

Memória e Testemunho: as canções póstumas no álbum *Manifiesto Chile September 1973*


*Memory and Testimony: the posthumous songs on the album Manifiesto Chile September
1973*

Maria Luiza Franca Ramalho

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

marialuizafrancaramalho@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/7987478622764089>

 <https://orcid.org/0000-0001-8718-7450>

Recebido em: 11 dez. 2023

Aprovado em: 12 jan. 2024

RESUMO

Este artigo tem como objetivo examinar as últimas composições do multiartista comunista Víctor Jara – que foi preso, torturado e assassinado por militares poucos dias após o golpe de Estado de 11 de setembro de 1973 no Chile –, e a narrativa memorial e testemunhal construída pela bailarina britânico-chilena Joan Jara, sua viúva, em torno destas canções. Uma das primeiras iniciativas de Joan no exílio, em Londres, foi a produção do álbum póstumo *Manifiesto Chile September 1973* (1974), divulgado nos eventos organizados pela rede de solidariedade internacional. Nesse sentido, o LP é uma fonte privilegiada para investigar o início do processo de ressignificação de canções de Jara e da Nova Canção Chilena como veículos de memória do governo da Unidade Popular (1970-1973) e de resistência à ditadura militar (1973-1990). A narrativa formulada em torno das canções póstumas de Víctor permite observar a maneira como Joan elaborou o trauma histórico do golpe, bem como a representação do *cantautor* como “mártir de resistência”. A nosso ver, é possível afirmar que, para a viúva, a figura e obra musical de Víctor Jara passam a ter sentidos messiânicos.

PALAVRAS-CHAVE:

Víctor Jara; Joan Jara; *Manifiesto Chile September 1973*; Memória; Testemunho.

ABSTRACT

This paper aims to examine the last compositions of the communist multi-artist Víctor Jara – who was arrested, tortured and murdered by the Chilean military regime a few days after the coup d'état of September 11, 1973 –, and the memorial and testimonial narrative constructed by the British-Chilean dancer Joan Jara, his widow, around these songs. One of Joan's first initiatives in exile, in London, was the production and release of the posthumous album *Manifiesto Chile September 1973* (1974), released at events organized by the international solidarity network. The LP is a privileged source to investigate the beginning of the process of resignification of New Chilean Song and Jara's songs as vehicles of memory about the Popular Unity government (1970-1973) and resistance to the military dictatorship (1973-1990). The narrative formulated around the last songs allow us to observe the way in which Joan worked through the historical trauma of the coup, as well as the representation of the singer-songwriter as a “resistance martyr”. In our view, it is possible to affirm that, for the widow, Víctor Jara's figure and musical work have messianic meanings.

KEYWORDS:

Víctor Jara; Joan Jara; *Manifiesto Chile September 1973*; Memory; Testimony.

Introdução

“Del que morirá cantando / las verdades verdaderas” é um dos versos mais emblemáticos de “*Manifiesto*”, umas das últimas composições de Víctor Jara, multiartista comunista chileno que foi assassinado por militares alguns dias após o golpe de 11 de setembro de 1973. Esta canção intitula seu primeiro álbum póstumo, fruto do empenho de Joan Jara, sua viúva, e da rede de solidariedade internacional em torno da “causa chilena”.¹ Em outubro de 1973, Joan partiu para o exílio em Londres e, a partir de então, passou a propagar as canções do marido como veículos de *memória* e *testemunho*. Ela esteve diretamente envolvida com a produção do Long Play² *Manifiesto Chile September 1973* (XTRA-Transatlantic Records³, 1974), instrumento de preservação do cancionero relacionado ao processo cultural do governo da Unidade Popular (UP) (1970-1973), e de denúncia do golpe civil-militar que o interrompeu.

A UP foi criada em 1969 como resultado de uma aliança entre grandes partidos de esquerda chilenos (Comunista, Socialista e Radical) e organizações menores (Partido Social Democrata, Ação Popular Independente e Movimento de Ação Popular Unificado) e, em 1970, lançou Salvador Allende como candidato à presidência. O programa de governo (a “via chilena ao socialismo”) propôs a implementação do socialismo respeitando a institucionalidade democrática⁴, e tinha como objetivo grandes transformações na sociedade chilena, como a reforma agrária e a nacionalização de áreas da economia. Também ressaltava a educação e a cultura como elementos centrais na construção da nova sociedade. À vista disso, cabe destacar que Víctor e Joan Jara comprometeram-se ativamente com a chamada *experiência chilena*, a partir de seus ofícios artísticos.⁵

¹ Cabe esclarecer que a violência adotada pelos militares chilenos a partir do 11 de setembro foi amplamente divulgada na imprensa internacional e a data é considerada um “evento-mundo” (Aguilar 2017).

² Aparato tecnológico da indústria fonográfica lançado na década de 1950, o “LP” (disco de longa duração) foi o suporte ideal para o surgimento dos chamados “álbuns”, feitos a partir de um projeto conceitual que integra o material sonoro ao impresso (trabalho gráfico e textos da capa, contracapa e encarte).

³ A *Transatlantic Records* foi uma gravadora independente britânica e o selo XTRA designava discos *folk*.

⁴ Ver balanço historiográfico recente sobre a Unidade Popular no livro organizado por Borges e Costa (2020).

⁵ Este artigo corresponde a uma análise ampliada do segundo capítulo da dissertação de mestrado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UNESP. Orientada pela Prof.^a Dr.^a Tânia da Costa Garcia, a pesquisa contou com financiamento CAPES (2021-2022) e FAPESP (2022-2023), processo nº

Víctor Lidio Jara Martínez nasceu em 28 de setembro de 1932, passou grande parte da infância em Lonquén, área rural, e a juventude na *población* Nogales, região periférica de Santiago do Chile. Estudou atuação (1956-1959) e direção teatral (1960-1961) e, paralelamente, fez parte do conjunto musical Cuncumén (1958-1962)⁶ como intérprete, compositor e diretor. Filiado ao Partido Comunista, foi um dos principais expoentes da Nova Canção Chilena (NCCh), movimento que surgiu em meados da década de 1960, colaborou ativamente com a campanha das eleições de 1970 e, posteriormente, com a discussão e a proposição de caminhos para integrar a cultura no governo da UP. Parte da intelectualidade engajada no projeto da *via chilena ao socialismo*, Jara desempenhou um importante papel político e cultural em seu país (Schmiedecke 2017).⁷

Quando ainda era um aluno da Universidade do Chile, Víctor conheceu a bailarina britânica Joan Alison Turner Roberts, que lecionava uma disciplina de expressão corporal. Nascida em Londres, em 20 de julho de 1927, Joan imigrou ao Chile na década de 1950, a partir do casamento com o bailarino chileno Patricio Bunster. A artista fez parte do Balé Nacional do Chile e logo passou a trabalhar como professora e coreógrafa. Divorciou-se de Bunster em 1959 e com ele teve Manuela Bunster Turner, sua primeira filha. Casou-se com Jara na década de 1960 e em 1964 nasceu Amanda Jara Turner. A bailarina desempenhou um significativo papel no desenvolvimento do movimento de dança independente durante os anos 60. Em 1970, cocriou o *Ballet Popular*, grupo que estimulou oficinas com o intuito de tornar tal expressão artística mais acessível e, como a NCCh, se relacionou ao clima de “paixão pela mudança” (Jocelyn-Holt Letelier, 1998) da época 1960/1970 (Gilman 2003)⁸ e, por conseguinte, participou da campanha e do governo de Allende.

