

Cinema, História e Memória: O testemunho no documentário *Compañero Victor Jara of Chile* (1974)

Cine, Historia y Memoria: El testimonio en el documental *Compañero Victor Jara of Chile* (1974)

Maria Luiza Franca Ramalho

Mestranda em História e Cultura Social

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

marialuizafrancaramalho@gmail.com

Recebido: 14/04/2023

Aprovado: 12/09/2023

Resumo: O golpe de Estado de 11 de setembro de 1973 teve um grande impacto internacional e foi amplamente divulgado por meio da imprensa, televisão e cinema de diversos países. A violenta derrocada do governo da Unidade Popular (UP), com o aprisionamento e morte de milhares de partidários do projeto da “via chilena ao socialismo”, motivou a realização de reportagens e filmes de denúncia à repressão militar. Após ser preso, torturado e assassinado no Estádio Chile, o “cantautor” e multiartista comunista Víctor Jara (1932-1973) passou a ser visto como “mártir de resistência”. Exilada em Londres, a bailarina Joan Turner, viúva de Jara, mobilizou-se como ativista pelos Direitos Humanos e relacionou-se com redes de solidariedade internacionais. Neste contexto, este artigo analisa o documentário *Compañero: Victor Jara of Chile* (1974), dirigido e produzido pelos cineastas britânicos Martin Smith e Stanley Forman, como parte do “fenômeno audiovisual de solidariedade”. Tem-se como objetivo examinar a formulação de uma narrativa de memória sobre Víctor, bem como, a elaboração do testemunho de Joan sobre a UP e o golpe civil-militar, no início de seu exílio.

Palavras-chave: Víctor Jara; Cinema e Memória; Golpe Militar no Chile;

Resumen: El golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 tuvo una gran repercusión internacional y fue ampliamente difundido a través de la prensa, la televisión y el cine de varios países. El derrocamiento violento del gobierno de la Unidad Popular (UP), con el encarcelamiento y muerte de miles de simpatizantes del proyecto de la “vía chilena al socialismo”, motivó la producción de reportajes y películas de denuncia contra la represión militar. Detenido, torturado y asesinado en el Estadio Chile, el cantautor y multiartista comunista Víctor Jara (1932-1973) pasó a ser visto como “mártir de la resistencia”. Exiliada en Londres, la bailarina Joan Turner, viuda de Jara, se movilizó como activista por los Derechos Humanos, relacionándose con movimientos de solidaridad internacional. En este contexto, este artículo analiza el documental *Compañero: Victor Jara of Chile* (1974), dirigido y producido por los cineastas británicos Martin Smith y Stanley Forman, como parte del “fenómeno audiovisual de la solidaridad”. Tiene como objetivo examinar la formulación de una narrativa de memoria sobre Víctor, así como, la elaboración del testimonio de Joan acerca de la UP y del golpe cívico-militar al inicio de su exilio.

Palabras clave: Víctor Jara; Cine y Memoria; Golpe Militar en Chile;

Introdução

Em 2017, Martin Smith declarou, em depoimento publicado no canal de *youtube* da Fundación Víctor Jara¹, que quando Stanley Forman o convidou para dirigir um curta-metragem de 10 minutos sobre o assassinato de Víctor Jara – cantor relacionado ao movimento da Nova Canção Chilena, morto no início da ditadura militar no país –, ele ponderou se realmente queria fazê-lo:

[...] Eu gostava de Stanley, ele era um comunista e eu não queria fazer um filme para um comunista, na verdade. Mas, por outro lado, eu estava furioso com o que havia acontecido no Chile um ano antes, furioso com Pinochet, com os assassinatos, com o envolvimento do governo americano e da CIA [...] (SMITH, 2017²).

Segundo o diretor britânico, ele esteve em dúvida sobre o projeto até conhecer a bailarina Joan Turner, viúva de Víctor. Conhecê-la mudou sua ideia sobre fazer o filme, e conforme enfatiza, afetou-o pessoalmente. Exilada em Londres desde outubro de 1973, Joan concedeu entrevistas para diversos veículos de imprensa, com o intuito de denunciar o assassinato do marido e os demais crimes perpetrados pela Junta Militar. Tornou-se um nome importante desde o início da luta internacional contra a ditadura militar, e trabalhou com comitês que auxiliaram na acolhida dos exilados e na liberação de presos políticos chilenos.

Joan Jara³ foi entrevistada para o documentário *Compañero: Víctor Jara of Chile* (1974, 55³) –dirigido e produzido por Martin Smith e Stanley Forman –, objeto da nossa atenção nesse trabalho. Lançado após um ano do golpe de Estado encabeçado pelo general Augusto Pinochet Ugarte, o filme faz parte de um amplo fenômeno: o interesse audiovisual de vários países pelo Chile, após o 11 de setembro de 1973. Como a historiadora Carolina Amaral de Aguiar (2017b) aponta, o golpe – cuja violência teve como imagem simbólica o bombardeio do Palácio de La Moneda e a morte do presidente Salvador Allende – despertou um interesse global pela situação do país. Tão impactantes quanto as imagens do “*Once*”, foram as informações que seguiram esta data:

[...] começaram a proliferar, em toda a imprensa internacional, notícias sobre as detenções (especialmente aquelas realizadas em estádios desportivos convertidos

¹ A Fundação Víctor Jara foi criada em 1993 por Joan Jara e suas filhas, Manuela e Amanda, com o objetivo de preservar e projetar a vida e obra de Víctor Jara.

² As traduções das fontes e da bibliografia em inglês e espanhol foram feitas livremente, exceto quando indicado o contrário. O vídeo citado encontra-se disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=9jW1EoLEBn0> >.

³ Conforme defende em seu livro, a partir do exílio, passou a usar o nome de casada de “mancira política”, “com orgulho e como um desafio” (JARA, 1998, p. 10).

em campos de prisioneiros); sobre os assassinatos (inclusive de figuras públicas, como Víctor Jara) e sobre o exílio massivo (AGUIAR, 2017b, p. 18)

Desse modo, na imprensa, televisão e cinema de vários países, o Chile passou a ser um tema destacado e, conforme a autora defende, as diversas produções do período podem ser consideradas um “fenômeno audiovisual de solidariedade”. Partindo dessa constatação, podemos situar *Compañero* em uma ampla circulação de filmes produzidos no contexto pós-golpe, que buscaram divulgar os crimes cometidos pelos militares chilenos.

No documentário, a morte de Víctor Jara no *Estadio Chile*⁴, menos de uma semana após o golpe, é tomada como representativa da violência perpetrada à mando da Junta Militar que, já nos primeiros dias da ditadura que durou 17 anos, torturou e assassinou milhares de civis. O artista tornou-se importante símbolo para a esquerda chilena e latino-americana, passando a ser conhecido, internacionalmente, como exemplo de “artista revolucionário” e “mártir de resistência”. Para tanto, o engajamento de Joan com a “memória”, durante seu exílio, teve um papel fundamental.

A bailarina Joan Alison Turner Roberts nasceu em Londres, no ano de 1927. Mudou-se para Santiago do Chile em 1954, a partir de seu primeiro casamento com Patricio Bunster – bailarino chileno de quem divorciou-se, em 1959, antes do nascimento de Manuela Bunster, única filha do casal. Quarto dos cinco filhos do casal Amanda Martínez e Manuel Jara, Víctor Lidio Jara Martínez nasceu em 28 setembro de 1932, e passou grande parte de sua infância em Lonquén – cidade na área rural, localizada a menos de 50 km de Santiago. Na juventude, morou na *población* Nogales, área periférica da Região Metropolitana. Após a morte de sua mãe, passou um tempo no Seminário da Ordem dos Redentoristas de São Bernardo, e depois cumpriu o treinamento militar de um ano na Escola de Infantaria de São Bernardo.

Joan conheceu Víctor Jara na Universidade do Chile, quando ele cursava atuação, e ela lecionava a disciplina de expressão corporal. Casaram-se em 1964, ano de nascimento de Amanda – batizada em homenagem à avó paterna. Rememorado principalmente como folclorista, compositor e intérprete, Víctor formou-se em atuação e direção teatral, e foi enquanto diretor de peças como *Ánimas de día claro* (1962) e *La remolienda* (1965), do dramaturgo Alejandro Sieveking, que começou a ser reconhecido na imprensa. O multiartista foi filiado ao Partido Comunista do Chile (PCCh) e em sua obra artística destaca-se, como um dos principais recursos, a descrição crítica do modo de vida

⁴ O Estádio Chile 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. Em 2003, foi rebatizado como *Estadio Víctor Jara*.

do “povo”. Em suas composições, evidencia-se o protagonismo do “universo rural” e dos sujeitos vistos como “populares” e/ou “marginalizados” – como, por exemplo, indígenas, operários, estudantes universitários e guerrilheiros-urbanos.

