionalizada. Em 1994, a “cerimônia de nascimento” aconteceu, simbolicamente, na comunidade indígena de Pehuenche, na comuna de Alto Biobio, em torno dos povos originários que lutavam para “manter sua identidade cultural”⁵⁴⁷ e defender as florestas nativas de araucárias.⁵⁴⁸ A última “viagem de investigação” de Víctor teria ocorrido na região e ele tinha como projeto uma obra que focasse em relatos, histórias e lugares relacionados à luta Pehuenche e dos camponeses contra os latifundiários.

Dessa forma, de maneira simbólica, a fundação nasceu com a participação da comunidade Pehuenche do vale Quinquén e, na cerimônia, Joan dirigiu-se a Lonko Ricardo Meliñir:

[...] queremos entregar a Lonko, e a toda a comunidade, esta recordação de um homem que estava próximo de vocês, de vossa luta heroica para conseguir o direito de viver na terra de seus antepassados. Por conservar suas mais profundas raízes, espirituais e culturais, para proteger o entorno da natureza, o bosque nativo e a árvore que dá vida, o pehuén. Nossa Fundação, seus objetivos, é [sic] ajudar e apoiar a todos os Víctor Jaras que possam existir agora, entre vocês em tantas partes do Chile [...]. Queremos realmente contribuir a um movimento cultural cujos valores não estão na competência, nem são valores de lucro, mas na verdadeira expressão do povo deste continente.⁵⁴⁹

A cerimônia também contou com uma fala de José Seves, do Inti-Illimani. No pronunciamento deste, Jara foi evocado como um artista que “buscava as raízes de seu canto na cultura própria do continente”⁵⁵⁰ e foram citados alguns exemplos dos protagonistas de suas canções: camponeses sem terra, a tecelã mapuche Angelita Huenuman e moradores das *poblaciones*. A partir da iniciativa de Joan e suas filhas, Manuela Bunster e Amanda Jara, a organização tem com o objetivo *preservar e projetar a vida e obra* de Jara tanto em seus *valores humanos*, como em relação à contribuição ao “patrimônio artístico e cultural do Chile”, fazendo

⁵⁴⁵ JARA, J., 1998, p. 364.

⁵⁴⁶ LA FUNDACIÓN VÍCTOR JARA. Disponível em: <<https://fundacionvictorjara.org/la-fundacion-victor-jara/>>. Acesso em: 14 jun. 2023.

⁵⁴⁷ JARA, J., *op. cit.*

⁵⁴⁸ Sobre as mobilizações indígenas e a Lei Indígena de 1993, ver: PAIRICÁN PADILLA, Fernando. Sembrando ideologia: el Aukiñ Wallmapu Ngulam en la transición de Aylwin (1990-1994). *SudHistoria*, n. 4, p. 12-42, 2012. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4057640.pdf> . Acesso em: 14 jun. 2023.

⁵⁴⁹ LA FUNDACIÓN VÍCTOR JARA, *op. cit.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*

assim “jus a sua memória” e buscando preservar a “rica herança de seu trabalho para as gerações futuras”⁵⁵¹.

Podemos notar que a noção de *legado* se refere ao investimento por meio do qual a memória construída em torno da figura do cantor foi assimilada à história nacional do Chile, tornando-se relacionada a um projeto político, social, ideológico⁵⁵² e cultural. O sentido de criação da Fundação opõe-se à sociedade pensada por seus “valores de lucro”⁵⁵³ e esta surge aliada às demandas de direitos de terra, civis e culturais no início da “nova democracia”⁵⁵⁴. Em seus primeiros anos, funcionou em um espaço do Centro de Dança Espiral, na Plaza Brasil, e o contato com a comunidade Pehuenche continuou através da ajuda nos invernos duros da região, além de organização de oficinas para fabricação de instrumentos.

Já nesse primeiro período se iniciou o trabalho de organização da “coluna vertebral” da organização: o *Archivo Víctor Jara*. O ato inaugural deste tem como marco a partida de Joan e suas filhas, com o material acondicionado nas malas levadas para Londres em 1973: fotos, cartas e recortes de imprensa. Como já citado, a partir do exílio, começou a ser preservado também o material relacionado a solidariedade, e aqui analisamos uma pequena parte (alguns recortes de imprensa) de um enorme acervo. Nos anos 1990, a catalogação e preservação do vasto material foi feita, graças a um esforço coletivo independente, sem auxílio do governo chileno para sua manutenção. O arquivo passou a ser aberto ao público em 1995, constituindo-se como uma instituição para catalogação, conservação e difusão de documentos. O acervo heterogêneo foi fonte documental para as obras lançadas pela editora da *Fundación* e para diversos trabalhos acadêmicos.

Atualmente, a Fundação desenvolve múltiplas “linhas de ação”, entre as quais, além do arquivo, podemos citar: o FAM Víctor Jara (*Festival Arte y Memoria Víctor Jara*), festival que acontece desde 2018 no Estádio Víctor Jara, com um ciclo de shows, com apresentações de dança, teatro e cinema e exposições, e que celebra o natalício de Víctor (28 de setembro), além de buscar promover a recuperação do Estádio como lugar de memória; o *Sello Víctor Jara*, que se encarrega de diversos produtos, como a edição de vinis, CD’s, publicações impressas e

⁵⁵¹ Texto retirado de folheto da FVJ e presente também no site. Ver: POLÍTICAS DE ACCESO FUNDACIÓN VÍCTOR JARA. Disponível em: <<https://fundacionvictorjara.org/politicas-de-acceso/>>. Acesso em agosto 2023.

⁵⁵² HEYMANN, 2005, p. 2.

⁵⁵³ LA FUNDACIÓN VÍCTOR JARA, *op. cit.*

⁵⁵⁴ Nota-se que o regime de discurso pelos Direitos Humanos que embasam a criação da fundação também se relaciona a “gama de direitos internacionalmente reconhecidos, os direitos civis e políticos, os direitos econômicos, sociais e culturais, que incluem a situação nos cárceres, os “excessos” das forças policiais e de segurança, o direito ao trabalho, à educação, as reivindicações de terras dos povos originários” (JELIN, 2012, p. 16).

digitais, artigos (camisetas, livretos e posteres), cadernos pedagógicos e folhetos; e o próprio Estádio Víctor Jara, compreendido ainda como um espaço em “recuperação”⁵⁵⁵.

É possível afirmar que na narrativa inscrita na criação da *Fundación Víctor Jara*, e mesmo antes, no livro, no disco e demais fontes aqui analisadas, Víctor e Joan Jara *estão presentes*. Na escrita, no gesto de arquivamento e no empenho pela preservação do cancionero do *cantautor* assassinado, Joan se torna *guardiã da memória* em um sentido amplo. Daí a relevância de se investigar os processos e atores que intervêm no trabalho de construção das memórias, conforme Elizabeth Jelin apontou.⁵⁵⁶ Se, como Ângela de Castro Gomes expõe, em atos biográficos e autobiográficos, os indivíduos e os grupos evidenciam a relevância de dotar o mundo que os rodeia de significados especiais, Joan enuncia sua vida e a de Víctor como exemplos da positividade do processo revolucionário experienciado e almejado no início de 1970. A mobilização em torno de uma “cultura chilena” – contraposta ao autoritarismo e violência de direita – marca a narrativa construída.