2021/07314-7. Na dissertação, além de mapear alguns projetos de memória de Joan sobre a figura e obra musical de Víctor, abordamos a formulação da narrativa em torno de seu próprio trabalho como bailarina durante a UP. Ver Ramalho 2023b.

⁶ O grupo Cuncumén (1955-1973), cujo nome significa “murmúrio d’água” em *mapuche*, surgiu a partir de cursos ministrados pela folclorista Margot Loyola e esteve relacionado à tendência musical chamada Projeção Folclórica (González, Ohlsen e Rolle 2009, 311-322).

⁷ Em sua tese, a historiadora brasileira Natália Ayo Schmiedecke argumenta que os músicos da NCCh fizeram parte da intelectualidade engajada no projeto socialista.

⁸ A historiadora argentina Claudia Gilman defende a concepção desse bloco temporal como “época”, enfatizando a percepção de “transformação radical iminente” do período (Gilman 2003, 38-39).

Após o golpe, Víctor foi preso, torturado e, em 16 de setembro de 1973, assassinado por militares no Estádio Chile.⁹ Sobrevivente da experiência-limite do golpe, Joan Jara foi vítima de um *trauma histórico*¹⁰ e, em 18 de setembro, soube do assassinato do marido. Desde o início de seu exílio, fez parte da resistência à ditadura militar, e mobilizou-se com a luta pelos Direitos Humanos, e em torno do “legado”¹¹ de Jara, de diversas maneiras: concedeu entrevistas para a imprensa de vários países; participou de vários festivais e atos culturais; e dialogou com militâncias políticas internacionais. Em uma de suas primeiras entrevistas, cedida para o periódico britânico *The Morning Star* e publicada em novembro de 1973, declarou:

Victor era um dos mais odiados pelos reacionários porque era abertamente contra a oposição, a favor da Unidade Popular e mesmo antes de 1970 ele teve uma longa história nos protestos políticos. Acho que suas últimas canções foram a música que ele compôs para versos de Neruda contra a guerra civil e contra a violência entre chilenos. A outra era uma canção de amor, falando sobre a construir o presente sem poder ver com clareza o futuro. Estas canções ainda não foram lançadas, mas esperamos que sejam (Kessel 1973, 4).¹²

Este artigo de imprensa foi intitulado “They murdered the singer but his songs stay alive” (“Eles assassinaram o cantor, mas suas canções permanecem vivas”, em tradução livre¹³) e, no trecho exposto, a viúva se refere à “Aquí Me Quedo” e “Cuando Voy al Trabajo”, canções então inéditas que foram lançadas no álbum *Manifiesto Chile September 1973*.

Enfocando a elaboração do trauma, testemunho e da memória por Joan Jara, no presente artigo examinaremos as canções “Aquí Me Quedo”, “Manifiesto”, “Vientos del

⁹ Entre 1973 a 1974, o estádio funcionou como centro de detenção, tortura e assassinato de milhares de presos políticos (Brum 2014). Sobre a ampla divulgação da morte de Jara, ver Campos Pérez e Rodríguez Aedo 2022.

¹⁰ Conforme o historiador Dominick LaCapra, este diz respeito à uma “categoria” ética, política e social de vítimas (LaCapra 2014, 79).

¹¹ Vale ressaltar a densidade da noção de legado. Segundo Luciana Heymann, para além de uma visão meramente instrumental dos usos políticos do legado por parte dos agentes que se dedicam à sua gestão, “é importante atentar para o fato de que o valor atribuído a um legado histórico, a popularidade do personagem ao qual está associado e a repercussão das ações empreendidas em nome de sua memória se fundam em processos de identificação que aproximam tempos históricos diferentes e, muitas vezes, universos sociais distintos” (Heymann 2012, 137)

¹² Artigo de imprensa consultado durante viagem de campo em Santiago do Chile. Faz parte do acervo de *recortes de prensa* do Archivo Víctor Jara e tem como código de referência CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0041.

¹³ As traduções de textos em inglês e espanhol (bibliografia e fontes) são de minha autoria.

Pueblo” e “Cuando Voy al Trabajo”. O LP em que estas foram veiculadas teve participação ativa da viúva no projeto conceitual, desde a escrita das *liner notes*, até a tradução das letras para o inglês (apresentadas no encarte interno do álbum e recitadas antes, durante ou depois da execução das canções no disco). Assim, defenderemos a hipótese de que as canções lançadas postumamente são mobilizadas por ela tanto como exemplos do “verdadeiro comprometimento” de Víctor Jara – representado como *mártir de resistência* –, como são (res)significadas como veículos de denúncia do golpe de Estado. Além disso, dialogaremos com a proposta de interpretação do movimento da NCCh a partir da categoria do “messianismo” – defendida pelo musicólogo Pablo Rojas Sahurie (2022) –, tendo em vista os sentidos de “ressurreição, onde quem luta ganhará vida novamente através da luta daqueles que o seguem” (Rojas Sahurie 2022, 78) na defesa do caráter “profético” das últimas composições de Víctor por Joan.

A memorialización e o messianismo na Nova Canção Chilena

Após o 11 de setembro de 1973 e o violento assassinato de Víctor Jara, a Nova Canção Chilena foi ressignificada como “canto dos chilenos no exílio” e símbolo da luta por liberdade na América Latina e no mundo (Mendivil 2014, 8), passando também a influir em outros cancionários, como é o caso do brasileiro, conforme estudado pelos historiadores Tânia da Costa Garcia (2006, 2015 e 2021) e Rodrigo Lauriano Soares (2022). Entretanto, a transformação da NCCh em símbolo de resistência ainda foi pouco explorada. Até onde pudemos verificar, a produção dedicada à temática se limita a alguns capítulos de livro e artigos acadêmicos, não havendo análises de maior fôlego. Entre os trabalhos que abordaram o tema, a partir de diferentes enfoques, podemos mencionar as contribuições dos historiadores Ariel Mamani (2013) e Rafael Cavalcante (2016); dos musicólogos Javier Rodríguez Aedo (2014, 2019 e 2020), Juan Pablo González (2016) e Simón Palominos Mandiola (2018); da cientista política J. Patrice McSherry (2017) e do sociólogo Ignacio Rivera Volosky (2019 e 2023).¹⁴

¹⁴ A maioria dos trabalhos tem o exílio como panorama, com exceção de González (2016) que traz a questão da ressignificação do movimento no próprio território chileno sob ditadura. Cabe também comentar que Rivera Volosky (2019) não foca na NCCh em si, mas em como identidades diaspóricas, musicais e políticas são

O movimento tem sido estudado principalmente a partir de sua formação e consolidação na década de 1960 e ativa participação no governo da UP. Conforme o musicólogo chileno Pablo Rojas Sahurie, existem diversos trabalhos que interpretam a Nova Canção focando em sua faceta política, como também existem estudos que realçam o vínculo com a “raiz folclórica chilena e latino-americana”, e outros que partiram da análise das origens e características estilísticas e sonoras¹⁵ (Rojas Sahurie 2022, 70). A *Nueva Canción* do Chile¹⁶ apoiava a afirmação da vida das classes populares e quis ser um veículo de crítica social, justiça, esperança e solidariedade. Apresentando uma investigação do movimento de 1965 até 1973, Rojas Sahurie indica um aprofundamento no estudo da faceta religiosa e espiritual – “cosmovisões e crenças, as esperanças e as contradições entre a vida e a morte que fazem parte da Nova Canção Chilena” (Rojas Sahurie 2022, 71) –, propondo a categoria do “messianismo” como novo marco de interpretação. Se tal categoria tem sido utilizada pelo musicólogo na análise de 1965 até o ano de 1973, observamos que também é viável usá-la para investigar o processo de ressignificação a partir do exílio, especialmente no que tange à obra musical de Víctor.