Na década de 1960, após deixar o conjunto Cuncumén⁵, Jara passou a focar em sua carreira como compositor e cantor solo. Em 1965, tornou-se parte do núcleo fixo da *Peña de los Parra* – espaço criado pelos irmãos Ángel e Isabel Parra, filhos de Violeta Parra. Esta *peña*⁶ foi frequentada por intelectuais e artistas de esquerda, unia arte e política e, segundo o historiador chileno Ariel Hernán Mamami (2013), configurou um espaço pioneiro, constituindo-se como espécie de “núcleo inaugural” do movimento da Nova Canção Chilena (NCCh). Desse modo, a partir da segunda metade dos anos 60, Víctor começou a ser celebrado pela imprensa de seu país também como *cantautor*⁷, especialmente após receber o principal prêmio do *I Festival de la Nueva Canción Chilena*, em 1969, pela composição de “*Plegaria a un labrador*”⁸.

A consolidação da Nova Canção Chilena se deu no contexto da Guerra Fria, da Guerra do Vietnã, das influências de esquerda provenientes da Revolução Cubana e dos processos de descolonização de países da África e da Ásia. Além disso, as esquerdas da América Latina iniciaram uma etapa de “renovação cultural”, responsável pelo surgimento de movimentos musicais que reivindicavam uma “tradição folclorista”, mas que tinham o intuito de atualizá-la frente às “lutas do presente” (GARCIA, 2005). Em diálogo com as diferentes propostas de renovação do cancionário “popular” das décadas de 1960, a NCCh participou ativamente da ascensão ao poder de um projeto político de esquerda. Em 1970, o movimento serviu como plataforma para a campanha de Salvador Allende, candidato à presidência pela Unidade Popular (UP) – coalizão de partidos formada pelo Partido Comunista, Partido Socialista (PS), Partido Radical (PR), Partido Social Democrata (PSD), e membros do Movimento de Ação Popular Independente (API) e do Movimento de Ação Popular

⁵ O conjunto foi criado pela folclorista Margot Loyola, em 1955, e tinha como mote a difusão massiva de gêneros, danças e repertórios de diversas etnias e regiões do país. A participação de Víctor (1958 a 1962) abarcou a interpretação – como cantor, violonista e dançarino –, gravação de alguns discos, composição e direção de um LP.

⁶ Existentes desde a década de 1950 no Chile, as “*peñas*” eram pequenas casas de espetáculos nas quais se apresentavam artistas ligados ao repertório de raiz folclórica.

⁷ Na historiografia chilena, o termo designa o cantor e compositor que interpreta canções com linguagem direta, isto é, a partir de uma estética específica que liga sua figura ao “popular”.

⁸ Organizado pelo radialista Ricardo García, o festival ocorreu em julho de 1969 e procurou projetar músicas que se caracterizaram por inovações estético-ideológicas. “*Plegaria*” foi interpretada no festival por Víctor em parceria com o conjunto Quilapayún, e dividiu o prêmio com “*La chilenera*” de Richard Rojas. Sobre a relação do festival com a “invenção” do movimento da NCCh, ver: SCHMIEDECKE, 2015.

Unificado (MAPU). O programa do governo – a chamada “*via chilena ao socialismo*” – propôs efetivar uma transição do capitalismo ao socialismo pela via democrática e pacífica.

A “via chilena” alicerçou-se fortemente na “potencialidade revolucionária” da arte, isto é, em sua capacidade de sensibilizar e “conscientizar” a população da importância da construção de uma sociedade igualitária e com ideais humanistas. Conforme Natália Ayo Schmiedecke apresenta, “a música foi concebida como um meio privilegiado para o engajamento de artistas interessados em tomar parte ativa no “processo revolucionário”” (2013, p. 198). Os músicos identificados com o movimento da Nova Canção procuraram reatualizar as representações da identidade nacional chilena, a partir de um discurso voltado à mobilização da sociedade para a necessidade das “mudanças estruturais”. Dentre a obra discográfica lançada por Víctor durante o período, destacam-se os álbuns: *Canto Libre* (EMI Odeon, 1970), *Pongo en tus manos abiertas...* (1969), *Derecho de Vivir en Paç* (1971) e *La Población* (1972), estes últimos lançados pela DICAP (Discoteca del Cantar Popular), gravadora do PCCh⁹.

Como coreógrafa, bailarina e professora, Joan Jara participou do surgimento do “Balé Popular” que procurou levar esta atividade artística para áreas periféricas e rurais. O Balé buscou “transformar a vida cotidiana em fonte de inspiração para as coreografias” (JARA, 1998, p. 195). Dessa forma, após a vitória de Allende nas eleições de 1970, os artistas – bailarinos, cineastas, escritores, músicos – relacionados à campanha tiveram uma participação ativa no governo, colocando-se a serviço da “*experiência chilena*”. De acordo com Joan, quase todo o trabalho que ela e Víctor realizavam em suas “diferentes áreas, contra forças superiores, sem apoio e quase de maneira subversiva, se transformou em política oficial num abrir e fechar de olhos” (1998, p. 213).

Conforme o historiador chileno César Alborno ressaltava, o violento golpe de Estado encontrou a atividade cultural chilena em plena marcha, e os “protagonistas da cultura” da Unidade Popular encontraram-se com uma quebra severa, “possível, mas imprevisível”, muito brutal (ALBORNOZ, 2005, p. 175). Nesse sentido, importa salientar que, além de ter perdido brutalmente seu companheiro – tornando-se “herdeira” e promotora de seu legado musical –, Joan também foi uma “protagonista da cultura” durante o governo da UP. Engajada na luta por memória, justiça e reparação, a artista foi testemunha dos três anos da via chilena ao socialismo e do violento golpe de

⁹ Em relação à análise dos LPs mencionados, indicamos a dissertação de Schmiedecke (2013). Especialista no tema da Nova Canção Chilena, em seu mestrado, a historiadora investigou o universo de referências estéticas, políticas e históricas presentes na discografia de Jara, e dos conjuntos Inti-Illimani e Quilapayún.

11 de setembro, e procurou defender a “positividade” histórico-cultural do governo deposto (PINTO VALLEJOS, 2005, p. 5). Acreditamos que sua participação no documentário *Compañero: Víctor Jara of Chile* permite examinar a mobilização de um depoimento testemunhal, em que estão demarcados tanto a elaboração social do trauma histórico¹⁰ vivido por Joan, como o início da formulação de uma narrativa memorial em torno da figura de Víctor.

Víctor Jara como símbolo da “causa chilena”

Dentre os objetivos do presente artigo está a análise do documentário em seu “teor testemunhal”. O crítico literário¹¹ Marcio Seligmann-Silva (2003) formulou esta noção como espécie de denominador comum, que permite pensar um paralelo estrutural e semântico do conceito de testemunho. Na segunda metade do século XX, o conceito passou a ter diversas elaborações teóricas, no contexto da expansão da “cultura da memória”, relacionada às vítimas do Holocausto e da Segunda Guerra Mundial (JELIN, 2012, p. 44-45).

Segundo Seligmann-Silva, o testemunho pode designar um elemento literário, partícipe de diversos gêneros, alocado entre a história e a literatura; como também, um tipo específico relativo especialmente à América Latina, que se denomina “*testimonio*”. Este último constitui-se:

[...] como gênero que se institucionalizou em 1970. Nos anos 1970, o governo Allende e a ditadura chilena a partir de 1973 também foram responsáveis pelo estabelecimento do gênero *testimonio* na América Latina. [...] A *verdade* e a *utilidade* são, portanto, fundamentais na concepção de *testimonio* [...]. Poderíamos, ainda, desenvolver certas categorias mais ou menos constantes dentro da teoria do *testimonio*, tais como a ideia de *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* pela *comunidade*); o maior peso da visão de testemunho como *testis* (ao menos até o final dos anos 1980), ou seja, acentuando seu valor jurídico/histórico [...] (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 33-34) [Grifos no original].