Joan Jara elabora sobre uma *cultura de vida e valores humanos* como maneira de superar o trauma do golpe e combater o silenciamento imposto com o Terrorismo de Estado. Como pudemos reparar, em relação à formulação de uma narrativa memorial sobre Víctor, é possível apreender que, nos projetos acima investigados, ele encarna a representação de um imaginado “autêntico povo chileno”. Trata-se de uma memória identitária relacionada, especialmente, à *natureza humanista do socialismo* e às *classes populares*. Nesse sentido, a fala de Joan na “cerimônia de nascimento” da fundação é similar a um trecho de seu livro, em que aborda a visita do cantor a Machu Picchu, em julho de 1973. A autora reproduz um longo trecho de um artigo escrito por Víctor sobre a viagem ao Peru:

Perto de Cuzco, cantei para um grupo de camponeses. Usavam ponchos, gorros e as tradicionais sandálias rústicas, as *ojotas*. Olhavam-me como se estivessem surpresos. E eu também estava. Muitos anos de história caíam sobre mim por estar ali com eles. As canções começaram a brotar uma depois da outra. Falei-lhes do Chile, do Sul araucano, de Angelita Huenuman, de nossas terras, da reforma agrária. [...] Quando terminei, um deles se aproximou. Falou comigo em quéchua e começou a cantar. Senti como se tivéssemos nos cumprimentando com um aperto de mãos. [...]

⁵⁵⁵ Em conjunto com o Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, a Fundação publicou, em 2019, a coleção de “cuadernos pedagógicos” intitulada “Pongo en tus manos abiertas”, que inclui três volumes que retratam a vida e a obra de Jara; a história de luta e trabalhos pela recuperação do Estádio; e o caso judicial em torno do assassinato do cantor. Disponível em: <<https://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/5360>>. Todas as “linhas de ação” da *Fundación* têm sites próprios, ver: <<https://famvictorjara.cl/>>, <<https://sellovictorjara.cl/>>; <<https://estadiovictorjara.cl/>>.

⁵⁵⁶ JELIN, *op. cit.*, p. 68.

O canto é como um laço que pode unir os nossos sentimentos ou sufocá-los. Não há alternativa [...].⁵⁵⁷

Para Joan, tal relato escrito sintetiza a atitude do artista em relação à arte e vida. Na presente dissertação buscamos evidenciar que na narrativa elaborada e difundida por ela, Víctor representa um *cantor verdadeiramente revolucionário*, de origem popular, trabalhador do violão, aliado aos camponeses, povos originários, operários, aos latino-americanos, e ele é evocado como o *Compañero*, exemplo do homem novo preconizado pela revolução interrompida, como o trecho abaixo resume:

Acredito que também o veem como uma vítima. Mas como uma vítima que renasce e que sempre está presente. Por isso penso que tem duas facetas: uma é a vida tão ativa e combativa que teve, e a outra é a maneira de sua morte que representa também a muitos anônimos, que morreram exatamente igual. No princípio, acredito que foi a morte o que imprimiu seu destino. Mas agora estou muito feliz porque a vida de Víctor se recupera. Neste sentido, sua grande atividade, seu compromisso tem importância. Víctor era uma pessoa que tinha absolutamente claro o que queria dizer [...]. Assim, sendo um músico [...] trabalhou muito na maneira de se expressar, com um desenvolvimento musical e poético, mas essencialmente de grande humanidade.⁵⁵⁸

No esforço pela rememoração da vida, há um dilema político em torno do tempo irrevogável⁵⁵⁹: Víctor Jara renasceu, está presente *ahora y siempre*, como Joan ouviu pela primeira vez durante o funeral de Pablo Neruda em setembro de 1973. Tornou-se um símbolo do qual o *legado* ela compartilha, como artista. Sobrevivente da ditadura que marcou o século XX do Chile, Joan Jara atuou como agente ética e política, contra o esquecimento, a partir da propagação de testemunho(s) – seu, de e *sobre* Víctor. No ato autobiográfico e teor testemunhal inscrito nos projetos, percebe-se que ela também se apresenta como protagonista e trabalhadora da cultura, como uma artista que teve sua trajetória profissional interrompida após o golpe de Estado, mas que buscou retomar a luta no Chile durante as décadas de 1980 e 1990.

A partir de seu empenho, o cancionero, a vida e o próprio *cantautor* foram transformados em “lugares de memória”. Conforme Ulpiano Meneses, um lugar de memória pode ir do objeto mais material e concreto, um artefato, paisagem, até o objeto construído intelectualmente, abstrato; pode também ser um arquivo, museu, personagem, instituição,

⁵⁵⁷ JARA, Víctor *apud* JARA, J., 1998, 296-297. Trata-se do artigo *Las raíces del canto*, texto para imprensa escrito por Víctor, reproduzido na obra de Joan. Recorte sem identificação do órgão de imprensa, presente no acervo do arquivo, no fundo Pré-73.

⁵⁵⁸ JARA, Joan *apud* MORENO, 1988, p. 2 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0172-C1).

⁵⁵⁹ Conforme o historiador Berber Bevernage: “[...] por teorizar a persistência ou “presença” ambígua do passado e criticar a superestimada diferença ontológica entre as dimensões temporais do passado e presente, o conceito do irrevogável se livra da presumida inferioridade ontológica do passado que determina a relação desigual entre a preocupação com a injustiça histórica, por um lado, e valores éticos direcionados ao presente e futuro, de outro”, cf. BEVERNAGE, 2018, p. 381.

canção, dança, genealogia, gestualidade. Isso, “desde que funcione como uma unidade significativa, de ordem material ou ideal, movida de preferência voluntariamente, transformando-se em elemento simbólico”⁵⁶⁰. No trabalho de memória aqui analisado, observa-se “o caráter *atualizador* da memória e seu vínculo institutivo com a *ação*”⁵⁶¹: Joan evoca as lembranças agindo, atua em favor de sua comunidade e das relações sociais fragmentadas, foca na positividade histórico-cultural do período da *via chilena ao socialismo* como uma maneira de lutar contra os horrores da ditadura civil-militar pinochetista.

Em vida, Víctor buscou propagar seu canto como “um aperto de mãos”. Após sua trágica morte, Joan Jara difundiu a vida e obra do marido também nesse sentido durante a década de exílio. Ao retornar ao *Chile de Víctor*, que também se tornou seu lar, Joan retomou a *dança inacabada* e voltou a ser professora, coreógrafa e bailarina, construindo também um *legado*, atualizando a *memória*. Embora o autoritarismo tenha buscado apagar corpos e ideias, as canções seguiram como um laço, cantado e dançado, unindo seres humanos de diversas partes do mundo.

⁵⁶⁰ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Cultura política e lugares de memória. In: AZEVEDO, C. *et al.* **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 450.

⁵⁶¹ SEIXAS, 2004, p. 53, grifos no original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há cinco décadas do golpe civil-militar de 1973 no Chile, nossa dissertação apontou para a importância de estudar os processos e atores que intervêm no trabalho de formação de memórias. Partindo do pressuposto de que os usos do passado estão culturalmente marcados, procuramos demonstrar como se deu a construção e difusão de uma narrativa em torno da vida e obra musical de Víctor Jara, a partir do empenho de Joan Jara. Buscamos também analisar a forma pela qual a bailarina britânico-chilena elaborou os testemunhos com o forte caráter de compromisso ético, já que os projetos por ela mobilizados estiveram marcados pelo trauma histórico, enquanto sobrevivente da experiência-limite do 11 de setembro.

Nas considerações finais, cabe abordar o trabalho de pesquisa, uma trajetória árdua, desafiadora, diversa e cheia de boas surpresas. Do nosso projeto inicial, ficou o objetivo geral: investigar os elementos envolvidos na formulação da narrativa sobre a figura, trajetória e o legado de Víctor por Joan. Após orientações, ficou claro que, para entender a elaboração e existência do arquivo da *Fundación Víctor Jara* – um dos objetivos iniciais – antes era necessário nos determos com atenção ao trabalho de memória desempenhado por Joan durante as décadas de 1970, 1980 e 1990.

Os recortes de imprensa previstos como fontes seguiram centrais para as inflexões e questionamentos. Com a viagem de campo, tive a oportunidade de voar pela primeira vez, conhecer outro país, trabalhar na *Fundación* e manusear estes documentos arquivados durante um exílio doloroso. Um livro e um LP tornaram-se também fontes principais após uma reconfiguração do projeto no início do mestrado. Com estas fontes, surgiram vários desafios metodológicos e teóricos e também grandes responsabilidades, tendo em vista que ainda não havia se olhado para a biografia e autobiografia *An Unfinished Song* sob a ótica apresentada aqui; e o álbum *Manifiesto Chile September 1973* não havia sido analisado por historiadores, nem musicólogos e demais acadêmicos antes e, desse modo, foi um “achado” da pesquisa.