Mas antes de explicar a ideia do “messianismo”, interessa expor um panorama sobre o processo de *memorialización*. A historiadora brasileira Êça Pereira da Silva destacou a riqueza da produção cultural dos exilados chilenos e como a forte atividade de artistas e intelectuais de esquerda esteve relacionada ao importante papel de divulgação e preservação de manifestações culturais censuradas pelos militares. Dessa maneira, se o “testemunho como forma de resistência artística à ditadura” (Silva 2013, 65) se deu em diferentes vertentes, como a literatura, o cinema e as artes plásticas, certamente a canção foi a expressão que mais ajudou a difundir a chamada “causa chilena”.

realizadas em *El Sueño Existe*, festival de música latino-americana que ocorre a cada dois anos no País de Gales. O autor ressalta, sobretudo, a ideia de “legado” criada em torno de Jara.

¹⁵ Além de analisar movimento englobando as facetas políticas, estéticas e sonoras, Schmiedecke chama atenção para a diversidade da Nova Canção Chilena, evidenciando que o repertório não se reduz a canções de conteúdo político explícito. Conforme a autora, a consolidação da NCCh como movimento musical não se deu de maneira natural, mas partiu da necessidade de determinados artistas de se distinguirem de outros em um cenário político cada vez mais polarizado, revelando um processo marcado por tensões, disputas e exclusões. A historiadora considera que a busca por definição esteve diretamente relacionada com o engajamento na campanha eleitoral de 1970. Ver Schmiedecke 2015a e 2017.

¹⁶ No que se refere ao surgimento e às conexões entre os cancioneros latino-americanos, ver Garcia 2021 e Gomes 2015a.

O historiador e musicólogo Javier Rodríguez Aedo (2014, 2019 e 2022) tem se dedicado a examinar a produção musical chilena durante sua “diáspora”. De acordo com ele, a relação estabelecida com o circuito cultural europeu durante a UP foi fundamental para a rápida inserção comercial – com contratos discográficos, shows e conferências –, e para gerar uma alta expectativa na Europa em torno da Nova Canção Chilena. O autor comenta que a gravadora *Discoteca del Cantar Popular* (DICAP) – que, ligada ao Partido Comunista, lançou diversos LP’s dos músicos vinculados à NCCh¹⁷ e foi invadida por militares nos primeiros dias da ditadura – reorganizou-se sob o selo “Canto Libre” (Rodríguez Aedo, 2019)¹⁸, rebatizando-se, assim, a partir do nome de uma canção de Jara.¹⁹ Nesse contexto, segundo Caio de Souza Gomes, os álbuns editados em diferentes países, com o intuito de promover o discurso da solidariedade aos países que viviam sob ditaduras, funcionaram como um importante espaço de diálogo e de estabelecimento de pontes com os meios artísticos no exílio. O historiador brasileiro ressalta que tais produções constituem uma verdadeira “memória musical” do exílio e são exemplos do estabelecimento de uma *rede musical de solidariedade* (Gomes 2015, 12-13). Fruto desta rede, acreditamos que o LP *Manifiesto Chile September 1973* é uma fonte profícua para examinar o início do processo de resignificação do cancionário de Víctor Jara (e da NCCh), como veremos.

No que se refere à transformação do movimento em “veículo de memória”, o sociólogo e musicólogo chileno Simón Palominos Mandiola propõe a existência de uma *memorialización* de caráter testemunhal, apontando como os músicos exilados – os integrantes dos grupos Quilapayún e Inti-Illimani²⁰ e os cantores Patricio Mann, Isabel e Ángel Parra – foram afetados pela experiência traumática do desterro, da derrota do projeto revolucionário, junto à incerteza sobre o futuro imediato do país (Palominos Mandiola 2018,

¹⁷ Sobre a relação entre gravadora e NCCh, ver Schmiedecke 2014.

¹⁸ Entretanto, o autor apresenta que 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 lançados no exílio. O selo DICAP/Canto Libre deixou de funcionar definitivamente em 1982.

¹⁹ “Canto Libre” foi lançada no álbum homônimo de 1970, pela EMI Odeon. A letra aborda o ofício do músico, indicando que a voz deste representaria a “voz do povo” (Schmiedecke 2015).

²⁰ Os integrantes dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani estavam em turnê pela Europa em setembro de 1973, não presenciaram o golpe e exilaram-se, respectivamente, na França e Itália. Durante o exílio, participaram de diversas turnês de solidariedade e de festivais em homenagem a Víctor Jara. Joan viajou em algumas turnês com os grupos e, nos shows, compartilhava seu testemunho sobre o 11 de setembro.

270-272). Embora o autor foque nos expoentes da Nova Canção Chilena, verificamos tal *memorialización* testemunhal nos diversos projetos de Joan em torno de Víctor Jara, que têm como marca a representação do cantor e compositor como “*compañero*” – ou seja, o “homem novo”²¹ preconizado pela revolução chilena – e “artista-mártir de resistência”. A “martirização” em relação ao multiartista é especialmente visível na narrativa desenvolvida sobre suas últimas composições, caracterizadas por Joan como “proféticas” e “premonitórias”.

Nesse sentido, consideramos que é possível pensar a elaboração sobre tais canções a partir da categoria do messianismo. O musicólogo Pablo Rojas Sahurie expõe que o vocábulo hebreu “messias”, cuja tradução para o grego é Cristo, significa ungido. O “ungido” não seria um simples soberano, mas um liberador que traria justiça e paz. Desse modo, o “messianismo” configura-se como doutrina, crença, pensamento ou teoria a respeito do messias. Estreitamente ligado às religiões abraâmicas, o termo não apenas adquire fortes correspondências com a teologia judaico-cristã e islâmica, como também com a estética, a filosofia da história e a filosofia política, especialmente a partir do século XX. O autor pontua que o messianismo tem como ideia central a reparação do mundo e, segundo ele, as ideias e *concepções messiânicas* da NCCh podem encontrar procedência na religião popular – prévia a qualquer Teologia da Libertação²² – e em “certo socialismo de corte latino-americano” (Rojas Sahurie 2022, 73).

Rojas Sahurie demonstra como o messianismo permite reparar a maneira que, no movimento da *nueva canción*, certas formas da utopia social adquirem uma dimensão religiosa e formas religiosas se enchem de uma significação político-revolucionária. Sobre a *concepção messiânica do tempo*, comenta: “tempo contrai-se, o devir detém-se e traz-se o passado ao presente, tornando possível já o porvir” (Rojas Sahurie 2022, 82). Dessa forma, aponta que, em um momento em que se acreditava na “ação política e popular, de afirmação

²¹ 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.

²² Abordagem teológica-cristã que enfatiza a libertação dos oprimidos. Michael Löwy defende o uso do termo “cristianismo de libertação” para definir conceitualmente o grande espectro de movimentos sociais e ideias que a Teologia da Libertação desencadeou nos movimentos de esquerda da América Latina na década de 1960 (Löwy 1989).

de uma liberação possível”, as esperanças foram depositadas no messias (Rojas Sahurie 2022, 81), mencionando as produções musicais em homenagem ao presidente Salvador Allende. Evidencia também que “cada vez mais se deixava de estar em um tempo habitual para inserir-se em um tempo messiânico onde não havia mais retorno possível” (Rojas Sahurie 2022, 81) e boa parte das canções – cita, entre outras, “Plegaria a un labrador”²³ – funcionavam em si mesmas como “chamados messiânicos”, consideradas uma expressão da capacidade de melhorar o mundo. À vista disso, Víctor Jara é citado como artista que buscou expressar em suas obras uma noção de um mundo melhor enraizado na esperança e na luta para viver (Rojas Sahurie 2022, 76).