Conforme o autor defende, o sentido de *testis* e o de *superestes* são as duas significações básicas. O primeiro refere-se ao sentido jurídico e histórico: o termo em latim *testis* designa o “terceiro”, que viu e/ou participou de um fato e é capaz de assegurar sua veracidade. O *superestes*,

¹⁰ O historiador Dominick LaCapra difere o “trauma estrutural” do “trauma histórico”. O primeiro relaciona-se ao trauma a que todos estão expostos, comum ao humano. Já o “histórico” refere-se à elaboração do processo traumático que cria vítimas específicas. Nesse caso, a “categoria” vítima é social, política e ética (2005, p. 98).

¹¹ Ao utilizarmos o conceito, levamos em conta, como exposto na introdução do livro “*Cinema: estética, política e dimensões de memória*” (2019), que parte considerável da análise do campo cinematográfico foi criada a partir de bases oferecidas pela Teoria Literária.

“sobreviver”, remete a passar por um evento-limite, o que conforma uma experiência que problematiza a relação entre a linguagem e a realidade. Desse modo, na elaboração do trauma, mesclam-se a “imperiosa necessidade de narrar e, paradoxalmente, de calar, pois se tem consciência da impossibilidade de construir um sentido coerente para o horror experimentado” (VIEIRA, 2017, p. 379).

A memória, antes de ser individual, é coletiva (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 12). No caso específico dos que sofreram sob o Terrorismo de Estado no Chile, esta coletividade refere-se, especialmente, ao sentido empregado pela luta dos que se opuseram ao Estado de Exceção. Podemos pontuar que, alguns cidadãos que participaram da “experiência chilena” como “protagonistas” do processo, passaram a elaborar narrativas de memória que ressaltavam a “positividade” do governo da Unidade Popular, focando em defender seus ideais democráticos, igualitários e humanistas e, ao mesmo tempo, culpabilizar principalmente aos setores da burguesia chilena e ao intervencionismo estadunidense pelo golpe – como podemos notar no(s) testemunho(s) de Joan Jara.

Se o testemunho – tanto o artístico/literário como o jurídico – pode servir para a criação de um novo espaço político e para construir novos laços políticos, para além dos traumas que serviram para esfacelar a sociedade (2010, p. 12), tais aspectos de construção de novos laços podem ser observados na ampla formação de redes de solidariedade em prol da chamada “causa chilena”. Diversos autores salientam que, se relacionado ao fenômeno dos exílios latino-americanos da segunda metade do século XX como um todo – expatriações de cidadãos considerados “subversivos”, apoiadas em políticas de extermínio, e inscritas na Doutrina de Segurança Nacional de diversos países como Argentina, Brasil, Chile e Uruguai –, o exílio chileno pode ser dimensionado de maneira singular. Isso devido ao “fenômeno de solidariedade” que pode ser notado pela enorme acolhida internacional aos exilados e que, como Carolina Amaral de Aguiar (2017b) apresenta, também pode ser apreendida pela prolífica produção audiovisual fruto dessa diáspora.

Para Pablo Yankelevich (2001), o privilégio de contar com uma ampla rede solidária, a nível global, se deu pela excepcionalidade desses exilados, em sua grande maioria, terem participado do primeiro projeto socialista democraticamente eleito. Assim, a acolhida incluiu tanto os regimes comunistas do leste europeu, como a social-democracia europeia e latino-americana e setores liberais e progressistas dos Estados Unidos.

A violência e as ações repressivas adotadas pelos militares fizeram com que se causasse um “choque emocional planetário”, conforme aponta o historiador Olivier Compagnon (COMPAGNON, 2013 *apud* AGUIAR, 2017a). Segundo o autor, o golpe de 1973 no Chile pode ser considerado como um “evento-mundo” – ideia originalmente desenvolvida pelo historiador francês Jean-François Sirinelli –, cujo impacto transcendeu a esfera regional. As mortes do *cantautor* Víctor Jara, do poeta Pablo Neruda¹² e do presidente Salvador Allende tornaram-se representativas da formulação de “memórias emblemáticas” (STERN, 2000) – isto é, política e culturalmente influentes – relacionadas, simbolicamente, ao 11 de setembro. Allende e Jara foram considerados como espécie de “mártires” e suas mortes contaram com representações “mitificadas”¹³.

Steve J. Stern argumenta que a construção de narrativas de memória sobre o golpe de Estado chileno – uma relação dinâmica entre as “memórias emblemáticas” e a “memória solta” (ou espontânea) – se deu no período de 1973 a 1983. Em relação às “memórias emblemáticas”, o historiador identifica quatro principais categorias: a “memória como salvação”, visão de que a intervenção militar era necessária como medida ao período de caos econômico; a “memória como ruptura”, na qual a ditadura é vista como responsável por um trauma histórico coletivo, que afetou famílias devido aos assassinatos, “desaparecidos” e exílios; a “memória como prova da consciência ética e democrática”, que considera que o governo militar impôs medo à população chilena e inseriu todos os “bons cidadãos” em um processo de luta e compromissos democráticos e éticos; e, por fim, a “memória como esquecimento”, como uma “caixa” que deveria ser fechada.

Se no Chile, a partir de setembro de 1973, a direita, como campo político hegemônico, procurou promover a “memória como salvação”, internacionalmente, a “resistência” pautou-se na memória como ruptura. A ampla divulgação da morte de Jara, designada por Javier Rodríguez Aedo

¹² Pablo Neruda faleceu em 23 de setembro de 1973, com câncer de próstata. Seu funeral, em 25 de setembro, foi considerado a primeira manifestação pública contra o regime militar chileno. Recentemente, uma discussão renovada sobre a causa da morte do poeta veio à tona, supondo um assassinato por envenenamento. Os restos mortais de Neruda foram exumados em 2013, e em fevereiro de 2023 foram divulgados os resultados da análise de cientistas forenses. Os especialistas encontraram uma grande quantidade da bactéria *clostridium botulinum*, o que indica envenenamento. Sobre o assunto, 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.

¹³ Durante diversos anos, o suicídio de Salvador Allende foi escondido nos relatos testemunhais dos sobreviventes aos bombardeios do Palácio La Moneda. Em 2011, a causa da morte do presidente ainda era objeto de investigação e seus restos mortais foram exumados. Allende morreu com um disparo na boca, recusando-se a cair nas mãos dos militares.

e Marcy Campo Pérez (2022) como “acontecimento transnacional”, torna-se exemplo da visibilidade do golpe como “evento-mundo”.

De um músico até então conhecido, regionalmente, por alguns povos latino-americanos, Víctor transformou-se, mundialmente, no “cantor das mãos cortadas” (BIANCHI, 1978, p. 5 *apud* CAMPOS PÉREZ; RODRÍGUEZ AEDO, 2022, p. 26). A “crônica” – atualmente desmentida, mas ainda difundida – das mãos decepadas, após cantar e tocar violão desafiadoramente durante os dias de prisão e tortura no Estádio Chile, converteu-se em lugar comum na disseminação pública sobre seu assassinato. Como Campos Pérez e Rodríguez Aedo apresentam, o processo de divulgação da morte do artista foi bastante complexo, e não se tratou de um acontecimento que “brotou de forma espontânea”: envolveu uma trama transnacional onde interagiram diversos países – como a França, Itália, Espanha, Alemanha Oriental, Argentina e o Chile –; “atores heterogêneos” – escritores, jornalistas, políticos e músicos –, e alguns meios de comunicação.

Obedecendo às instruções da *Central Única de Trabajadores* (CUT), de que frente a qualquer tentativa de golpe os trabalhadores deveriam ocupar seus lugares de trabalho, Víctor Jara dirigiu-se à *Universidad Técnica del Estado* (UTE) no “fatídico” 11 de setembro de 1973. A universidade foi bombardeada e metralhada na manhã do dia 12, e funcionários, alunos e professores foram levados como prisioneiros para o *Estadio Chile* – ginásio que funcionou como centro de detenção, tortura e morte de milhares de prisioneiros políticos entre 1973 e 1974. Preso e submetido a sessões de tortura, Jara foi assassinado em 16 de setembro.