Embora a carreira musical de Víctor tenha sido objeto de diversas pesquisas acadêmicas, o papel central de Joan Jara na preservação e difusão de suas canções após seu assassinato não havia recebido a atenção devida. Nos três capítulos apresentamos a ressignificação desse cancionero como cultivo e lugar de memória, e procuramos evidenciar como a bailarina elaborou seu testemunho sobre a(s) vida(s), para além horrores da violência.

Ainda assim, existem diversos caminhos e problemáticas a serem explorados a partir do vasto acervo documental por ela preservado desde 1973. Algumas abordagens interessantes seriam: investigar a criação e significação da Fundação e de seu arquivo; analisar a confluência

entre o projeto cultural e memorial da organização; mapear, através dos folhetos do subfundo *Solidaridad Internacional*, os diversos festivais que ocorreram na Europa, em torno da imagem e memória de Víctor e da Nova Canção Chilena, procurando entender a construção da narrativa de memória da esquerda no exílio; examinar os documentos do subfundo *Resistencia Cultural en Chile*, a fim de traçar a atividade cultural da oposição à ditadura militar; e aprofundar a análise do trabalho cultural de Joan Jara no retorno ao Chile, entre outros enfoques e objetos.

Outro aspecto diz respeito à justiça, reparação e temporalidades na construção da memória. A presente dissertação dialoga com o(s) tempo(s) desse presente de distopia que vivemos, em que discursos nazistas e fascistas são disseminados – isso tudo, com algoritmos que os favorecem no espaço digital – e ganham respaldo em grande parte da sociedade latino-americana. Enquanto historiadoras, acreditamos que em nosso ofício devemos lutar contra negacionismos propagados por “mitos” de ódio. Torna-se necessário repensar o nosso compromisso ético-político como professores e pesquisadores.

Como as *batalhas de memória* seguem, é importante mencionar que há uma devoção ao ditador Augusto Pinochet. Em 1995, dois anos após o surgimento da FVJ, foi criada a Fundação Augusto Pinochet Ugarte – “presente de empresários e simpatizantes por ocasião do aniversário de 80 anos do general”⁵⁶². Há a defesa de um “legado” do ditador, homenageado por chilenos e admiradores de outras nacionalidades. Em 16 de outubro de 1998, Pinochet foi preso na London Clinic pela Scotland Yard, a partir de um mandado de busca e apreensão internacional expedido pelo juiz espanhol Baltasar Garzón. Ficou detido em prisão domiciliar na mesma cidade em que Joan Alison Turner Roberts nasceu e para onde retornou após o violento golpe de 1973. Por alegar “insanidade mental”, o ditador Pinochet morreu impune em 2006.

Em 2009, os restos mortais de Víctor Lidio Jara Martínez foram exumados. Após perícia, o Serviço Médico Legal informou que Jara sofreu um choque hemorrágico agudo, produzido por múltiplos impactos de projéteis no crânio, tórax, abdômen, pernas e braços. Enquanto o corpo era exumado, o ataúde foi restaurado e, antes do caixão ser fechado, os restos foram cobertos por uma manta mapuche multicolor tecida por Angelita Huenumán.⁵⁶³ Além disso, o cantor teve, enfim, um funeral público, diferente do sigiloso de 18 de setembro de 1973. No mesmo ano, Joan recebeu o título de cidadã chilena em cerimônia no Palacio de La Moneda. Ao recebê-lo, rememorou e agradeceu “aqueles amigos do exílio” que deram anos de suas vidas em apoio à longa luta pela democracia.⁵⁶⁴

⁵⁶² QUADRAT, 2009, p. 406.

⁵⁶³ BELTRÁN DE LA FUENTE, 2010, p. 5.

⁵⁶⁴ JONES, 2014, p. 255.

Recentemente, em abril de 2023, a *Fundación* passou a ter concessão para administração parcial do *Sitio de Memoria Estadio Víctor Jara* por dez anos.⁵⁶⁵ O ex-tenente Pedro Barrientos – que fugiu para os Estados Unidos na década de 1990 e em 2016 foi responsabilizado pelo tribunal federal de Orlando pelo homicídio de Jara e Litre Quiroga – recém perdeu o direito à nacionalidade estadunidense. A família de Víctor pressionou o Ministério de Relações Exteriores do Chile para que Barrientos fosse julgado e condenado em seu próprio país.⁵⁶⁶ Apenas em agosto de 2023, às vésperas do aniversário de cinco décadas do golpe, a Suprema Corte do Chile estabeleceu pena de 25 anos de reclusão aos ex-militares envolvidos com o sequestro e assassinato de Víctor⁵⁶⁷ e, em outubro, Pedro Barrientos foi preso nos Estados Unidos.⁵⁶⁸

Observa-se que, ao longo dos anos, as construções e mobilizações em torno de memória, justiça e reparação seguiram transformando-se, mas sempre em batalha. Ainda são diversas as temporalidades a serem pesquisadas. Nesse sentido, esperamos que nossa pesquisa seja uma primeira porta aberta e/ou primeira janela para outros caminhos de pesquisa sobre o exílio, experiências traumáticas, resistências e trabalhos de memória sobre o Chile e a América Latina. Que se abram “*las ventanas*”: são muitos os arquivos, as canções e os livros que configuram lugares e objetos ricos para olhares da pesquisa histórica – “*ancho camino*” para novos questionamentos e aprofundamentos, sob diversas balizas teóricas e metodológicas.

⁵⁶⁵ Sobre a cerimônia de posse que contou a participação de Amanda Jara, ver: IND y Fundación firman comodato del Sitio de Memoria Estadio Víctor Jara. **El Siglo**, Santiago, 28 abr. 2023. Disponível em: <<https://elsiglo.cl/ind-y-fundacion-firman-comodato-del-sitio-de-memoria-estadio-victor-jara/>>. Acesso em 4 de maio de 2023.

⁵⁶⁶ Ver: Ex teniente acusado del asesinato de Víctor Jara (1973) pierde nacionalidad estadounidense y podría ser extraditado a Chile. **Fundación Víctor Jara**, Santiago, 18 jul. 2023. Disponível em: <<https://fundacionvictorjara.org/ex-teniente-acusado-del-asesinato-de-victor-jara-pierde-nacionalidad-estadounidense-y-podria-ser-extraditado-a-chile/>>. Acesso em agosto de 2023.

⁵⁶⁷ Totalizando 15 anos pelo assassinato e mais dez anos pelo sequestro. O ex-militar Hernán Chacón Soto se suicidou para não ser preso. Cf. Nos 50 anos do golpe, Justiça chilena condena ex-militares pelo sequestro e assassinato de Víctor Jara. **Brasil de Fato**, 30 agosto 2023. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2023/08/30/nos-50-anos-do-golpe-justica-chilena-condena-ex-militares-pelo-sequestro-e-assassinato-de-victor-jara>>. Acesso em 19 set. 2023.

⁵⁶⁸ Ver: Ex-militar chileno acusado de assassinar artista Víctor Jara é preso nos EUA. G1, 11 out. 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/10/11/ex-militar-chileno-acusado-de-assassinar-artista-victor-jara-e-preso-nos-eua.ghtml>>. Acesso em: 18 out. 2023.

REFERÊNCIAS

Fontes

Disco:

JARA, Víctor. **Manifiesto Chile September 1973**. Londres: XTRA-Transatlantic Records, 1974.

Livro memorialístico:

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

_____. **Victor**: Un Canto Inconcluso. Santiago: Fundación Víctor Jara, 2020.

Artigos de imprensa (consultados no arquivo):

ABARCA, Lucía. A poet's widow gets her own life back. **Sydney Morning Herald**, Sydney, 11 nov. 1983, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0240).