Contudo, o “amanhã” foi nefasto e o golpe converteu o movimento em expressão de resistência ao autoritarismo militar. Nesta *memorialización*, o cancionero da Nova Canção Chilena foi amplamente difundido em atos, festivais e diversos eventos organizados pela rede de solidariedade como forma de luta contra a ditadura, e Víctor foi transformado em principal símbolo desta. A preservação e divulgação da obra de Jara é devedora do empenho de Joan no exílio, como demonstraremos a seguir.

Trauma, memória e testemunho no álbum póstumo

Conforme Pablo Yankelevich, os trabalhos de reconstrução de experiências exilares de algum modo são devedores de uma *explosão de memórias*²⁴, e o trauma das ditaduras ajuda a explicar a proliferação de testemunhos de diversas origens e sentidos (Yakelevich 2011, 21). Nessa perspectiva, Márcio Seligmann-Silva salienta que a passagem pelo *testemunho* – que ele entende enquanto misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar²⁵ – é fundamental para indivíduos que vivenciaram experiências-limites. De acordo com o crítico-literário brasileiro, o testemunho “revela a linguagem e a lei como

²³ Com a qual Víctor competiu no *I Festival de la Nueva Canción Chilena*. A canção mescla versos das orações “Ave Maria” e “Pai-nosso”, afirmando o protagonismo do camponês nas transformações sociais que evoca (Schmiedecke 2015a, 153). Sobre os primeiros festivais da NCCh: Schmiedecke 2015b.

²⁴ Na segunda metade do século XX, a expansão de uma “cultura de memória”, estimulada por debates sobre a Segunda Guerra Mundial, influenciou a formulação sobre um “dever” da construção de memórias com sentido de justiça. Acerca do chamado “dever de memória”, ver Heymann 2006.

²⁵ O autor também valoriza o testemunho como *seperstes* (designação em latim que indica a pessoa que atravessou uma provação, o sobrevivente). Sobre a etimologia do conceito, ver Seligmann-Silva 2003 e 2010.

constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o “real” e o simbólico, entre o “passado” e o “presente” (Selingmann-Silva 2010, 5). Para a socióloga argentina Elizabeth Jelin, a memória também se trata de uma construção social narrativa que implica o estudo das propriedades de quem a narra e, assim, é importante investigar os processos e atores que intervêm no trabalho de sua formação (Jelin 2012, 68).

Se as memórias são “processos subjetivos e intersubjetivos, ancorados em experiências, em marcas materiais e simbólicas e em marcos institucionais” (Jelin 2012, 25), podemos notar que, nesse primeiro momento do exílio, Joan Jara foca na reafirmação da positividade cultural da UP e na denúncia do Terrorismo de Estado.²⁶ Nessa perspectiva, para analisar as canções lançadas no álbum *Manifiesto Chile September 1973*, um ano após o golpe, há que se ter em conta que Joan vivenciou o fim violento do governo da Unidade Popular como vítima de um trauma, artista que teve um projeto interrompido (o *Ballet Popular*) e familiar de um prisioneiro político que foi assassinado. A narrativa formulada em torno do cancionero do Víctor pode ser compreendida como uma forma de elaboração deste trauma. Desse modo, cabe esclarecer que, para o historiador Dominick LaCapra, a *elaboração social do trauma* refere-se à “evocação do passado” na memória: “lembra-se do que aconteceu então sem perder a noção de que se está vivendo e agindo no agora” (LaCapra 2005, 109).

No LP, a bailarina e recém-viúva mobiliza *testemunhos*: tanto o próprio, enquanto sobrevivente enlutada; como o de Víctor, através, por exemplo, de suas últimas canções (compostas em 1973, nos meses que antederam o golpe), e da difusão do poema “Estádio Chile”, escrito pelo artista antes de morrer, quando aprisionado no campo de detenção. Vale pontuar que, antes de ser assassinado, Jara trabalhava em um projeto de álbum que seria lançado pela DICAP. O jornalista sueco Jan Sandquist auxiliou Joan a salvar fitas do material gravado por Víctor, escondendo-as junto ao seu equipamento técnico – para despistar os militares – e as enviou à Inglaterra. Como já mencionado, a viúva participou

²⁶ Termo utilizado pela bibliografia para referir-se à violação sistemática dos Direitos Humanos durante as ditaduras militares de Segurança Nacional do Cone Sul. Acerca de seu uso como aparato teórico-conceitual, ver Bauer 2007.

ativamente da produção do álbum, desde a seleção do repertório (que contém 7 canções não inéditas), e escrita de textos do encarte, até a tradução das letras para o inglês (em parceria com o poeta Adrian Mitchell), e declamação de algumas destas letras traduzidas no disco, inseridas antes, depois ou durante (paralelamente) da execução das canções.

De acordo com o musicólogo chileno Juan Pablo González, uma canção “tem experiências parciais ou fragmentadas através do tempo, e que se nutrem umas das outras” e, dessa maneira, 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 (González 2016b, 120). Nesse sentido, tomamos o álbum em questão como objeto de investigação entendendo-o como profícuo documento histórico em que a “experiência” da canção (composição, produção e divulgação) revela-se como prática relacionada a um projeto político e estético. Na pesquisa de mestrado, investigamos a seleção, o ordenamento, declamações e demais elementos constitutivos da materialidade do álbum. E no que diz respeito à decodificação do “documento-canção”, focamos na análise poética, procurando observar o tema geral, o “eu-poético” e seus possíveis interlocutores (Garcia 2014, 198).

Importa comentar que as temáticas das composições de Víctor Jara foram diversas, desde o amor, até o universo dos setores populares e as expectativas de transformação social (Schmiedecke 2015a, 129). O compositor abordou a realidade rural, a periférica-urbana, o “imperialismo”, a guerrilha e teceu críticas à Igreja, à direita e ao centro-político. Como solista, lançou onze *singles* e sete LPs em vida.²⁷ Para o LP *Manifiesto Chile September 1973* – que foi produzido, prensado e lançado em Londres em 1974 pelo selo XTRA-Transatlantic Records –, Joan selecionou canções não inéditas dos álbuns lançados no fim dos anos 1960 e começo dos anos 1970, privilegiando as relacionadas à campanha e ao governo da Unidade Popular. O lado A do álbum apresenta as seguintes canções: “Te Recuerdo Amanda”, “Canto Libre”, “Aquí me Quedo”, “Angelita Huenumán”, “Ni Chicha Ni Limoná” e “Plegaria a un

²⁷ Ver tabela desenvolvida em Schmiedecke 2015a, 123.

Labrador”²⁸. E o lado B, contém: “Cuando Voy al Trabajo”, “El Derecho de Vivir en Paz”, “Vientos del Pueblo”, “Manifiesto”, “La Partida” e “Chile Stadium”.²⁹

No primeiro lado há apenas uma inédita (“Aquí Me Quedo”), e o segundo apresenta três (“Cuando Voy al Trabajo”, “Vientos del Pueblo” e “Manifiesto”), além da veiculação de “Chile Stadium”, poema composto por Víctor antes de seu assassinato, recitado no disco por Adrian Mitchell. No texto da contracapa e nos textos explicativos do encarte interno, Joan procura direcionar a escuta do álbum identificando a obra do marido com valores “essencialmente humanos” do povo chileno. Na contracapa, declara que:

[...] Músicas como as de Víctor Jara não são panfletos políticos. Elas são essencialmente humanas e dizem respeito às diversas facetas da vida e 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 (Jara J 1974).³⁰

Tanto as então inéditas como as não-inéditas são por ela significadas como instrumentos de testemunho, memória e como exemplos do “real comprometimento” de Víctor. Como já citado, Joan aponta para a “premonição” inscrita nas últimas canções, como se, nos primeiros meses de 1973, o *cantautor* tivesse pressentido sua trágica morte. Contudo, antes de analisar as últimas composições (de letra e música), interessa destacar a inserção de “Aquí Me Quedo” como única inédita do lado A.