Joan soube da morte do marido uma semana após o golpe, graças à Héctor Herrera – funcionário do Gabinete Central de Identificação do Estado – e Víctor foi enterrado, sem alarde, no Cemitério Geral de Santiago. Em entrevista para Smith e Forman, no documentário gravado ainda no começo de seu exílio de uma década, a viúva narra sua ida ao necrotério e alguns detalhes sobre o aprisionamento do cantor. Segundo Rodríguez Aedo e Campos Pérez,

Foi mais tarde que ela teve conhecimento das condições da detenção no Estádio Chile. No documentário *Compañero: Víctor Jara of Chile* de Stanley Forman e Martín Smith (1975)¹⁴, ela conta que havia “conhecido gradualmente nos últimos meses” muitos detalhes graças ao testemunho de alguns ex-presos que haviam compartilhado a detenção com o cantautor. Através desse *arquipélago* de

¹⁴ Com base nos artigos de imprensa consultados no Archivo Víctor Jara - durante viagem de campo feita graças à Reserva Técnica da bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – averiguamos que o documentário foi lançado em 1974, em Londres. A partir de 1975, foi veiculado internacionalmente em canais de televisão.

testemunhos, de maneira solitária e sem ajuda da justiça chilena, conseguiu “elaborar uma história própria sobre o que aconteceu nesse lugar”. Isto é, reconstruiu os últimos instantes de Víctor Jara a partir da pluralidade de vozes que haviam escapado da repressão. Além disso, assim foi como o último poema escrito por Víctor Jara, intitulado “Estadio Chile /Somos cinco mil”, pode ser difundido fora do Chile. Os prisioneiros o guardaram na memória e *para* a memória. Este acontecimento, traçado a partir das recordações de outros, foi transmitido posteriormente por Joan Jara em forma de entrevistas, documentários e livros. [...] (CAMPOS PÉREZ; RODRÍGUEZ AEDO, 2022, p. 10) [Grifos no original].

Na obra *Victor: An Unfinished Song*, lançada em 1983, Joan procurou narrar da maneira mais fidedigna possível o que teria acontecido no Estádio, desmentindo que Jara tivera as mãos cortadas – uma vez que ela própria viu o cadáver (BORELLI; BRUM, 2015, p. 28). Nesse sentido, importa mencionar a luta de Joan, Manuela e Amanda por justiça e reparação, contra a impunidade, foi um processo árduo e contínuo, e durou décadas. Estabeleceu-se, juridicamente, que Víctor Jara foi assassinado em 16 de setembro de 1973, mediante 44 tiros (CAMPOS; RODRÍGUEZ AEDO, 2016, p. 171). Em dezembro de 2012, antigos oficiais envolvidos no assassinato foram acusados¹⁵ e, apenas em 2018, ex-militares¹⁶ foram condenados a 18 anos de prisão.

Os projetos *de* e *para* a memória empregados durante o exílio de Joan, e após seu retorno ao Chile, foram diversos. Em seu livro, cita a “profunda solidariedade cultural” expressa por artistas de todo o mundo “em todos os tipos de mídia e muitas línguas” (JARA, 1998, p. 354). Durante a segunda metade da década de 1970, Jara passou a ser homenageado em festivais espalhados por várias cidades:

Em dezembro de 1973, o primeiro grande concerto em tributo a Víctor aconteceu em Paris, e, logo depois, houve outro em Roma, outro em Berlim (janeiro), outro em San Francisco (maio), outro em Essen e outros mais. [...] Fui muitas vezes para os Estados Unidos, passei um mês viajando por todo o Japão; e fui convidada mais de uma vez para ir a países como Austrália, Nova Zelândia, a antiga União Soviética, Finlândia, Suécia, Dinamarca, Holanda, Bélgica, Itália, Suécia e ambas as Alemanhas (Ocidental e Oriental) [...] (1998, p. 355).

Em Londres, Joan trabalhou diretamente com o *Chile Committee for Human Rights* (CCHR) e com o *Chile Solidarity Campaign* (CSC). Ambas as organizações auxiliaram prisioneiros políticos,

¹⁵ 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. Sobre o assunto, ver: JARA BUSTOS, Francisco; UGÁS TAPIA, Francisco, 2017.

¹⁶ Identificados como Hugo Sánchez Marmonti, Raúl Jofré González, Edwin Dimter Bianchi, Nelson Haase Mazzei, Ernesto Bethke Wulf, Juan Jara Quintana, Hernán Chacón Soto e Patricio Vásquez Donoso.

exilados e suas famílias. O CSC, especialmente, promoveu iniciativas culturais, e através da venda de discos, ingressos para shows e exibição de filmes, angariou fundos para a “causa chilena”. Segundo a bailarina, os convites para festivais e atos tornaram-se ainda mais frequentes “depois que foi exibido um documentário britânico sobre Víctor, chamado *Compañero*, em emissoras de televisão de todo o mundo” (1998, p. 355).

A estreia de *Compañero Víctor Jara of Chile* ocorreu na quarta-feira, 11 de setembro de 1974, às 10:30 p.m., no National Film Theatre, localizado no bairro South Bank, em Londres. O filme foi produzido e distribuído pela Educational and Television Films Ltd. (ETV), empresa de Stanley Forman. Em 1975, o documentário foi um dos indicados ao *Robert Flaherty Award* do BAFTA (British Academy of Film and Television Arts); e ganhou o prêmio “Golden Dove” no New York Film Festival. A partir de então, foi exibido por algumas emissoras de TV, entre as quais, podemos citar o *channel 26*, em Washington, D.C., em 11 de dezembro de 1975 (DREYFUSS, 1975)¹⁷.

O diretor Martin Smith menciona, no vídeo citado no início do presente artigo, que o documentário foi feito sem roteiro. Embora escassos, ele e sua equipe encontraram alguns materiais de arquivo, e graças ao “maravilhoso trabalho” da editora Shelagh Brady, o filme “*started to come together*”, ou seja, passou a ter coesão, sentido. Além do longo depoimento de Joan, na montagem foram utilizados imagens e vídeos de arquivo sobre o Chile, algumas fotos do acervo da viúva, e algumas canções de Víctor. Dessa forma, *Compañero* é uma fonte audiovisual profícua também por suas transferências culturais, e torna-se importante mapear, mesmo que brevemente, a trajetória profissional dos cineastas britânicos envolvidos com o projeto.

Solidariedade como contexto de produção

Na introdução do livro *Cinema: estética, política e dimensões da memória*, expõe-se que tomar o objeto fílmico como fonte de conhecimento histórico, demanda atenção permanente às especificidades do cinema (2019, p.7). Ao examinar regimes de representação dos tempos presente e passado, seja no cinema de ficção ou documentário, o historiador deve levar em conta fontes documentais “extrafílmicas”. Desse modo, para a análise de *Compañero: Víctor Jara of Chile*, nos

¹⁷ Recorte de imprensa consultado no Archivo Víctor Jara. O recorte em questão faz parte do fundo Pós-73, e tem como código de referência: CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0138-C1.

atentamos à materialidade do filme, mas procuramos também elucidar o contexto da produção da obra, a partir de artigos de imprensa.

Conforme já citado, a ideia do filme, que então seria um curta-metragem de denúncia sobre o assassinato de Víctor, partiu de Stanley Forman (1921-2013). No obituário de Forman, publicado no periódico inglês *The Guardian*, seu neto, Daniel, comenta que o cineasta comunista foi conhecido como coletor e distribuidor de “vídeos e documentários raros” por trás da “cortina de ferro”. Filho de imigrantes judeus que se mudaram para Londres para escapar da perseguição antisemita no Leste Europeu, Stanley nasceu na área East End da capital inglesa (FORMAN, 2013).

Na adolescência, passou a visitar a Marx Memorial Library¹⁸, e fez parte da Juventude Comunista. Impulsionado pelo desejo de “mudar a política britânica por meio da exibição de filmes” (SYSKA, 2021) e com o auxílio da British-Soviet Friendship Society¹⁹ e do Partido Comunista da Grã-Bretanha, fundou sua primeira empresa de mídia na década de 1950, a Plato Films, que mais tarde passou a se chamar Educational and Television Films (ETV)²⁰. A partir de viagens a vários países do bloco comunista, Forman recolheu “filmes socialistas e comunistas” para a distribuição e exibição em Londres sob o slogan “veja o outro lado do mundo” (“*see the other half of the world*”). Nesse processo, também passou a criar seus próprios curtas sobre os “problemas políticos e sociais da época”.