A.R. Joan Jara recuerda el otro canto de Víctor. **La Vanguardia**, Barcelona, 29 set. 1983, p. 41 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0924).

Book 'to make a symbol more real'. **Canberra Times**, Camberra, 30 nov. 1983, p. 24. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0854).

BARBA, Carles. Joan Jara: 'Chile está hoy lleno de Víctor Jara desconocidos'. **El Correo Catalán**, Barcelona, 22 set. 1983, p. 33 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0926).

BAEZ, Joan. Though silente he cries out: notes on the death of Victor Jara. **Amnesty Internacional**, EUA, 1974, p. 11 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0061).

BRODSKY, Roberto. Victor Jara, Aparecido. **La Bicicleta**, Serie Víctor Jara, Santiago, n. 55, v.1, 11 set. 1984, p. 32-40.

_____. Una canción con todos. **La Bicicleta**, Serie Víctor Jara, Santiago, v. 2, n. 57, 9 out. 1984, p. 2-12; 33-35.

CARTER, Angela. Chile: a folksinger and the song that died. **The Sunday Times**, Londres, 25 set. 1983, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0320).

Chilean Singers Perform Songs of Countrymen". **The Guardian**, Londres, 1976 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0068).

Convocan para jornada que purifique Estadio Chile. **La Nación**, Santiago, 24 jan. 1991, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0273-C1).

Con un gran acto, el 5 y 6 de abril se hará la purificación del Estadio Chile. **La Época**, Santiago, 24 jan 1991, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0255).

DE LA FUENTE, Antonio. Víctor Jara: Habla Joan Jara, su compañera. **La Bicicleta**, Serie Víctor Jara, Santiago, n. 59, 6 nov. 1984 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0607-C1).

KESSEL, Peggy. They murdered the singer but his songs stay alive. **The Morning Star**, Londres, 28 nov. 1973, p. 4. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0041).

EASBY, Diane. Songs for the Chilean people underground. **The Morning Star**, Londres, 6 dez. 1974, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0080).

ECHEVERRÍA, Rafael Otero. An open letter to Colman McCarthy about 'The Singer of Chile'. **The Washington Post**, EUA, nov. 1974, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0065).

En concierto "Canto Libre, hagamos brotar el momento". **Fortín Mapocho**, Santiago, 24 jan 1991, p. 23 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0260).

FARBER, Gayle. Chilean tour sings solidarity. **The Eagle**, EUA, 18 oct. 1974, p. 5. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0064).

FERRER, Tamara. Last moments of Victor Jara. **Claridad USA**, 26 maio 1974, p. 8 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0298).

GARCÍA-PELAYO, Gonzalo. Hace un año: la muerte de Víctor Jara. **Triunfo**, Madri, set. 1974, p. 36-38 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0066).

GOÑI, Javier. Joan Jara presentó su libro sobre Víctor Jara. **El Norte de Castilla**, Valladolid, 22 set. 1983, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0983).

GODOY, A. Un revolucionario de la música popular. **La Bicicleta**, Serie Víctor Jara. Santiago, v.3, n. 59, 6 nov. 1984, p. 32.

IZQUIERDO, Charo. Recordando a Víctor. **Dunia**, Madri, 1 nov. 1983, p. 48 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0237-C1).

JARA, Joan. In Danger: Chile's composers at soldiers' mercy. **The Guardian**, Londres, 07 de dez. 1973, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0040).

_____. Chile: story of two women. **Link**, 1974, p. 3 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0326).

_____. The destruction of the culture in Chile. **Tricontinental News Service**, vol. 2, n. 10, 22 maio 1974. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0330-C1).

_____. Joan. Response to Recent Ads from the Chilean Junta. **The Washington Post**, EUA, 23 nov. 1974 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0078).

_____. Septiembre: La culminación del año chileno. **Cambio 16**, Madri, 15 set. 1986, p. 70, (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0086).

J.M.B. Víctor Jara tenía el don de comunicarse con la gente sencilla. **Cultura**, 21 set. 1983, s.n.p (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0927-C1).

“Joan Jara ‘Lo único que me queda es regresar a Chile’”. **Diario 16**, Madri, 17 set. 1983, p. 13 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0847).

KENNEDY, Ludovic. Victor, cut off. **The Listener**, Londres, 10 abril 1980, p. 468 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0016).

LOMAX, Michele. Jara Tribute to feature Joan Baez. **San Francisco Examiner**, São Francisco, 27 maio 1974, p. 4. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0304-C1-C2).

MALDONADO, Lucrecia. Joan Jara: volver a empezar. **El Socialista**, Madri, 19-25 outubro 1983, p. 52-53. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0939).

McCARTHY, Colman. The singers of Chile. **The Washington Post**, EUA, 31 out. 1974, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0062).

MITCHELL, Adrian. Films to use against the Chilean junta. **Socialist Worker**, Londres, 16 nov. 1974, p. 11 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0068).

MORENO, Marco Antonio. Victor Jara. **Fortín Mapocho**, Santiago, 30 outubro 1988, p. 2 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0172-C1).

RIVIÉRE, Margarita. La terrible verdad no necesita exagerarse. **El Periódico**, Espanha, 22 setembro 1983, p. 19 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0846).

ROSENBAUM, Maurice. Jara's song lives on... **Melody Maker**, Londres, 14 set. 1974, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0301).

SERRA, F. Joan Jara, la viuda del cantante asesinado, presenta hoy su libro. **Pueblo**, Madri, 20 set. 1983, s. n. p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0919).

SHELTON, Robert. Singing for Chile. **The Times**, Londres, 18 set. 1974, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0299).

SMITH, Sandy. Singing in Chile's reign of horror. **Ham & High**, Londres, 2 sept. 1983, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0872-C1).

TURNER, Joan. Las manos de Víctor Jara. **Araucaria de Chile**, Madri, n. 2, 1978, p. 176-180.

Víctor Jara, símbolo de una época y de un crimen. **La Nueva España**, Oviedo, 15 oct. 1983, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0949).

“Victor Jara ahora y siempre”. **Fortín Mapocho**, Santiago, 10 fev. 1986, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0069).

VIDAL, Virginia. Joan Jara o el amor lúcido. **Araucaria**, nº27, 1984, p. 185-189 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0011).

WHITE, Keely. Chile: ten years on... An anniversary of turmoil is remembered with music. **The Citizen Weekend**, set. 1983, s.n.p. (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0336).

WIGG, David. British wife found her husband's bullet-riddled body in Santiago mortuary after army coup. **The Times**, Londres, 28 set. 1973, p. 19.

Folhetos:

JARA, Joan. "Primo Festival dela Canzone Popolare", marzo-aprile 1977. Texto Letto Personalmente da Joan Jara allá manifestazione d'apertura del "Primo Festival Della Canzone Popolare Víctor Jara" del 24 febbraio 1977, s.n.p (CL-AVJ-PO-A-S6-SB12-0761).

LINDSKOG, Laura; HIGGINS, Jim; NENA, Terrel. Program **A Tribute to Victor Jara in Kennedy Center**: In Celebration of The Life and Music of Víctor Jara, March 9, 1979 (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0109).

ROSENBAUM, Maurice. **A Concert for Chile: In Memory of Victor Jara**, 30 set. 1975, Royal Albert Hall (CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0110).

Bibliografia

ABREU, José Guilherme. Arte Pública e Lugares de Memória. **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Patrimônio**, Porto, v. 4, n. 1, p. 215-234, 2005. Disponível em: <ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2023.

ACEVEDO, Claudio; NORAMBUENA, José S.; TORRES, Rodrigo; VALDEBENITO, Mauricio. **Víctor Jara: obra musical completa**. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1999.

AGGIO, Alberto. **Democracia e Socialismo**: a experiência chilena. São Paulo: Annablume, 2002.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras. **Archivos de la filmoteca**, n. 73, p. 17-23, out. 2017. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6319850>. Acesso em: 23 mar. 2023.