Terceira canção do primeiro lado, “Aquí Me Quedo” é resultado da musicalização feita por Víctor de um dos últimos poemas lançados pelo poeta comunista Pablo Neruda, morto

²⁸ Creditada no LP como “La Plegaria a un Labrador”.

²⁹ A seguir, os álbuns, anos e selos discográficos em que as não-inéditas foram originalmente lançadas: “Plegaria a un labrador (com Quilapayún) / Te Recuerdo Amanda” como *single* (DICAP, 1969); “Te Recuerdo Amanda” também foi lançada no LP *Pongo en tus manos abiertas...* (DICAP, 1969); “Canto Libre” e “Angelita Huenumán”, no LP *Canto Libre* (EMI-Odeon, 1970); “Ni chicha ni limoná”, “Plegaria a un labrador”, “El derecho de vivir en paz” e “La partida” no LP *El derecho de vivir en paz* (DICAP, 1971). Além do *single* em 1969 (com o Quilapayún) e presença no álbum de 1971 (versão sem a participação do Quila), “Plegaria...” foi relançada como lado B do *single* com “El derecho de vivir en paz”, em 1971.

³⁰ No período ainda não se sabia com exatidão a data da morte de Jara, que ocorreu em 16 de setembro de 1973 (Jara 1998, 7-8).

também álbuns dias após o golpe.³¹ Cabe inferir que sua seleção como única inédita do lado A se explica não apenas pela temática – denúncia ao intervencionismo norte-americano e defesa do governo da UP –, como também pela projeção internacional do poeta, que havia recebido o Prêmio Nobel de Literatura em 1971. No encarte interno, cada uma das letras das canções³² é precedida por um texto introdutório em inglês. No caso desta, Joan comenta que, em janeiro de 1973, “o maior poeta do Chile”, convocou artistas de todo mundo para uma campanha de prevenção da guerra civil no país (Jara J. 1974). Alvo de diversos boicotes desde o início do governo, o Chile passava por uma grave crise econômica. Este clima motivou a criação de obras de artistas em defesa do governo de Allende. No livro *Incitación al Nixonicidio y alabaza a la Revolución Chilena* (publicado originalmente em 1973 pela Editora Nacional Quimantú³³), mesmo o título estabelece parâmetros de resistência, já que o autor se refere à Richard Nixon, então presidente dos Estados Unidos, procurando promover um “nixonicidio”, ou seja, extinguir o chamado “imperialismo norte-americano”, e louvar o processo revolucionário chileno.

Neruda denuncia a polarização política e as iniciativas golpistas no país no poema que Víctor escolheu musicalizar. A letra, adaptada por Jara³⁴, salienta que os reacionários se retirem do Chile, que os ricos sempre foram estrangeiros, e enaltece os trabalhadores desta “nova história e geografia”, ou seja, os comprometidos com a *experiência chilena*. O eu-lírico afirma que não quer a pátria dividida e que todos cabem em sua terra, mas aí, provavelmente, menciona a crescente falta de consenso entre a esquerda na maneira de lidar com os boicotes da direita e do centro-político.³⁵ No disco, enquanto os primeiros acordes

³¹ Pablo Neruda faleceu em 23 de setembro de 1973, com câncer de próstata. Recentemente, uma discussão renovada sobre a causa da morte veio à tona, supondo um envenenamento a mando dos militares. Após a exumação, cientistas forenses encontraram uma grande quantidade da bactéria *clostridium botulinum* em seus restos mortais.

³² E cada reprodução da letra em espanhol é seguida por sua versão traduzida para o inglês. Os títulos em inglês são: “I Remember You Amanda”, “Free Song”, “I’m Going to Stay Here”, “Angelita Huenuman”, “Neither Cidar Nor Lemonade”, “Prayer To A Labourer”, “On My Way To Work”, “The Right to Live in Peace”, “Winds of the People”, “Manifiesto”, “The Parting” e “Chile Stadium”.

³³ A editora Zig-Zag foi estatizada em 1971 e renomeada Editora Nacional Quimantú (“sol do saber” em mapuche). Sobre a política editorial da editora, ver Schmiedecke 2017, 41-47.

³⁴ Em relação ao original, Jara repete alguns versos, mas não os modifica. Ver o poema, com tradução em português, em Neruda 1980.

³⁵ O consenso entre a esquerda chilena residia no objetivo da revolução, que deveria ser socialista. Ao longo do processo, o desacordo em termos de estratégias e táticas da revolução, e da maneira de lidar com os diversos

da canção são reproduzidos, Joan recita um trecho da letra em inglês: “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”. Com andamento lento, a instrumentação utilizada na música se dá a partir do formato voz e violão. Única inédita do lado A, “Aquí me Quedo” demonstra a confiança na revolução almejada, principal característica deste lado introdutório do disco, que também conta com cinco canções não-inéditas que focam no compromisso e na esperança.

Cabe ressaltar que a escolha das canções que abrem os lados A e B evidencia outro aspecto do álbum: a inscrição do drama da morte de Jara, que podem ser notados tanto na não-inédita “Te Recuerdo Amanda”, que abre o primeiro lado, como na então inédita “Cuando Voy al Trabajo”, que abre o segundo.

A “trilogia de despedida”

Após o golpe, “Te Recuerdo Amanda” – canção em que a denúncia social é retratada de forma lírico-amorosa (Garcia 2021, 164) – passou a ter um sentido especial para Joan.³⁶ A viúva inscreveu seu luto tanto nesta como na então inédita “Cuando Voy al Trabajo”, que também aborda uma relação amorosa perpassada pelo drama social. Esta última foi inspirada na história de José Ricardo Ahumada Vásquez, jovem operário e militante comunista que foi assassinado quando participava de uma manifestação em 1973 (Jara 1998, 285-286). Na letra, Víctor discorre sobre um trabalhador que continua pensando em sua companheira mesmo a caminho do trabalho: “[...] y al volver de la obra / discutiendo entre amigos, / razonando cuestiones / de este tiempo y destino. / Piento en ti, / mi vida, pienso en ti. / En ti, / compañera de mis días / y del porvenir [...]”.

boicotes, mostrou-se um obstáculo para a união da coalizão. Os chamados “gradualistas” idealizavam a *via chilena* sem infringir as instituições, através de etapas. Já os “rupturistas” defendiam a confrontação frontal com as ordens sociais e jurídicas. Ver Pinto Vallejos 2005.

³⁶ A canção narra um romance entre uma jovem (Amanda) e um operário (Manuel), nomeados a partir dos nomes dos pais de Víctor. O operário é vítima fatal de um acidente de trabalho e Amanda o espera. Após o golpe, Joan passa a olhar para música como exemplo do próprio trauma. Importa comentar que, em 1974, foi lançada uma versão da cantora estadunidense Joan Baez. Assim, “Te Recuerdo Amanda” se tornou uma das canções mais conhecidas e regravadas do compositor, contando com versões da argentina Mercedes Sosa, do cubano Silvio Rodríguez e do grupo brasileiro Tarancón, por exemplo.