O diretor de cinema Martin Smith nasceu em 1939. Sua carreira como documentarista iniciou-se na segunda metade da década de 1960, quando passou a editar e dirigir filmes e séries para a televisão. Trabalhou como editor dos documentários *The Doors Are Open* (1968) e *Johnny Cash in San Quentin* (1969), do canal Granada Television. Na década de 1970, colaborou na direção de episódios de *World at War* (1973-1974), série documental de Jeremy Isaac sobre a Segunda Guerra Mundial, exibida no canal Thames. Utilizou-se das coleções da ETV em diversos projetos e, em 1974, foi convidado por Stanley Forman para fazer um filme sobre “a vida e morte” de Víctor Jara.

¹⁸ Trata-se de uma biblioteca e arquivo de alcance comunitário, focada em estudos marxistas, socialistas, comunistas e do movimento dos trabalhadores.

¹⁹ Organização não-governamental britânica ativa de 1946 a 1991, dedicada em progredir as relações políticas e culturais entre a Grã-Bretanha e a URSS.

²⁰ Segundo Daniel Forman, após se aposentar, em 2002, Stanley doou a coleção da ETV para o British Film Institute.

Em depoimento a Forman, Manny Yospa e Gloria Sachs, para o The British Entertainment History Project²¹, Martin assinala que, inicialmente, a colaboração com um cineasta declaradamente comunista o preocupava. Segundo ele, não sabia o quão “doutrinário” o colega seria, já que ele não era um “homem de partido” (SMITH, 2001), mas que, afinal, a colaboração ocorreu sem grandes entraves. Por fim, a realização do filme, que descreve a “trágica história de amor enraizada na política do século XX”, tornou-os amigos de longa data (SMITH, 2013).

Martin comenta que Stanley conheceu Joan Jara através de reuniões da *Chile Solidarity Campaign* e que ambos se preocuparam em auxiliá-la a divulgar a violência perpetrada pela ditadura militar. Com o filme, tiveram a ideia de que ela pudesse falar acerca de outras coisas, além da experiência traumática do golpe e do luto. A maior parte do documentário trata-se de uma entrevista com Joan que, além de narrar o golpe e o que até então sabia sobre os últimos dias de Víctor, comenta sobre a vida do marido, e sobre a “experiência chilena”. Em relação à entrevista, Smith expõe que esta ocorreu durante dois dias e meio, no apartamento em que Joan vivia com as filhas, no bairro Hampstead, em Londres, e foi filmada por Ian MacMillan.

Um dos maiores desafios para a montagem do documentário, e uma das maiores preocupações da editora Shelagh Brady, foi a escassez de vídeos de arquivo que retratassem o contexto histórico, político e social do Chile, e o baixo orçamento para comprá-los. Embora a Educational and Television Films tivesse alguns materiais de arquivo sobre o país – recolhidos por Forman na Alemanha Oriental e na Rússia –, estes eram escassos (SMITH, 2001). Assim, nos créditos, além da ETV, cita-se à “Nich U.S.A.” e “Theatre of Latin America” como provedores de “material adicional”²².

Na montagem, podemos reparar que os cineastas também utilizaram fotos de família, do acervo pessoal de Joan. Além disso, no total, trechos de 9 canções de Víctor fazem parte da trilha sonora: “*La Partida*”, “*El Arado*”, “*Movil Oil’ Special*”, “*Cuando voy al trabajo*”, “*Ni chicha, ni limoná*”, “*El hombre es un creador*”, “*Manifiesto*”, “*Plegaria a un labrador*” e “*Te Recuerdo Amanda*”. Ademais, recita-se o último poema do artista, “*Estadio Chile*”, composto durante a prisão. Elaborado, originalmente, para

²¹ O The British Entertainment History Project é um projeto de História Oral britânico que promove entrevistas com trabalhadores das indústrias de cinema, televisão, teatro e rádio do Reino Unido.

²² No presente artigo, não nos aprofundaremos na investigação das particularidades do material de arquivo, o que demanda uma análise específica.

exibição a um público anglófono, o filme apresenta, junto à reprodução das canções, declamações das letras traduzidas do espanhol para o inglês, pelo poeta socialista Adrian Mitchell e por Joan Jara.

Importa comentar que Adrian mobilizou-se, significativamente, com a rede de solidariedade formada em torno da “causa chilena”, e auxiliou diretamente Joan e suas filhas. Ambos trabalharam em conjunto nas traduções das letras das canções para o inglês. O poeta também escreveu um poema em homenagem ao cantor, intitulado “*Victor Jara of Chile*”²³ – e podemos inferir que venha daí a inspiração para o subtítulo do documentário, embora não seja citado no filme.

Em 16 de novembro de 1974, uma resenha de Mitchell sobre o documentário e outros “filmes para serem usados contra a Junta Militar chilena”²⁴ foi publicada no periódico *Socialist Worker*. Nela, o autor defende que ele e Joan não estavam tentando transformar Víctor em uma “lenda”, mas que falavam dele como uma das milhares de vítimas do fascismo no Chile. Como Jara era uma das poucas pessoas sobre a qual se conheciam alguns detalhes da morte, e que, como artista, ainda podia se comunicar “através de suas belas e poderosas canções” (MITCHELL, 1974, p. 11)²⁵, ambos procuravam divulgar sua história de vida. Segundo ele, “*Compañero*” também se relacionava à “determinação corajosa” de Joan em contar a história do *cantautor*.

Em relação ao contexto de produção do documentário, nota-se que este esteve atrelado ao “fenômeno audiovisual de solidariedade” citado nos trabalhos da historiadora brasileira Carolina Amaral de Aguiar. Nesse caso específico, percebe-se que a produção esteve relacionada com figuras da esquerda britânica, como o cineasta Stanley Forman, dono da ETV, e o poeta Adrian Mitchell; e com a rede de solidariedade com a “causa chilena” formada em Londres. Conforme aparece nos créditos, e em artigos de imprensa, a venda de ingressos de algumas das exibições de *Compañero* foi, inclusive, revertida para angariar fundos para o *Chile Solidarity Campaign* (DIGNAM, 1974)²⁶.

²³ O poema aparece na contracapa do álbum póstumo *Manifiesto Chile September 1973* (XTRA, 1974) – LP analisado em nossa pesquisa de mestrado, ainda em desenvolvimento. Importa também citar que o poema foi musicalizado pelo cantor Arlo Guthrie e lançado no álbum “Amigo” (Reprise, 1978).

²⁴ Além de *Compañero*, Mitchell cita *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*”, do qual Martin Smith fez parte.

²⁵ Também consultado no Archivo Víctor Jara, este recorte de imprensa tem como código de referência: CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0068.

²⁶ Tem como código de referência: CL-AVJ-PO-A-S6-SB8-0040.

Documentário sobre a agonia da família Jara e a “agonia do Chile”

No que se refere às especificidades do cinema documentário, Christian León expõe que diversos autores argumentam que características próprias ao gênero o fazem ser um “dispositivo, um discurso e uma prática propícia à expressão da memória” (LEÓN, 2019, p. 156). Entre as características citadas, estão: o caráter “indexical”, sua ligação com o mundo histórico-social e sua capacidade de trabalhar com o testemunho de “atores reais”. Nesse sentido, enfatiza que o documentário apresenta uma relação íntima com o passado histórico e com o “trabalho subjetivo da memória”:

Nos estudos do documentário, essa dupla dimensão tem sido problematizada através do uso do testemunho e do arquivo, duas formas fundamentais de referência ao passado dentro da linguagem cinematográfica não ficcionalizada. São duas dimensões que marcam polaridades em permanente tensão e interseção dentro das estruturas figurativas e narrativas do documentário. Do lado do testemunho está o polo subjetivo da narração, associado aos processos de memória e à fidelidade do ato de testemunhar. Do lado do arquivo fica o polo objetivo da narração, relacionado com os processos da história e a veracidade dos atos de documentação. Um e outro são uma espécie de dobra, determinando-se mutuamente de acordo com distintas modulações do tecido audiovisual (2019, p. 157).

Embora exista uma dupla dependência entre tais polos, León indica que é possível estabelecer duas “categorias”: o “documentário de memória” e o “documentário histórico”. A partir de formulações de Gustavo Aprea, o autor cita que os documentários de memória se caracterizam, fundamentalmente, pelo trabalho com “palavras das testemunhas presenciais de um fato, que, desde a subjetividade de sua experiência, abordam tanto o momento da rememoração quanto o momento rememorado” (APREA, 2015, p. 95 *apud* LEÓN, 2019, p. 157). Nesse caso, os testemunhos operam como espécie de “tradução” da objetividade da história para a vivência de um ator. Por outro lado, os documentários históricos trabalham, sobretudo, com imagens não produzidas pelo próprio cineasta, que são ressignificadas através da montagem, com o uso da voz e de cartelas de texto – que pode incluir *found footage films*²⁷ e *compilation films*.