_____. A ditadura chilena pelas câmeras estrangeiras: a vida social sob a repressão na TV e no cinema internacionais. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 43, n. 3, p. 667–680, 2017. Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/24759>. Acesso em: 27 mar. 2023.

ALBORNOZ, Cesar. La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Coord.). **Cuando hicimos historia**: La experiencia de la Unidad Popular. Santiago: LOM, 2005, p. 147-176.

ALLENDE, Isabel. **A Casa dos Espíritos**. Tradução: Carlos Martins Pereira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2023.

ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando. Trabajos voluntarios: el 'hombre nuevo' y la creación de una nueva cultura en el Chile de la Unidad Popular. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Ed.). **Fiesta y Drama: Nuevas historias de la Unidad Popular**. Santiago: LOM, 2014, p. 173-202.

ARANTES, Mariana Oliveira. **Representação Sonora da Cultura Jovem no Chile (1964-1970)**. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP Franca, 2009.

_____. **Canto em marcha: música folk e Direitos Civis nos Estados Unidos (1945-1960)**. São Paulo: Alameda, 2016.

_____; SCHMIEDECKE, Natália Ayo. Sobre um silêncio: as mulheres na historiografia da Unidade Popular. In: COSTA, Adriane V.; BORGES, Elisa de Campos. (Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile: um balanço historiográfico**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 41-70.

BELTRÁN DE LA FUENTE, Manuela Camila. **Héctor y la odisea del cadáver de Víctor Jara**. 2010. Tesis (Memoria para optar al título de Periodista) – Facultad de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Santiago, 2010.

BEVERNAGE, Berber. **História, Memória e Violência de Estado: Tempo e Justiça**. Vitória: Milfontes, 2018.

BLANES, Jaume Peris. De la muerte renacerá la vida. La construcción del Parque por la Paz Villa Grimaldi en los marcos de memoria chilena: entre la retórica de la paz y la experiencia del terror. In: KAMINSKI, Rosane; NAPOLITANO, Marcos (Org). **Monumentos, memória e violência**. São Paulo: Letra e Voz, 2022, p. 19-39.

BOCAZ, Luis. Música chilena e identidad cultural. Entrevista a Gustavo Becerra. **Araucaria de Chile**, Madri, n. 2, p. 97-109, abr./jun. 1978.

BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

BORELLI, Viviane; BRUM, Maurício M. Estádio Chile, 1973: os dias finais de Víctor Jara, uma vítima da ditadura chilena. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, v. 16, n. 30, p. 23-37, 2015. Disponível em: seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/2709/1666. Acesso em: abril de 2023.

BORGES, Elisa C. **¡Con la UP ahora somos gobierno!: A experiência dos Cordones Industriales do Chile de Allende**. 2011. 250 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói., 2011.

_____. Os caminhos revolucionários de Salvador Allende. In: COSTA, Adriane V.; BORGES, Elisa C. (Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile: um balanço historiográfico**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 111-145.

BRAVO CHIAPPE, Gabriela; GONZÁLEZ FARFÁN, Cristian. **Ecos del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)**. Santiago: LOM, 2009.

BRUM, Maurício Marques. “Es um mar amargo y negro que se tiene que aclarar”: Testemunhos inéditos e história oral na reconstituição da morte de Víctor Jara. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 22 a 26 jul. 2013, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2013, [s.n.p.]. Disponível em: https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364957296_ARQUIVO_Trabalho_ANPUH_2013.pdf.

_____. **Estadio Chile, 1973: Morte e vida de Víctor Jara, a voz da Revolução Chilena**. Ijuí: Editora Unijuí, 2014.

CAMPOS, José Francisco Guelfi. **Recortes de jornal: da prática social aos arquivos**. 2018. 398 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

CAMPOS, Marcy; RODRÍGUEZ AEDO, Javier. Reconstruir el acontecimiento: la muerte de Víctor Jara en las representaciones audiovisuales y sonoras sobre la dictadura de Pinochet. In: KUNZ, Marco; BORNET, Rachel; GIRBÉS, Salvador; SCHULTHEISS, Michel (Eds.). **Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico**. Zurich: Lit Verlag, 2016, p. 171-182.

CAMPOS-PÉREZ, Marcy; JORDAN-GONZALEZ, Laura; RODRIGUEZ-AEDO, Javier. Transfonografías del exilio chileno en Europa. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 76, n. 237, p. 9-43, jun. 2022. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902022000100009&lng=es&nrm=iso. Acesso em: jan. 2023.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Democracia e socialismo no Chile. In: PRADO, Maria Ligia (org.). **Utopias latino-americanas: política, sociedade e cultura**. São Paulo: Contexto, 2021, p. 247-273.

CASALI FUENTES, Aldo. Reforma universitaria en Chile, 1967-1973. Pre-balance histórico de una experiencia frustrada. **Intus-Legere Historia**, Viña del Mar, v. 5, n. 1, p. 81-101, 2011.

CAVALCANTE, Rafael R. “La vida de los héroes de Chile se escribe en el peligro clandestino”. **Quilapayún e Inti-Illimani: a Nova Canção Chilena no exílio (1973-1988)**. 2016. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP, Franca, 2016.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: **A cultura no plural**. Campinas: Papius, 1995.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988.

CORREA, Sofía; FIGUEROA, Consuelo; JOCELYN-HOLT, Alfredo; ROLLE, Claudio; VICUÑA, Manuel. **Historia del siglo XX chileno: balance paradójico**. Santiago: Sudamericana, 2001.

COSTA, Adriane Vidal; BORGES, Elisa de Campos (org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile: um balanço historiográfico**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.

COULÓN, Jorge. **La sonrisa de Víctor Jara**. Santiago: Editorial USACH, 2011.

CRUZ, María Angélica. A Igreja católica, a ditadura e os dilemas da memória no Chile. In: QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (Orgs.). **História e memória das ditaduras do século XX**, v. 1. Rio de Janeiro: FGV, 2015, p. 369-393.

DAHAS, Nashla. Ambiguidades do tempo na maré dos Direitos Humanos. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 11, n. 27, p. 509-516. maio/ago., 2019. Disponível em: <<https://www.resenhacritica.com.br/todas-as-categorias/historia-memoria-e-violencia-de-estado-tempo-e-justica-bevernage-rta/>>. Acesso em 4 maio 2023.

DALMÁS, Carine. **Imagens de uma revolução alegre: murais e cartazes de propaganda da experiência chilena (1970-1973)**. São Paulo: Alameda, 2017.

_____. Brigadas Ramona Parra e a representação das mulheres na experiência chilena (1970-1973). In: COSTA, Adriane Vidal; BORGES, Elisa de Campos (Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile: um balanço historiográfico**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 381-407.

DUBUC, Tamar. **Uncovering the Subject Dimension of the Musical Artefact: Reconsiderations on Nueva Cancion Chilena (New Chilean Song) as Practiced by Victor Jara**. 2008. Tese (Mestrado em Musicologia) – Faculty of Arts, University of Ottawa, Ottawa, 2008.

ERRÁZURIZ, Luis; LEIVA QUIJADA, Gonzalo. **El golpe estético: dictadura militar en Chile, 1973-1989**. Santiago: Ocho Libros, 2012.

ESPINOSA CARTES, Carolina. Arte para todos (y todas): La medida 40 en el programa de la Unidad Popular. **Revista de Ciencias Sociales**, Costa Rica, v. 4, n. 170, p. 37-45, 2020.

FERNANDES, Luan Aiuá Vasconcelos. **Professores universitários na mira das ditaduras: a repressão contra docentes da UFMG (Brasil, 1964-1969) e da UTE (Chile, 1973-1981) no contexto das reformas do ensino superior**. 2016. 241 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

FICO, Carlos; FERREIRA, Marieta de Moraes; ARAUJO, Maria Paula; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). **Ditadura e Democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

FREDRIGO, Fabiana de Souza. Os significados do 11 de setembro de 1973. Trauma, temporalidades desiguais e memória. In: COSTA, Adriane Vidal; BORGES, Elisa de Campos

(Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile**: um balanço historiográfico. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 501-532.