No disco, antes da reprodução da canção, Joan declama os versos em inglês. Se o compositor descreve a confiança na Unidade Popular, bem como a incerteza do porvir (frente ao clima de polarização e violência vivido no país durante 1973), lembrando de seu amor – com quem construía o “começo de uma história, sem saber o fim” –, podemos perceber que, na tradução dos versos, Joan simboliza a canção como veículo de seu próprio testemunho após o golpe:

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.

A “compañera de mis días” da letra original transforma-se no “compañero of my life” na versão traduzida. Nas traduções para o inglês, é possível verificar pequenas mudanças que são significativas no que se refere à inscrição do testemunho de Joan. Além disso, ela interpreta e propaga as últimas composições de Jara como “testamentos” do *cantautor*. No texto explicativo do encarte, assinala:

Durante os últimos meses, embora não derrotado nem deprimido, Victor enfrentou com grande realismo a possibilidade de sua própria morte. *Todas as canções que ele escreveu nessa época mostram o mesmo tipo de premonição*. Neste contexto, esta canção [“Cuando Voy al Trabajo”] reafirma a importância que ele atribuía às relações humanas e mostra a sua própria capacidade para a vida e o amor (Jara J. 1974, 3, grifo nosso).

Dessa maneira, aponta para o “realismo e possibilidade de morte” que pode ser percebida nas últimas canções, denotando-as com certo sentido messiânico. Nessa perspectiva, a então inédita “Vientos del Pueblo”, terceira canção do lado B, inserida logo após “El Derecho de Vivir en Paz”, é emblemática. Num breve texto explicativo, Joan expõe que, escrita na mesma época que “Cuando Voy al Trabajo”, esta demonstra o mesmo senso de

“profecia”³⁷, porém com uma enorme fé na vitória popular chilena (Jara J. 1974, 3). Novamente a voz da viúva recitando os versos em inglês precede a reprodução da canção no disco. Neste caso, é interessante observar a inserção da declamação após uma canção que exalta o movimento de resistência vietnamita contra a ocupação das tropas norte-americanas durante a Guerra do Vietnã (1955-1975)³⁸. A seguir, o trecho de “Winds of the People”:

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.

Desse modo, destaca que ameaças não a intimidavam. A letra apresenta um tom combativo de ênfase no comprometimento com a UP:

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. / Quieren ocultar la infamia / que legaron desde siglos, pero el color de asesinos / no borrarán de su cara. / Ya fueron miles y miles / los que entregaron su sangre / y en caudales generosos / multiplicaron los panes. / Ahora quiero vivir / junto a mi hijo y mi hermano / la primavera que todos / vamos construyendo a diario. / No me asusta la amenaza / patronos 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.

Alguns versos foram inspirados em poemas (“Sentado sobre los muertos” e “Vientos del Pueblo me llevan”)³⁹ da obra *Viento del Pueblo: poesía en la guerra* (1937), do poeta e

³⁷ O texto original: “written at the same time as ‘Cuando Voy al Trabajo’, it shows the same sense of prophecy but an enormous faith in the ultimate victory of his people’s cause”.

³⁸ Tema de diversas canções, principalmente durante a década de 1960, como um episódio representativo dos conflitos entre nações oprimidas e potências opressoras.

³⁹ Do primeiro poema, a inspiração se dá a partir do trecho: “[...] Aquí estoy para vivir / mientras el alma me suene, / y aquí estoy para morir, / cuando la hora me llegue / en los veneros del pueblo / desde ahora y desde siempre [...]”. E do segundo, o compositor se baseia em: “Vientos del pueblo me llevan / vientos del pueblo me arrastran, / me esparcen el corazón / y me avientan la garganta [...]”. Ver poemas completos em Hernández 1937.

dramaturgo espanhol Miguel Hernández (que morreu em 1942, quando preso pela ditadura de Francisco Franco). De acordo com Joan, Víctor admirava Hernández e guardava em sua mesa de cabeceira as obras completas do espanhol, ao lado de um exemplar da Bíblia (Jara 1998, 292). Na letra, Jara aborda o clima de crescente violência do Chile nos primeiros meses de 1973 e dialoga com princípios humanistas cristãos, reiterando que o sangue derramado dos trabalhadores equivaleria ao martírio de Jesus Cristo. O eu-lírico afirma que já foram muitos os que entregaram o próprio sangue em busca da “multiplicação dos pães”.

Esta é seguida por “Manifiesto”, em que o compromisso com o “violão trabalhador” concerne à proposta da arte politizada presente no cancionário da Nova Canção Chilena, e Víctor proclama a 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 fugaces / 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 / siempre será canción nueva / siempre será canción nueva.

Jara cita a multiartista chilena Violeta Parra como referência, espécie “antecedente fundamental da compreensão religiosa e temporal” (Rojas Sahurie 2022) para a NCCh. Na composição, recorre às metáforas sobre a natureza para demarcar a “tradição” de seu canto, fundamentando a ideia de que sua obra se relacionava com os “valores essenciais” atrelados às culturas camponesas e indígenas – aspecto presente em composições anteriores (Schmiedecke 2015, 85). Ao mesmo tempo, há um claro vínculo entre “verdade e morte”, sendo o ofício do cantor em si um oferecimento da vida (Rojas Sahurie 2022, 77). No disco, a declamação dos versos em inglês é inserida após “Manifiesto” ser finalizada:

I don't sing for love of singing / or to show off my voice / but for the statements made by my honest guitar / for its heart is of the earth / and like the dove it goes flying... / tenderly as holy water / blessing the brave and the dying / so my song has found a purpose / as Violeta Parra would say. / Yes, my guitar is a worker / shining and smelling of spring / my guitar is not for killers / greedy for money and power / but for the people who labour / so that the future may flower. / For a song takes on a meaning / when its own heartbeat is strong / sung by a man who will die singing / truthfully singing

his song. / I don't sing for adulation / or so that strangers may weep. / I sing
for a far strip of country / narrow but endlessly deep. / In the earth in which
we begin / in the earth in which we end / brave songs will give birth / to a
song which will always be new.

Na tradução feita por Joan e Adrian, podemos observar uma interpretação própria em alguns trechos. Por exemplo, o verso “que no es guitarra de ricos / ni cosa que se parezca, / mi canto es de los andamios / para alcanzar las estrellas” é transposto para “my guitar is not for killers / greedy for money and power / but for the people who labour / so that the future may flower”. Ao invés de apenas traduzir “ricos”, “assassinos, ambiciosos por dinheiro e poder” são acusados. Assim, na versão em inglês, nota-se o testemunho sobre o golpe e a denúncia do Terrorismo de Estado.

O messianismo como forma interpretativa da Nova Canção Chilena pode ser utilizado tanto na análise do conteúdo dessas últimas composições de Víctor – em que formas religiosas se enchem de uma significação político-revolucionária e que a utopia social adquire uma dimensão religiosa –, quanto do discurso elaborado por Joan em torno destas. No texto do encarte interno, ela explica “Manifiesto” como o “testamento” do marido:

Esta bela canção pode ser considerada o testamento de Víctor. Ele estava com pressa para terminá-la; para resumir o que suas canções e sua vida significaram. É típico dele que, embora o título soe como um panfleto político, a canção seja terna e humana como ele próprio era. Toda a sua vida e a sua coragem em enfrentar a brutalidade e a morte provam que o seu compromisso foi real e não de palavras vazias (Jara J 1974, 3).