Conforme procuramos demonstrar a seguir, podemos considerar *Compañero: Victor Jara of Chile* em um “entre-lugar” entre essas duas categorias: trata-se tanto de um documento de memória,

²⁷ Em tradução literal, significa “filmagem encontrada”. De maneira simplificada, pode ser definida como uma técnica cinematográfica que se vale de materiais alheios, produzidos originalmente com outras finalidades, que são “reapropriados” e, por vezes, ganham novos sentidos a partir de nova edição, colagem ou montagem.

como de um documentário histórico. Há uma articulação entre a história familiar e a história política recente no Chile: o trauma da família Jara relaciona-se diretamente à formulação de uma memória sobre o governo da Unidade Popular e o golpe civil-militar. Ao mesmo tempo, a utilização de materiais de arquivo, da *voz over*²⁸ de David Naden, e o uso das músicas de Víctor Jara também são elaborados de maneira que podem atrelar o documentário à categoria de “histórico”.

Os créditos iniciais e o prólogo têm como trilha sonora um fragmento da música instrumental “La Partida” (do álbum *El Derecho de Vivir en Paz*, 1971). No prólogo, a partir da narração de Naden e do uso de fotografias do acervo pessoal, Víctor, Joan e as crianças, Manuela e Amanda, são apresentados ao espectador (figuras 1 a 4). Inscreve-se o trauma histórico que afetou à família: após o assassinato do cantor – “um dos *‘folk singers’* mais conhecidos do Chile” – sua “esposa inglesa” e “ex-bailarina” exilou-se com as filhas na Inglaterra.

Imagens 1 a 4. Fotogramas do prólogo do documentário. A família Jara é apresentada.



Fonte: *Compañero Víctor Jara of Chile* (1974).

²⁸ Trata-se da voz sem identificação do emissor, utilizada como recurso narrativo em documentários.

Em relação à imagem empregada para o trecho da narrativa sobre a morte, é interessante notar a escolha de uma foto de Víctor de perfil, com semblante sério, combativo – o que pode ser relacionado à representação de sua figura como “mártir de resistência”. Além disso, o cineasta utiliza-se do recurso de *close* para enfatizar a dramaticidade. E, após essa breve contextualização do prólogo, o mesmo recurso é utilizado para anunciar Joan, e as lentes focam no rosto da viúva, há poucos meses exilada, que diz:

Eu acho que qualquer um que passou pelo que aconteceu no Chile em 11 de setembro e, de alguma forma, viu ou sentiu tão próximo quanto nós o que o fascismo realmente significa... sua vida muda completamente. Pelo menos a minha mudou [...]. Sinto que tudo o que posso fazer é continuar a contar [...] as nossas experiências, mesmo as mais pessoais, para que compreendam profundamente o que isto significa para o ser humano. [...] Aquí estou falando em nome de todas as pessoas no Chile que foram silenciadas, que não podem falar por si mesmas (01:22-2:20’).

Em depoimento, coloca-se como porta-voz de denúncia da violência, em nome dos chilenos presos, assassinados e silenciados pela ditadura militar. Em seguida, a artista passa a discorrer sobre a vida de Jara. Enquanto alude à infância humilde do marido – “filho de um arador e de uma verdadeira cantora *folk*” –, algumas imagens de arquivo de camponeses chilenos são exibidas (figuras 5 e 6). Frente à pobreza e fome dos arrendatários, cita às festas da colheita do trigo – “primeiras lembranças” de Víctor. Em seguida, adiciona-se um trecho de uma canção que traz à tona a figura do “*campesino*” chileno: “*El Arado*” (Victor Jara, 1966), recitada, paralelamente, em inglês por Adrian Mitchell.

Figuras 5 e 6. Enquanto toca *El Arado*, exibem-se imagens de camponeses chilenos.



Fonte: *Compañero Victor Jara of Chile* (1974).

Ao analisar o cancionário de Jara, Schmiedecke identificou que o compositor procurou reafirmar sua origem rural e humilde, ao recorrer com frequência à imagem de certos personagens para abordar temas como as tradições culturais, o mundo do trabalho e a crítica social (2013, p. 110). De maneira similar, as imagens de arquivo utilizadas na montagem permitem ver que tal recurso também foi adotado no documentário.

Com o intuito de melhoria de vida, como milhares de camponeses chilenos, Víctor e sua família também migraram para a cidade, e acabaram por experimentar também à “pobreza urbana”. A mãe do cantor, a *señora* Amanda, mudou-se com seus cinco filhos para Santiago, e estes passaram a viver na região periférica da capital do país, na *población* Nogales. Dessa maneira, salienta-se a infância e juventude humilde do artista, e enquanto veiculam-se imagens de moradores de *poblaciones callampas*²⁹, a *voz over* contextualiza sobre a situação de vulnerabilidade das crianças no Chile: até 1968, uma criança morria de fome a cada 36 minutos, 86 a cada 1.000 bebês morria durante o primeiro ano de vida.

Joan menciona que a vulnerabilidade social enfrentada não era apenas “experiência de Víctor, era normal”, reiterando que a origem do cantor era similar à de diversos cidadãos chilenos durante a primeira metade do século XX. No documentário, ressalta-se que o artista foi um dos poucos que teve a “sorte” de adquirir educação completa e ingressar na Universidade. Após veicular o trecho “*Los estudiantes chilenos / y latino-americanos / se tomaron de las manos / matatiretirundín*”, de “*Móvil Oil Special*” (1968) – canção composta no contexto do movimento da Reforma Universitária –, David Naden narra o contexto de formação da coalização de esquerda que deu origem à UP:

Trabalhadores e camponeses chilenos, como o resto da América Latina, exigiam liberdade da fome e do desemprego e independência da dominação estrangeira. Em dezembro de 1969, os socialistas, os comunistas, os radicais e outros partidos políticos formaram uma aliança. Seu título: Unidade Popular. O candidato à eleição presidencial de 1970 foi o médico Salvador Allende. Víctor Jara foi um de seus apoiadores proeminentes (07:46-08:17).

Emocionada, Joan rememora a vida em família durante a década de 1960 e o começo da década de 1970, referindo-se a atributos pessoais de Jara: alegre, criativo e divertido. Nesse trecho, podemos notar a “imperiosa necessidade de narrar e, paradoxalmente, de calar” (VIEIRA, 2017, p. 379) em seu testemunho. Ao conceder seu depoimento, gravado menos de um ano após perder o

²⁹ *Poblaciones* são bairros situados na periferia das cidades chilenas. O termo “*callampa*” (cogumelo) é aplicado as *poblaciones* nascentes, geralmente localizadas em terrenos úmidos.

marido, torna-se doloroso para a viúva rememorar mesmo os “bons tempos”. Sobre o lar, “cheio de amor”, discorre que Víctor era participativo, e exprime, de maneira agoniada: “[...] *what else can I tell you about it? I don't know.*” (“O que mais posso te contar sobre? Eu não sei”).

Logo depois, toca-se um fragmento de “*Cuando voy al trabajo*” – canção composta por Víctor em 1973 –, enquanto a viúva recita os versos em inglês e exibem-se fotos da família Jara e vídeos do período da Unidade Popular. Daí em diante, foca-se na abordagem sobre o governo, sua crise e sua derrocada. Intercalam-se a *voz over* de Naden – com panoramas históricos, sociais, políticos e econômicos sobre o Chile –; músicas que Víctor Jara compôs no período da UP; e o depoimento de Joan, que apresenta suas interpretações sobre a experiência chilena, a polarização política, o intervencionismo estadunidense, a crise no ano de 1973 e o violento golpe.