_____. O nascimento democrático e a partilha geracional: literatura, trauma e utopia em Alejandro Zambra. In: FREDRIGO, Fabiana de Souza; GOMES, Ivan Lima (Orgs.). **História e Trauma**: Linguagens e Usos do Passado. Vitória: Milfontes, 2021, p. 99-131.

FRANCO, Marina. A “solidariedade” ante os exílios dos anos 1970: reflexões a partir do caso dos argentinos na França. In: QUADRAT, Samantha Viz (Org.). **Caminhos cruzados**: História e memória dos exílios latino-americanos no século XX. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 91-115.

FUENTES, Miguel; SEPÚLVEDA, Jairo; SAN FRANCISCO, Alexander. Espacios de represión, lugar de memoria. El Estadio Víctor Jara como campo de detención y tortura masiva de la dictadura en Chile. **Revista Atlántica Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social**, Cádiz, v. 11, p. 137-169, 2011. Disponível em: <<https://revistas.uca.es/index.php/rampas/article/view/1353>>. Acesso em: 6 jul. 2023.

GÁRATE CHATEAU, Manuel. 1975: Revolución capitalista. In: GUIDA, Alessandro; NOCERA, Raffaele; ROLLE, Claudio (eds.). **De la utopía al estallido**: Los últimos cincuenta años en la historia de Chile. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2022, p. 54-74.

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

GARCIA, Tânia da Costa. Nova Canção: *manifesto* e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. In: CONGRESSO DA IASPM-AL, VI, 2005, Buenos Aires. **Anais...** Buenos Aires: IASPM, 2005, p. 1-11. Disponível em: <<https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-vi-congreso/?lang=pt>>.

_____. História e Música: consenso, polêmicas e desafios. In: FRANÇA, Susani S. L. (Org.). **Questões que incomodam o historiador**. São Paulo: Alameda, 2014, p. 193-212.

_____. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GAUDICHAUD, Franck. A 50 años de la elección de Salvador Allende. Historiografía crítica y pistas de investigación para (re)pensar la Unidad Popular. In: COSTA, Adriane Vidal; BORGES, Elisa de Campos (org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile**: um balanço historiográfico. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 15-40.

GENARO, L. F. M. de. El Derecho de Vivir en Paz: quem matou Víctor Jara?. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 14, n. 36, p. e0501, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180314362022e0501>>. Acesso em: 3 jun. 2022.

GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil**: debates y dilemas del escritor revolucionario en America Latina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GOMES, Caio de Souza. **“Quando um muro separa, uma ponte une”**: Conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). São Paulo: Alameda, 2015a.

_____. “Los que la represión golpea por igual unieron la unidad”: o exílio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade na década de 1970”. **Nuevo Mundo Mundo Nuevos**, v. 2015b. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/68244>>. Acesso em: fev. 2023.

_____. “Todos juntos haremos la historia”: o debate político na nueva canción chilena durante o governo da Unidade Popular. In: COSTA, Adriane V.; BORGES, Elisa C. (Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile**: um balanço historiográfico. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. **Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970**. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Llamando al otro: Construcción de alteridad en la música popular chilena. **Resonancias**, Santiago, v. 1, p. 60-68, 1997.

_____. Censura, industria y nación: Paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980). **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, 11 jun. 2015. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/67810>>. Acesso em: 15 jun. 2023.

_____. **Pensando a música a partir da América Latina**: Problemas e questões. Tradução: Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e Voz, 2016a.

_____. Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983). **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, v. 27, n. 1, p. 63-82, 2016b. Disponível em: <<https://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1398>>. Acesso em: 5 jun. 2022.

GUIDA, Alessandro; NOCERA, Raffaele; ROLLE, Claudio (eds.). **De la utopía al estallido**: Los últimos cincuenta años en la historia de Chile. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2022.

_____. 1990: Fuerzas Armadas. In: GUIDA, Alessandro; NOCERA, Raffaele; ROLLE, Claudio (eds.). **De la utopía al estallido**: Los últimos cincuenta años en la historia de Chile. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2022, p. 200-221.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HEYMANN, Luciana. **De “arquivo pessoal” a “patrimônio nacional”**: reflexões acerca da produção de “legados”. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005.

_____. **O “devoir de mémoire” na França contemporânea**: entre a memória, história, legislação e direitos. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.

JARA BUSTOS, Francisco; UGÁS TAPIA, Francisco. Jara con Barrientos: El caso Víctor Jara ante la justicia universal. **Anuario de Derechos Humanos**, n. 13, p. 161–173, 2017. Disponível em: <anuariocdh.uchile.cl/index.php/ADH/article/view/46896/49115>. Acesso em: 10 abr. 2023.

JARA HINOJOSA, Isabel. Discurso cultural da ditadura chilena: entre a pátria e o mercado. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **Ditaduras militares**: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Editora UFMG, 2015, p. 313-333.

_____. Ambivalencia de la política artístico-cultural de la dictadura pinochetista: Revisitando el “apagón cultural” y la “catástrofe”. In: DAPPIANO, Karina; FABRIZIO, Maria Laura; PATIÑO MAYER, Lucia; VERZERO, Lorena (ed.). **Sombras, suspiros y memorias**: Prácticas culturales y dictaduras en el cono sur. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Nacional de Lanús, 2020, p. 133-157.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo. **El Chile perplejo**: del avanzar sin transar al transar sin parar. Santiago: Planeta; Ariel, 1998.

JONES, Ann. **No Truck with the Chilean Junta!**: Trade Union Internationalism, Australia and Britain, 1973–1980. Canberra: ANU Press, 2014.

JORDÁN, Laura. Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 63, n. 212, p. 77-102, 2009.

JURADO, Omar; MORALES, Juan Miguel. **El Chile de Víctor Jara**. Santiago: LOM, 2003.

KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). **Palimpsestos sonoros**. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014.

KARMY, Eileen. La Cantata Popular Santa María de Iquique: Representaciones del Obrero Pampino y del Hombre Nuevo. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). **Palimpsestos sonoros**. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014, p. 99-116.

_____. Víctor Jara Presente!. **Alborada, Latin America Uncovered**, n. 10, p. 23-25, 2020.

KÓSCHEV, Leonard. **La guitarra y el poncho de Victor Jara**. Moscou: Editorial Progreso, 1990.

LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

_____. **Historia y memoria después de Auschwitz**. Buenos Aires: Promoteo Libros, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

LIVINGSTONE, Grace. British campaigns for solidarity with Argentina and Chile. **Bulletin of Latin American Research**, v. 39, n. 5, p. 614-628, 2019.

MAMANI, Ariel Hernán. Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973). **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 2, p. 121-47, jan./jun. 2013.

_____. Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978). In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1, 2012, La Plata. **Actas...** La Plata: Ed. UNPL, 2012. Disponível em: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/32026>>. Acesso em: fev. 2023.

_____. El equipaje del destierro: exilio, diáspora y resistencia de la nueva canción chilena (1973-1981). **Divergencia**, Santiago, n. 3, p. 9-35, jan./jul. 2013.

MASCARENHAS, Tatiana de Aquino. Um rabo de burro para Pinochet: a resistência à ditadura chilena na obra A aventura de Miguel Littín clandestino no Chile. **Escrita da História**, v. 2, n. 16, p. 120-145, 2021. Disponível em: <<https://www.escritadahistoria.com/index.php/reh/article/view/281>>. Acesso em: 01 agosto de 2022.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Cultura política e lugares de memória. In: AZEVEDO, C.; ROLLEMBERG, D.; KNAUSS, P.; BICALHO, M. F.; QUADRAT, S. V. (org.). **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2009, p. 445-463.

McSHERRY, J. Patrice. The Víctor Jara case and the long struggle against impunity in Chile. **Social Justice**, v. 41, n. 3, p. 52-68, 2014.