Para a recém-viúva, na pressa em compô-la (no contexto do *Tancazo*, tentativa fracassada de golpe de junho de 1973), o *cantautor* procurou resumir o significado de “suas canções e sua vida”. Dessa forma, é importante ter em vista que as últimas canções de Víctor foram feitas em um momento de crescente violência e polarização política. O contexto de boicotes ao governo, atentados com vítimas fatais e a tentativa de golpe inspirou versos de exaltação da esperança na “multiplicação dos pães”. É nesse sentido que o compositor se reafirma como “trabalhador do violão”, “laborando el comienzo de una historia sin saber el fin” (“Cuando Voy al Trabajo”), à serviço e “por los caminos del pueblo, desde ahora y para siempre” (“Vientos del Pueblo”); que “morirá cantando las verdades verdaderas” (“Manifiesto”).

Artífice de uma memória sobre a figura, obra e trajetória de Víctor Jara, nesse primeiro momento de luto, quando lançou o álbum póstumo, Joan Jara elaborou o trauma inscrevendo sentidos messiânicos ao cancionista do marido. Utilizando termos como “premonição”, “profecia” e “testamento” para designar as últimas composições de Víctor – que, segundo ela, “enfrentou com grande realismo a possibilidade de sua própria morte” (texto que precede a letra de “Cuando Voy al Trabajo” no encarte) –, podemos afirmar que ela se refere a ele como espécie de “messias”, um artista chileno “ungido” e sensitivo, *mártir* da utopia violentamente interrompida. É interessante notar que tal elaboração também está presente no discurso presente no livro *Victor Jara: obra musical completa* (1996). Na análise feita por musicólogos, salienta-se um “legado construído” na “trilogia de despedida” (“Cuando Voy al Trabajo, Vientos del Pueblo” e “Manifiesto”) sendo que, para os autores, as “melodias puras e emocionadas” nas músicas representam o “último ponto de encontro entre o íntimo e coletivo, entre o amor e a esperança” (Acevedo; Norambuena; Seves; Torres e Valdebenito 1996, 53).

Se ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990, o cancionista de Víctor e da Nova Canção Chilena se configurou como símbolo da luta de resistência na América Latina e no mundo, é necessário evidenciar a importância do trabalho de memória desempenhado por Joan Jara através do lançamento do álbum *Manifiesto Chile September 1973*. Por meio da análise das canções póstumas lançadas neste LP, podemos verificar o início do processo de ressignificação das canções como símbolos de resistência à ditadura. Na narrativa em torno de “Aquí Me Quedo”, “Manifiesto”, “Vientos del Pueblo” e “Cuando Voy al Trabajo”, notamos a elaboração do trauma, de *testemunhos* e da memória.

Considerações finais

Lançado em 1974, o LP póstumo procurou servir como instrumento de denúncia do Terrorismo de Estado e de preservação das canções relacionadas ao governo da Unidade Popular. Divulgado nos eventos organizados pela rede internacional de solidariedade aos chilenos, observamos que o álbum é uma fonte rica para examinar o início do processo de *memorialización* em torno de Víctor Jara e da Nova Canção Chilena. Na análise do álbum e das canções póstumas, percebemos também outro aspecto, que tange à veiculação do

testemunho de Joan Jara. As traduções e declamações das letras em inglês apresentam seu testemunho como sobrevivente da experiência-limite do golpe de 11 de setembro de 1973.

Apesar do enfoque nas canções póstumas, nas considerações finais, cabe citar a importância do poema “Estadio Chile”, escrito por Jara quando estava aprisionado pelos militares. No álbum, “Manifiesto” é seguida pela instrumental “La Partida”, e o lado B é finalizado com “Chile Stadium”, tradução feita por Joan dos últimos versos escritos pelo marido.⁴⁰ No poema, Jara escreveu que seu canto mal saia frente ao horror da violência, afirmando que então fazia parte de um coletivo de prisioneiros. Os versos “lo que veo nunca vi / lo que he sentido y lo que siento / hará brotar el momento...” finalizam o poema e, no disco, Adrian Mitchell encerra a declamação em inglês com o silêncio das reticências que marcam este canto inacabado. “Chile Stadium” foi recitado em diversos eventos organizados pelo movimento de solidariedade⁴¹ formado em solo britânico, e as reticências do poema que não pôde ser musicalizado por Jara inspiraram o título de *Victor: An Unfinished Song* (Jonathan Cape, 1983), livro escrito por Joan que aborda a sua trajetória e a do marido, focando no período do governo da UP.

Em 1991, durante o processo de redemocratização, ocorreu uma cerimônia de “purificação” do Estádio e iniciou-se um processo de reparação no espaço que, em 2003, foi renomeado “Estádio Víctor Jara”. Frente à impunidade dos militares envolvidos com o sequestro e assassinato de Víctor – longo processo que, em 2023, começou a tomar novos rumos – Joan Jara lutou durante cinco décadas por justiça. A bailarina britânico-chilena faleceu em 12 novembro de 2023, após começar a ver os assassinos perderem a impunidade. A partir de seu empenho, o cancionista, a trajetória e o próprio *cantautor* foram transformados em “lugares de memória”. Como pontuou o historiador brasileiro Ulpiano Meneses, para Pierre Nora, que formulou este conceito, um lugar de memória pode ir do

⁴⁰ 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”. Isto é, ambos dividem a tradução de todas as faixas, exceto “Estadio Chile” que foi traduzida por Joan e apenas declamada por Adrian.

⁴¹ A morte de Jara é designada por Javier Rodríguez Aedo e Marcy Campos Pérez como “acontecimento transnacional” (2022). Conforme os autores, o processo de divulgação da morte do artista foi bastante complexo e envolveu diversos países, meios de comunicação e “atores heterogêneos”. Entre os meios de divulgação da morte, esteve o documentário *Compañero Víctor Jara of Chile* e a ampla difusão do poema. Ver Ramalho 2023a.

objeto mais material e concreto, até o objeto construído intelectualmente, abstrato; pode ser um arquivo, museu, personagem, instituição, canção e dança, “desde que funcione como uma unidade significativa, de ordem material ou ideal, movida de preferência voluntariamente, transformando-se em elemento simbólico” (Meneses 2009, 450).

No presente artigo, vimos como as canções e o álbum póstumo – fontes privilegiadas para analisar o início do processo de transformação de Víctor em artista-símbolo e mártir chileno –, também serviram como meio de elaboração do trauma por Joan. Fruto da solidariedade internacional, o LP se situa como um de seus primeiros projetos no exílio, que foi ponto de partida para diversos outros trabalhos de memória em torno de Jara. Percebemos que o cancionário em *Manifiesto Chile September 1973* carrega um sentido de “ressurreição, onde quem luta ganhará vida novamente através da luta daqueles que o seguem” (Rojas Sahurie 2022, 78) e, assim, desde então, a vida de Víctor Jara, *cantautor compañero*, é evocada a partir de suas canções, sempre reinterpretadas, resignificadas e entoadas.