Durante a campanha e o governo, Jara decidiu-se pelo “poder das canções”, comprometendo-se diretamente com o processo revolucionário e colocando-se a serviço das “mudanças sociais”. Joan sorri ao evocar lembranças do dia 4 de setembro de 1970 – data da eleição –, e da “atmosfera” da grande festa nas ruas em celebração à vitória de Salvador Allende. Enquanto são veiculados vídeos de arquivo, em preto e branco, Naden narra que “forças da direita” tentaram impedir à ratificação da eleição pelo Congresso, e em outubro, o general René Schneider – então Comandante-em-chefe das Forças Armadas Chilenas – sofreu um atentado e foi assassinado. Em relação a Schneider, Joan declara que o “assassinato político parecia nada ter a ver com o Chile” – aludindo ao chamado “mito da excepcionalidade chilena”³⁰, imagem do país como modelo de estabilidade política se comparado aos países sul-americanos vizinhos. Contudo, ao mesmo tempo, afirma que a morte do General “pareceu um sinal”, que as pessoas não levaram em conta eficientemente.

Oficialmente, Allende foi proclamado presidente da República em novembro de 1970. Joan Jara defende que, “de repente”, ocorreu uma “mudança absoluta, de alguma maneira, nas relações humanas”, pois, pela primeira vez, a classe trabalhadora estava sendo ouvida. Assim, salienta que o período nunca seria apagado da história do país. Destaca que, se antes o grande elogio era ser chamado “cavalheiro” (“*gentleman*”), durante a Unidade Popular, o grande elogio era tornar-se um “*Compañero*” – “mais que um amigo, mais que um amigo no trabalho”. Dessa maneira, ressalta mudanças relacionais do período, citando o “especial sentido” do trabalho coletivo (figuras 7 e 8).

³⁰ Sobre o “mito da excepcionalidade chilena”, ver: CAPELATO, 2021.

Figuras 7 e 8. Joan explica o significado do termo “*Compañero*” durante o governo da UP. Foca-se nas mãos de Víctor: “trabalhador do violão”.



Fonte: *Compañero Victor Jara of Chile* (1974).

Ao passo que se aponta para o sentido especial da palavra “*Compañero*”, o efeito *close* foca nas mãos de Víctor em uma foto de uma apresentação. Tal efeito remete à representação do artista como “músico trabalhador do violão”, “verdadeiramente” revolucionário e comprometido com a classe trabalhadora³¹. Sobre a classe média chilena, Joan comenta que alguns destes não sabiam se decidir por um dos “dois lados”, que seriam: o “lado reacionário” ou o “lado dos trabalhadores”. E cita “*Ni chicha ni Limoná*” (1970), canção que se dirigia aos que estavam “em cima do muro” durante o governo.

Ao abordar-se a medida de nacionalização do cobre durante o governo da UP, menciona-se que as indústrias eram, majoritariamente, controladas pelos Estados Unidos. Em retrospecto, dilata-se o tempo histórico narrado no documentário, e a *voz over* discorre sobre o período colonial. Informa-se que o território chileno foi um dos últimos da América do Sul a ser colonizado pela Coroa Espanhola; que, após a Independência, no século XIX, a indústria britânica instalou-se no Chile, e tornou o país um “satélite” de sua economia – aborda-se que muitas fortunas foram feitas, em Londres, a partir de rendimentos das minas de salitre. E, por fim, o monopólio estadunidense é citado como uma “terceira” forma de colonização. No documentário, deflagra-se o intervencionismo dos EUA, a partir de ações da multinacional IIT (*International Telephone and Telegraph Corporation*), da

³¹ Em relação às representações do artista engajado no governo da Unidade Popular, ver: SCHMIEDECKE, 2013.

CIA, e do bloqueio econômico, que tinham como objetivo desestabilizar e impedir o processo da via chilena ao socialismo.

Joan discorre sobre a crescente instabilidade econômica e o contexto de crise, aludindo às manifestações de rua da oposição, que chama de “primeiras demonstrações” do plano para a derrocada do governo. Cita a “marcha das panelas vazias” (“*Marcha de las Cacerolas*”), quando as damas de classe média se organizaram em protesto, reclamando da “falta de comida” (figura 9). Chama o ato de “estúpido” e reitera que, pelo contrário, os pobres, que durante muito tempo realmente passaram fome, “pela primeira vez” tinham o bastante para comer. O “*paro de octubre*” de 1972 é mencionado como um protesto mais sério para desestabilização da Unidade Popular. A greve dos caminhoneiros articulada pelos partidos e grêmios de direita da política chilena, com financiamento indireto dos EUA, levou à escassez de abastecimento de alimentos no país.

Segundo Joan, apesar do clima instável, os partidários do processo da UP organizaram-se em trabalho voluntário para tentar reverter a crise e “fazer o país seguir” (figura 10). A artista sugere que o dinheiro estrangeiro financiava os boicotes ao governo de Allende, ressaltando que, embora a greve tenha durado um mês, o preço no mercado negro e do dólar diminui, em vez de subir.

Figuras 9 e 10. A esquerda, a “marcha das panelas vazias”, em 1971; à direita, Víctor como exemplo da mobilização dos partidários com o trabalho voluntário, em 1972.



Fonte: *Compañero Víctor Jara of Chile* (1974).

Entre a veiculação das canções “*El hombre es un creador*” e “*Manifiesto*”, transmitem-se fotos de Víctor, e materiais de arquivo que retratam o cotidiano dos trabalhadores durante o governo, nas

poblaciones aparecem os murais coloridos do período e bandeiras e posters da UP. Durante o trecho de “*Manifiesto*” – uma das últimas canções de Víctor, composta em 1973 – vídeos de prisioneiros políticos e cidadãos assassinados aparecem no documentário pela primeira vez. Em *close*, foca-se as mãos amarradas de um partidário do governo sendo preso por militares e, paralelamente, novamente aponta-se para as mãos de Víctor tocando violão. À medida em que vídeos das filas das eleições parlamentárias de 1973 são transmitidas, Joan narra que, a partir de então, a oposição teve a certeza de que “por vias democráticas” não havia maneiras de derrotar à UP. Menciona-se a primeira tentativa de golpe, o “*tancazo*”, em junho, e a artista comenta que, naquele dia, a classe média ficou em casa – o que indica que eles foram previamente informados.

O único vídeo do cantor no documentário trata-se de um fragmento de uma gravação privada, de uma apresentação ao vivo tocando “*Plegaria a un labrador*” – que, segundo se informa, ocorreu em um “*folk club*” (uma “*peña*”), em agosto de 1973. Após manifestações de rua dos partidários da UP serem transmitidas, são exibidas imagens do dia do golpe, entre as quais uma do Palácio La Moneda em chamas. Acontece a última participação narrativa da *voz over* de David Naden abordando que, após três anos difíceis, o apoio ao governo seguia crescendo; porém, em 11 de setembro, as Forças Armadas de extrema direita intervieram: por volta das 3 horas da tarde, os militares já haviam tomado o poder e Allende estava morto.

Daí em diante, apresenta-se o depoimento de Joan como testemunha do golpe. Como sobrevivente, a bailarina comenta o cotidiano no fatídico dia. Emociona-se ao descrever o que até então sabia sobre o aprisionamento e os últimos dias de Víctor Jara no *Estadio Chile*; conta que sobreviventes do estádio enfatizaram em seus relatos a “coragem moral” do cantor, que teria inspirado aos companheiros de prisão, cantando³². Em seguida, “*Chile Stadium*”, tradução em inglês do poema composto por Víctor na prisão, é declamado por Adrian Mitchell. A partir de um efeito que lembra a exibição de fotos por projetores antigos, são expostas imagens de prisioneiros sendo rendidos por militares, intercaladas pela tela de fundo preta (figuras 11 e 12).

³² Apesar de reproduzir a crônica sobre Víctor ter cantado no Estádio, Joan cita que as mãos do cantor teriam sido quebradas, e não decepadas.

Figuras 11 e 12. A esquerda, uma das imagens transmitidas enquanto o poema de “*Chile Stadium*” é recitado. À direita, Joan, emocionada, ao relatar o trauma histórico do golpe.



Fonte: *Compañero Víctor Jara of Chile* (1974).

Joan rememora os horrores vivido por elas e pelas filhas, enquanto escutavam os bombardeios próximos de sua casa, sem saber como Víctor estava. Relata o trauma de sua ida ao necrotério em 18 de setembro, quando reconheceu o corpo do marido entre o de milhares de vítimas da primeira semana da ditadura militar. A última música veiculada no documentário trata-se de “*Te Recuerdo Amanda*” (1969), canção de “denúncia social, mas, retratada de forma lírico-amorosa” (GARCIA, 2021, p. 164). Esta descreve o relacionamento entre dois trabalhadores, uma jovem e um operário que, vítima fatal de um “acidente de trabalho”, desaparece de sua vida. Os protagonistas são nomeados a partir dos nomes dos pais de Víctor: Manuel e Amanda. A viúva recita os versos da tradução em inglês, e transmitem-se fotos da família Jara, sorridentes, e imagens do cotidiano de trabalhadores e das manifestações populares durante o governo da Unidade Popular.