_____. The Political Impact of Chilean New Song in Exile. **Latin American Perspectives**, v. 44, n. 5, p. 13-29, 2017.

NERUDA, Pablo. **Incitación al Nixonicídio y Alabanza de la Revolución Chilena** – el testamento poético de Pablo Neruda. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NOCERA, Raffaele. 1988: Plebiscito. In: GUIDA, Alessandro; NOCERA, Raffaele; ROLLE, Claudio (eds.). **De la utopía al estallido**: Los últimos cincuenta años en la historia de Chile. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2022, p. 179-198.

OPORTO VALENCIA, Lucy. El sonido, el amor y la muerte. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). **Palimpsestos sonoros**. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014, p. 19-41.

OSSA SANTA CRUZ, Juan Luis. 1980: Constitución. In: GUIDA, Alessandro; NOCERA, Raffaele; ROLLE, Claudio (eds.). **De la utopía al estallido**: Los últimos cincuenta años en la historia de Chile. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2022, p. 95-111.

PAIRICÁN PADILLA, Fernando. Sembrando ideologia: el Aukiñ Wallmapu Ngulam en la transición de Aylwin (1990-1994). **SudHistoria**, n. 4, p. 12-42, 2012. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4057640.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2023.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 6, n. 9, p. 22-31, jul./dez., 2004. Disponível em: <seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1367>. Acesso em: nov. 2021.

PALOMINOS MANDIOLA, Simón; RAMOS RODILLO, Ignacio (eds.). **Vientos del pueblo**: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: LOM, 2018.

PALOMINOS MANDIOLA, Simón. Música y memoria. Apuntes para la comprensión de la Nueva Canción Chilena como vehículo de una *memoria colectiva popular*. In: PALOMINOS MANDIOLA, Simón; RAMOS RODILLO, Ignacio (eds.). **Vientos del pueblo**: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: LOM, 2018, p. 249-291.

PINTO LUNA, Candelaria del Carmen. Exilio chileno: 1973-1989. Consecuencias del exilio, cómo se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exilados retornados de Francia. In: JORNADAS DE TRABAJO SOBRE EXILIOS POLÍTICOS DEL CONO SUR EN EL SIGLO XX, I, 2012, La Plata. **Anais...** La Plata: Memoria Académica, 2023, p. 1-18. Disponível em: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2557/ev.2557.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2023.

PINTO VALLEJOS, Julio (Coord.). **Cuando hicimos historia**: La experiencia de la Unidad Popular. Santiago: LOM, 2005.

PLAZA, Galvarino. **Víctor Jara**. Espanha: Ediciones Júcar, 1986.

POGGI, Tatiana. A política é a arma do negócio: o papel dos EUA e das Corporations na construção da ditadura chilena. **Estudos Ibero-Ameircanos**, Porto Alegre, v. 42, n. 2, maio, p. 633-660, 2016. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/1346/134646844014.pdf>>. Acesso em: out. 2023.

QUADRAT, Samantha Viz. "Para Tata, com carinho!": a boa memória do pinochetismo". In: AZEVEDO, C.; ROLLEMBERG, D.; KNAUSS, P.; BICALHO, M. F.; QUADRAT, S. V. (org.). **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2009, p. 399-419.

_____. (Org.). **Caminhos cruzados**: História e memória dos exílios latino-americanos no século XX. Rio de Janeiro: FGV, 2011.

_____. "Este livro é a herança que lhes deixarei": a literatura infantojuvenil e a história recente do Chile. In: COSTA, Adriane Vidal; BORGES, Elisa de Campos (Org.). **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile**: um balanço historiográfico. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020, p. 475-500.

QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (Orgs.). **História e memória das ditaduras do século XX, v. 1**. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

RAMALHO, Maria Luiza Franca. Cinema, História e Memória: o testemunho no documentário *Compañero Víctor Jara of Chile* (1974). **Temporalidades**, Belo Horizonte, v. 15, n. 28, p. 23-37, mar./set. 2023.

RAMÍREZ, Carolina. **The Chilean Diaspora of London: Diasporic Social Scenes and the Spatial Politics of Home**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Goldsmiths College, University of London, 2015.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

RIVERA VOLOSKY, Ignacio. **Performing Exile, Music and Politics: El Sueño Existe Festival in Wales and the Legacy of Víctor Jara**. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Goldsmiths College, University of London, 2019.

RODRÍGUEZ AEDO, Javier. Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990). In: KARMY, Eileen; FARIAS, Martín (Comp.). **Palimpsestos sonoros**. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014, p. 219-238.

_____. “No venimos para hacer canción política”: el retorno de la Nueva Canción Chilena y el plebiscito de 1988. **Resonancias**, Santiago, v. 23, n. 45, p. 171-196, 2019. Disponível em: <https://resonancias.uc.cl/n-45/no-venimos-para-hacer-cancion-politica-el-retorno-de-la-nueva-cancion-chilena-y-el-plebiscito-de-1988-en/?lang=en#_ftn3>. Acesso em: 08 fev. 2023.

_____. Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio. **Universum**, Talca, v. 37, n. 2, p. 599-618, dez. 2022. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762022000200599&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: jan. 2023.

_____; CAMPOS PÉREZ, Marcy. La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975). **El oído pensante**, Buenos Aires, v. 10, n. 1, p. 5-30, 2022. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/5529/552972595002.pdf>>. Acesso em 14 fev. 2023.

ROJAS MIRA, Claudia; SANTONI, Alessandro. 1982: Exilio/Retorno. In: GUIDA, Alessandro; NOCERA, Raffaele; ROLLE, Claudio (eds.). **De la utopía al estallido: Los últimos cincuenta años en la historia de Chile**. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2022, p. 114-131.

ROLLE, Claudio. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña de gobierno de Salvador Allende. In: CONGRESSO DA IASPM-AL, III, 2000, Bogotá. **Anais...** Bogotá: IASPM, 2005, p. 1-13.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre raízes e radares**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROSA, Johnny Roberto. A cultura política da reparação: por uma história comunicativa e uma memória apaziguada. **História: Debates e Tendências**, Passo Fundo, v. 12, n. 2, p. 345-359, 2012. Disponível em: < <https://www.redalyc.org/pdf/5524/552456395012.pdf> >. Acesso em: abril de 2021.

SANTOS, Eric Assis. **A transição à democracia no Chile: rupturas e continuidades do projeto ditatorial (1980-1990)**. 2014. 194 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. **Historia contemporánea de Chile. Vol. V: Niñez y juventud (construcción cultural de actores emergentes)**. Santiago: LOM, 2002.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Tomemos la historia en nuestras manos”: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973)**. 2013. 297 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP Franca, 2013.

_____. Canto porque la guitarra tiene sentido y razón. Folclore e política na música de Víctor Jara (1966–1973). **História e Cultura**, Franca, v.2, n.1, p. 59-80, 2013. Disponível em: <seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/868>. Acesso em: 15 jun. 2022.

_____. La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). **Palimpsestos sonoros**. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014, p. 201-218.

_____. Os primeiros festivais da Nova Canção Chilena e a invenção de um movimento musical. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 16, n. 28, p. 23-37, 2015. Disponível em: <seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/30606>. Acesso em: 28 mar. 2023.

_____. **“Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”**: a Nova Canção Chilena e a “questão cultural” no Chile da Unidade Popular. 2017. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP Franca, 2017.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (res)sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2004. p. 37-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. Testemunho e a Política da Memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 71-98, 2009. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255>>. Acesso em: 3 mar. 2023.

_____. O local do testemunho. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010.

SEPÚLVEDA CORRADINI, Gabriel. **Víctor Jara**: hombre de teatro. Santiago: Sudamericana, 2001.

SILVA, Êça Pereira da. **Araucaria de Chile (1978-1990)**: a intelectualidade chilena no exílio. São Paulo: Alameda, 2013.

SIMÕES, Silvia S. **Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva**: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SPENCER ESPINOSA, Christian. Principales ejes de estudio de la cueca chilena: una actualización. **Neuma**, Talca, v. 14, n. 1, p. 31-55, agosto 2021. Disponível em: <<https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/90>>. Acesso em: 26 jun. 2023.