Referências

- Acevedo, Claudio; Norambuena, Rodolfo; Seves, José e Mauricio Valdebenito. 1996. *Victor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara.
- Aguiar, Carolina Amaral de. 2017. “A ditadura chilena pelas câmeras estrangeiras: a vida social sob a repressão na TV e no Cinema Internacionais”. *Estudios Ibero-Americanos* 43, no. 3: 667-680.
- Bauer, Caroline Silveira. 2007. “O departamento de ordem política e social do Rio Grande do Sul (DOPS/RS): Terrorismo de Estado e Ação de Polícia Política Durante a Ditadura Civil-Militar Brasileira”. *Revista Ágora*, no. 5: 1-31.
- Borges, Elisa de Campos e Adriane Vidal Costa, eds. 2020. *Os 50 anos da Unidade Popular no Chile: um balanço historiográfico*. Belo Horizonte: Fino Traço.
- Brum, Maurício Marques. 2014. *Estádio Chile, 1973: Morte e vida de Víctor Jara, a voz da Revolução Chilena*. Ijuí: Unijuí.
- Campos Pérez, Marcy e Rodríguez Aedo, Javier. 2022. La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1974). *El oído pensante* 10, no.1: 5-30. <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v10n1.11336>
- Cavalcante, Rafael Rodrigues. 2016. “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). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP Franca.

- Garcia, Tânia da Costa. 2006. "Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano". *ArtCultura* 8, no. 13 (julho-dezembro): 175-188.
- Garcia, Tânia da Costa. 2015. "Abílio Manoel e a ola latinoamericana no Brasil dos anos 1970". *Música Popular em Revista* 4, no.1 (julho-dezembro): 68-84. <https://doi.org/10.20396/muspop.v4i1.13018>.
- Garcia, Tânia da Costa. 2021. *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*. São Paulo: Letra e Voz.
- Gilman, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gomes, Caio de Souza. 2015a. "Quando um muro separa, uma ponte une": Conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/1970). São Paulo: Alameda.
- Gomes, Caio de Souza. 2015b. "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 Mundos Nuevos* 15 (setembro): 1-13. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68244>
- González, Juan Pablo; Ohlsen, Oscar; Rolle, Claudio. 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile.
- González, Juan Pablo. 2016a. "Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983)". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 27, no.1 (maio): 63-82.
- González, Juan Pablo. 2016b. *Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões*. Tradução: Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e Voz.
- Hernández, Miguel. 1937. *Viento del Pueblo: poesía en la guerra*. Valencia: Ediciones Socorro Rojo.
- Heymann, Luciana Quillet. 2006. "O "devoir de mémoire" na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos. Rio de Janeiro, CPDOC.
- Heymann, Luciana Quillet. 2012. *O lugar do arquivo: a construção do legado de Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa / FAPERJ.
- Jara, Joan. 1973. "In Danger: Chile's composers at soldier's mercy". *The Guardian*, dez. 7, 1973.
- Jara, Víctor; Jara, Joan. 1974. *Manifiesto Chile September 1973*. London: Xtra-Transatlantic Records.
- Jara, Joan. 1998. *Canção inacabada: a vida e a obra de Víctor Jara*. Rio de Janeiro: Record.
- Jocelyn-Holt Letelier. 1998. *El Chile Perplejo: del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago: Planeta/Ariel.
- Kessel, Peggy. 1973. "They murdered the singer but his songs stay alive". *The Morning Star*, nov. 28, 1973.

- LaCapra, Dominick. 2014. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Löwy, Michael. 1989. “Marxismo e cristianismo na América Latina”. *Lua Nova*, no. 19 (novembro): 5-22. <https://doi.org/10.1590/S0102-64451989000400002>
- Mamani, Ariel. 2013. “El equipaje del destierro: exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981)”. *Divergencia*, año 2, no. 3 (jan.-jul): 9-35.
- McSherry, J. Patrice. 2017. “The Political Impact of Chilean New Song in Exile”. *Latin American Perspectives* 44, no. 5: 13-29.
- Mendivil, Julio. 2014. “Prólogo”. In *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy e Martín Farías, 7-11. Santiago: Ceibo.
- Meneses, Ulpiano T. Bezerra. 2009. “Cultura política e lugares de memória”. In *Cultura política, memória e historiografia*, editado por C. Azevedo; D. Rollemberg; P. Knauss; M. F. Bicalho; S. V. Quadrat. Rio de Janeiro: FGV.
- Neruda, Pablo. 1980. *Incitación ao Nixonicídio e Louvor da Revolução Chilena*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Palominos Mandiola, Simón e Ignacio Ramos Rodillo. 2018. “Introducción: Una breve clave para la lectura”. In *Vientos del Pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Simón Palominos M. e Ignacio Ramos R., 10-17. Santiago: LOM.
- Palominos Mandiola, Simón. 2018. “Música y memoria. Apuntes para la comprensión de la Nueva Canción Chilena como vehículo de una memoria colectiva popular”. In *Vientos del Pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Simón Palominos M. e Ignacio Ramos R., 249-291. Santiago: LOM.
- Pinto Vallejos, Julio, ed. 2005. *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM.
- Rivera-Volosky, Ignacio. 2019. *Performing Exile, Music and Politics: El Sueño Existe Festival in Wales and the Legacy of Victor Jara*. Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London.
- Rivera-Volosky, Ignacio. 2023. “Transmisión y reactivación del legado de Víctor Jara y la Unidad Popular en un festival político en Gales”. *Studies in Latin American Popular Culture* 41, no. 1: 1-20. <https://doi.org/10.7560/SLAPC4101>
- Ramalho, Maria Luiza Franca. 2023a. Cinema, História e Memória: o testemunho no documentário *Compañero Victor Jara of Chile (1974)*. *Temporalidades* 15, no. 1: 562-588.
- Ramalho, Maria Luiza Franca. 2023b. “¡Compañero Víctor Jara, presente ahora y siempre!”: memória e testemunho nos projetos de Joan Jara (1973-1993). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP Franca.
- Rodríguez Aedo, Javier. 2014. “Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990).” In *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy e Martín Farías, 219-238. Santiago: Ceibo.

Rodríguez Aedo, Javier. 2019. ““No venimos para hacer canción política”: el retorno de la Nueva Canción Chilena y el plebiscito de 1988”. *Resonancias* 23, no. 45 (julio-noviembre): 171-196. <https://doi.org/10.7764/res.2019.45.7>

Rodríguez Aedo, Javier. 2022. “Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio”. *Universum* 37, no. 2 (diciembre): 599-618. <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762022000200599>

Rojas Sahurie, Pablo. 2022. ““Hoy es el tiempo que puede ser mañana”: tres hipótesis mesiánicas sobre la Nueva Canción Chilena”. *Acta Musicologica* 94, no. 1: 68-86. <https://acta.musicology.org/acta/article/view/94-1-2022-068-rojas-sahurie>

Schmiedecke, Natália Ayo. 2014. “La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena” In *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy e Martín Farías, 201-218. Santiago: Ceibo.

Schmiedecke, Natália Ayo. 2015a. *Não há revolução sem canções: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973*. São Paulo: Alameda.

Schmiedecke, Natália Ayo. 2015b. “Os primeiros festivais da Nova Canção Chilena e a invenção de um movimento musical”. *ArtCultura* 16, no. 28: 23-37.

Schmiedecke, Natália Ayo. 2017. “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando: a nova canção chilena e a questão cultural no Chile da Unidade Popular”. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP Franca.

Seligmann-Silva, Márcio, ed. 2003. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp.

Seligmann-Silva, Márcio. 2010. “O local do testemunho”. *Tempo e Argumento* 2, no. 2: 03-20.

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

Soares, Rodrigo Lauriano. 2022. “Canções para não esquecer: os rastros da Nueva Canción Chilena na resistência cultural brasileira (1974-1980)”. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Yankelevich, Pablo. 2011. “Estudar o exílio.” In *Caminhos Cruzados: História e Memória dos exílios latino-americanos no século XX*, organizado por Samantha Viz Quadrat, 11-30. Rio de Janeiro: FGV.

DADOS DO AUTOR

Mestra e Doutoranda em História e Cultura Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Durante o mestrado, foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.