Como mãe, artista, sobrevivente e viúva, Joan oferece seu testemunho sobre os anos do governo de Allende e do golpe violento que o interrompeu. Sua família, como outras tantas no Chile, experienciou o trauma histórico e a violência desse “evento-mundo”, o que as mudou completamente. De acordo com ela, Manuela nunca seria a mesma, e Amanda cresceria com isso dentro de si. Por fim, alude à acolhida solidária no exílio, com esperança que suas filhas e ela pudessem seguir na defesa de uma luta coletiva.

Considerações finais

Fruto do fenômeno audiovisual de solidariedade internacional, a produção e distribuição de *Compañero: Víctor Jara of Chile* – gravado, montado e lançado em 1974 – auxiliou na difusão das denúncias dos crimes cometidos pelos militares no Chile, após o 11 de setembro de 1973. No documentário, a figura, o canceiro e trajetória de Víctor Jara aludem à história política, cultural e social do Chile. Evocado como “mártir de resistência”, o cantor converte-se em símbolo do comprometimento coletivo da Unidade Popular, um verdadeiro “*Compañero*”: “artista revolucionário” e “trabalhador do violão”.

O filme também permite analisar o início da elaboração do trauma por Joan Jara e a importância de seu testemunho e empenho na difusão de uma narrativa sobre o marido. A viúva tornou-se importante figura da resistência à ditadura, ao trabalhar com comitês de defesa aos Direitos Humanos. Atuou como herdeira do “legado” do cantor, e esteve envolvida com diversos “projetos de memória” relacionados à disseminação da obra musical de Jara e da Nova Canção Chilena internacionalmente³³. Professora e bailarina durante a *experiência chilena*, e testemunha do violento golpe que brutalmente pôs fim à via democrática ao socialismo, a artista procurou “aprender a falar” (JARA, 1998, p. 9), a fim de defender a “positividade histórica” da UP, e denunciar os crimes da ditadura. Em seu depoimento para o filme, podemos perceber suas interpretações acerca da crise, período de desabastecimento de alimentos, do papel do intervencionismo estadunidense, e sua direta crítica à classe média chilena, e a defesa de seus “valores” humanistas e “populares” do governo.

Com o uso de materiais de arquivo, o filme de 55 minutos de Martin Smith e Stanley Forman procura enfatizar a ideia de um país dividido em dois grupos sociais: os setores populares e a burguesia. O canceiro de Víctor Jara torna-se importante “personagem” do filme, à medida que fragmentos de canções são utilizados para evocar imagens contrastantes entre as áreas pobres e ricas do país, além de vídeos e fotos que retratam manifestações e o cotidiano durante o governo de Salvador Allende.

O documentário está relacionado à elaboração de uma memória coletiva sobre a UP e o golpe civil-militar, mas também pode ser considerado “documentário histórico”. A montagem, uso de materiais de arquivo, e das músicas, relacionam-se a um entrelaçamento narrativo que evidencia a história política, social e cultural do Chile no século XX. Da mesma maneira que a história familiar

³³ Nos debruçamos sobre tais projetos em nossa dissertação de mestrado, ainda em desenvolvimento.

de Joan, Víctor, Manuela e Amanda articula-se como representativa da “positividade” da via democrática ao socialismo, além da agonia, trauma e luto ocasionado pelo golpe; evoca-se à trajetória de Víctor Jara, a partir de sua origem humilde, pertencimento e comprometimento com o “imaginado povo chileno” (GARCIA, 2021, p. 55), como representativa da história “do Chile”.

Referências bibliográficas:

ADAMATTI, Margarida; AGUIAR, Carolina Amaral de; CARVALHO, Danielle Crepaldi; MONTEIRO, Lúcia Ramos; VILLAÇA, Mariana (org.). **Cinema: estética, política e dimensões da memória**. Porto Alegre: Sulina/Fapesp, 2019.

AGUIAR, Carolina Amaral de. 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, p. 667-680, 2017a.

_____. Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras.

Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen, n. 73, p. 17-23, out. 2017b.

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

BORELLI, Viviane; BRUM, Maurício Marques. Estádio Chile, 1973: os dias finais de Víctor Jara, uma vítima da ditadura chilena. **Comunicação & Inovação**, v. 16, n. 30, 2015. Disponível em: < seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/2709/1666 >. Acesso em: 13 de abril de 2023.

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; et al. (org.) **Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico**. Zurich: Lit Verlag, 2016.

CAMPOS PÉREZ, Marcy; RODRÍGUEZ AEDO, Javier. La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975). **El oído pensante**, v. 10, n. 1, p. 5-30, 2022. Disponível: < oidopensante/article/view/11336/10093 >. Acesso em: 27 mar. 2023.

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.

COMPAÑERO VICTOR JARA OF CHILE. Direção de Stanley Forman e Martin Smith. Inglaterra: ETV, 1974. (55 min).

DIGNAM, Virginia. ‘Companero’ off for showing to world. **The Morning Star**. Londres, 1974.

FORMAN, Daniel. Stanley Forman obituary. **The Guardian**. Londres, 28 mar. 2013. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2013/mar/28/stanley-forman-obituary> >. Acesso em: 30 de março de 2023.

FUNDACIÓN VÍCTOR JARA. **Saludos de Martin Smith, director de Compañero Víctor Jara of Chile**. Santiago: Fundación Víctor Jara, 30 out. 2017, 1 vídeo (4:37 min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=9jW1EoLEBn0> >. Acesso em: 24 mar. 2023.

GARCIA, Tânia da Costa. Nova Canção: *manifesto* e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. In: **Anais do VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio de la Música Popular**. Buenos Aires: IASPM, 2005.

_____. **Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX**. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

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

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.

LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LEÓN, Christian. Usos criativos do arquivo e políticas da memória do documentário equatoriano (2000-2013). Tradução: Lúcia Ramos Monteiro. In: ADAMATTI, Margarida; AGUIAR, Carolina Amaral de; CARVALHO, Danielle Crepaldi; MONTEIRO, Lúcia Ramos; VILLAÇA, Mariana (org.).

Cinema: estética, política e dimensões da memória. Porto Alegre: Sulina/Fapesp, 2019.

MITCHELL, Adrian. Films to use against the Chilean junta. **Socialist Worker**. Londres, 16 nov. 1974.

PINTO VALLEJOS, Julio (ed.). **Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular**. Santiago: LOM, 2005.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Tomemos la historia en nuestras manos”**: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências

Humanas e Sociais – UNESP Franca, 2013. Disponível em: < repositorio.unesp.br/handle/11449/93254 >. Acesso em: fev. 2021.

_____. Os primeiros festivais da Nova Canção Chilena e a invenção de um movimento musical. **ArtCultura**, v. 16, n. 28, 2015. Disponível em: < seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/30606 >. Acesso em: 28 mar. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). **História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. O local do testemunho. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010. Disponível em: < www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894 >. Acesso em: 21 mar. 2023.

SMITH, Martin; FORMAN, Stanley; SACHS, Manny; YOSPA, Manny. Interview with Martin Smith. **The British Entertainment History Project**. Londres, 6 mar. 2001. Disponível em: < <https://historyproject.org.uk/interview/martin-smith> >. Acesso em: 30 de março de 2023.

_____. Stanley Forman: Film producer and distributor who advanced the socialist cause for 50 years. **Independent**. Londres, 5 mar. 2013. Disponível em: < <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/stanley-forman-film-producer-and-distributor-who-advanced-the-socialist-cause-for-50-years-8520000.html> >. Acesso em: 14 de abril de 2023.

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, Mario *et al.* **Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX**. Santiago: LOM, 2000.

SYSKA, Alicja. **Using Documentary Film as a Historical Source**. Research Methods Primary Sources. Marlborough: Adam Matthew Digital, 2021. Disponível em: < pearl.plymouth.ac.uk/bitstream/handle/10026.1/18634/Final%20publication.pdf?sequence=1 >. Acesso em: 3 de abril de 2023.

VIEIRA, Beatriz. **A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970**. São Paulo: Hucitec, 2017.

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.