SZNAJDER, Mario. Os exílios latino-americanos. In: QUADRAT, Samantha Viz (Org.). **Caminhos cruzados**: História e memória dos exílios latino-americanos no século XX. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 65-90.

STERN, Steve J. De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). In: GARCÉS, M.; MILOS, P.; OLGUÍN, M.; PINTO, J.; ROJAS, M. T.; URRUTIA, M. (comp.). **Memoria para un nuevo siglo**: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX. Santiago: LOM, 2000.

_____. **Battling Hearts and Minds**: Memory Struggles in Pinochet's Chile, 1978-1988. Durham, NC: Duke University Press, 2006.

VALDEBENITO CIFUENTES, Mauricio: Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara. In: KARMY, Eileen; FARIAS, Martín (Comp.). **Palimpsestos sonoros**. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014, p. 43-61.

VALDIVIA ORTIZ DE ZÁRATE, Verónica. **El golpe después del golpe**. Leigh vs. Pinochet. Chile, 1960-1980. Santiago: LOM, 2003.

_____. “Todos juntos seremos la historia: Venceremos”. Unidad Popular y Fuerzas Armadas. In: PINTO VALLEJOS (Coord.). **Cuando hicimos historia**: la experiencia de la Unidad Popular. Santiago: LOM, 2005, p. 177-206.

_____. Pinochetismo e guerra social no Chile (1973-1989). In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **Ditaduras militares**: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Editora UFMG, 2015, p. 121-141.

VIEIRA, Beatriz. **A palavra perplexa**: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970. São Paulo: Hucitec, 2017.

VILLEGAS, Sergio. **Funeral Vigilado**: la despedida a Pablo Neruda. Santiago: LOM, 2019.

VILLAÇA, Mariana. Representações de Che Guevara na canção latino-americana. **Projeto História**, São Paulo, n. 32, p. 355-370, jun. 2006.

WRIGHT, Thomas. **State terrorism in Latin America**: Chile, Argentina, and international human rights. Lanham: Rowman & Littlefield, 2007.

YANKELEVICH, Pablo. Estudiar o exílio. In: QUADRAT, Samantha Viz (Org.). **Caminhos cruzados**: História e memória dos exílios latino-americanos no século XX. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 11-30.

Websites:

<<http://www.cancioneros.com/>>

<<https://estadiovictorjara.cl/>>

<<https://www.fundacionvictorjara.org/>>

<<https://famvictorjara.cl/>>

<<https://www.memoriachilena.gob.cl/>>

<<https://www.musicapopular.cl/>>

<<https://sellovictorjara.cl/>>

ANEXO

Fotografias do disco e transcrição dos textos

JARA, Víctor. **Manifiesto Chile September 1973**. Londres: XTRA-Transatlantic Records, 1974.

Capa frontal:



Transcrição da capa:

VICTOR JARA
Chile September 1973
MANIFIESTO

Contracapa:



Transcrição da contracapa:

[lado esquerdo superior]
[logo] **XTRA**

[centro]
VICTOR JARA
Chile September 1973

MANIFIESTO

[lado direito superior]
XTRA 1143
THIS RECORD IS MONO

[lado esquerdo]

SIDE ONE

- 1 TE RECUERDO AMANDA 2.29**
(Victor Jara Music and Lyric)
- 2 CANTO LIBRE 4.53**
(Victor Jara Music and Lyric)
- 3 AQUI ME QUEDO 3.00**
(Victor Jara Music; Pablo Neruda Lyric)
- 4 ANGELITA HUENUMAN 4.02**
(Victor Jara Music and Lyric)
- 5 NI CHICHA NI LIMONA 3.21**
(Victor Jara Music and Lyric)

6 LA PLEGARIA A UN LABRADOR 3.50

(Victor Jara Music and Lyric)

SIDE TWO**1 CUANDO VOY AL TRABAJO 4.33**

(Victor Jara Music and Lyric)

2 EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ 4.31

(Victor Jara Music and Lyric)

3 VIENTOS DEL PUEBLO 3.09

(Victor Jara Music and Lyric)

4 MANIFIESTO 5.45

(Victor Jara Music and Lyric)

5 LA PARTIDA 3.27

(Victor Jara Music)

6 CHILE STADIUM 3. 52

(Victor Jara)

Production master – Riverside Recordings

Co-ordination – Laurence Aston

Art Direction – Ann Sullivan

Design and Illustration – Norman Moore

Spanish texts and translations on enclosed sheet

©1974

Transatlantic Records Limited, 86 Marylebone

High Street, London W1M 4AY, England.

Distributed by BASF Nederland B.V.

[lado esquerdo inferior, em fonte pequena]

Important Notice

Copyright exists on all records issued by Transatlantic Records Limited. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording of such records in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. Application for public performance licences should be addressed to Phonographic Performances Ltd, Evelyn House, 62 Oxford Street, London W1N 0AN.

[centro, primeira coluna]

The songs of Victor Jara and his voice singing amidst the horror, blood and torture of the Stadium in Santiago, have become a symbol of the Chilean people for life and freedom to choose their own destiny. His song is deeply rooted in the folklore of his country; but, inspired by a great love for his people and a real identification with their struggle against injustice, he followed in the footsteps of the great Chilean folk composer, Violeta Parra, to give his songs a contemporary and revolutionary expression. From the early '60s onwards, the new Chilean song movement, of which Victor Jara was one of the leaders and principal creators, played an important part in the growth of the popular movement which brought about the election of Salvador Allende as President of Chile in 1970. Songs like Victor Jara's are not political pamphlets. They are essentially human and concern the many different facets of the life of

ordinary people – love, work, laughter and deep faith in human endeavour and common effort. But because he sang of his own people, revitalizing their faith in their own values; because he raised his voice against injustice, poverty and foreign imperialism; because in his own life he was honest and consistent until the very end, he was brutally tortured and murdered while a prisoner of the Chilean armed forces on September 15th 1973. His last poem was composed in those four days he spent in the Stadium before finally machine-gunned to death. Victor Jara will go on singing. His voice cannot be silenced. It contains the voices who were murdered with him and whose struggle was and still is, his own. And his songs are being sung all over the world.

Joan Jara

[centro, segunda coluna]

VICTOR JARA OF CHILE

Victor Jara of Chile lived like a shooting star
 He fought for the people of Chile
 With his songs and his guitar
 and his hands were gentle
 his hands were strong

Victor Jara was a peasant
 Worked from a few years old
 He sat upon his father's plough
 And watched the earth unfold
 and his hands were gentle
 his hands were strong

When the neighbours had a wedding
 Or one of their children died
 His mother sang all night to them
 and his hands were gentle
 his hands were strong

He grew up to be a fighter
 Against the people's wrongs
 He listened to their grief and joy
 And turned them into songs
 and his hands were gentle
 his hands were strong

He sang about the copper miners
 And those who worked the land
 He sang about the factory workers
 And they knew he was their man
 and his hands were gentle
 his hands were strong

He campaigned for Allende

Working night and day
 He sang: Take hold of your brother's hand
 The future begins today
 and his hands were gentle
 his hands were strong

[lado direito]

The bloody generals seized Chile
 They arrested Victor then
 They caged him in the stadium
 With five thousand frightened men
 and his hands were gentle
 his hands were strong

Victor stood in the stadium
 His voice was brave and strong
 He sang for his fellow-prisoners
 Till the guards cut short his song
 and his hands were gentle
 his hands were strong

They broke the bones in both his hands
 They beat his lovely head
 They tore him with electric shocks
 After two long days of torture they shot him dead
 and his hands were gentle
 his hands were strong

And now the Generals rule Chile
 And the British have their thanks
 For they rule with Hawker Hunters
 And they rule with Chieftain tanks
 and his hands were gentle
 his hands were strong

Victor Jara of Chile
 Lived like a shooting star
 He fought for the people of Chile
 With his songs and his guitar
 and his hands were gentle
 his hands were strong

ADRIAN MITCHELL