



Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX

Músicos latino-americanos no exílio: música, deslocamentos e participação política¹

DUARTE, Geni Rosa

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

geni_rosaduarte@yahoo.com.br

FIUZA, Alexandre Felipe

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

alefiuza@terra.com.br

Introdução

Este trabalho faz parte de um projeto de investigação financiado, em sua primeira parte, pelo CNPq, desenvolvido por pesquisadores de várias universidades. Tem por objetivo abordar a história dos músicos exilados durante as ditaduras ocorridas no Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai e Chile, entre as décadas de 1960 e 1980, mediante a análise da filmografia, bibliografia, discografia, documentos oficiais das polícias políticas e serviços de informação, e, principalmente, a partir dos testemunhos dos envolvidos. Sabemos que muitos músicos de renome foram exilados e suas trajetórias foram estudadas ou difundidas pelos meios de comunicação. Contudo, músicos menos conhecidos ou de menor projeção midiática, igualmente foram perseguidos pelas ditaduras de seus países, mas não são suficientemente contemplados pelas pesquisas acadêmicas e pela Imprensa. Alguns foram militantes de organizações de esquerda, outros se exilaram por outros motivos. Partimos da perspectiva de que se torna necessário atentar para a heterogeneidade desses percursos de exílio, a fim de entender os múltiplos caminhos que sua militância percorrem.

¹ Este trabalho conta com financiamento da Fundação Araucária (Apoio à participação em eventos) e do CNPq (Apoio à Pesquisa Básica Aplicada).

Para tanto, consideramos que a história oral pode revelar, para além do conhecimento das trajetórias destes músicos, os impasses, as características dos regimes ditatoriais, as subjetividades que permearam este período histórico, bem como as respostas que estes músicos deram, no passado e no presente, a este estado de coisas.

Raphael Samuel considera que

“a memória, longe de ser meramente um receptáculo passivo ou um sistema de armazenagem, um banco de imagens do passado, é, isto sim, uma força ativa, que molda; que é dinâmica – o que ela sintomaticamente planeja esquecer é tão importante quanto o que ela lembra – e que é dialeticamente relacionada ao pensamento histórico, ao invés de ser apenas uma espécie de seu negativo” (1997, p. 44).

Dessa forma, a memória “porta a marca da experiência” e permanece sempre “camaleônica” (idem). Ao ouvir os músicos que narraram sua experiência, temos claro que o fazem a partir do presente e das questões que os mobilizam na atualidade.

Existem outras formas de trabalhar a experiência, como adverte Beatriz Sarlo, e ouvir os testemunhos é apenas uma delas. A impureza do testemunho é, em si, uma fonte inesgotável de vitalidade polêmica, segundo essa autora, e não se pode esquecer que o que fala o faz em primeira pessoa, reclamando uma aceção de verdade baseada na sua própria vivência. Nesse sentido, “hay que recordar la cualidad anacrónica porque es imposible eliminarla” (SARLO, 2005, p. 80), visto que “diante de uma intenção específica nossa, o narrador vive a oportunidade de tomar o tempo para si, para suas próprias reflexões” (KHOURY, 2000, p. 128).

A pesquisa, portanto, tem por objetivo focar a forma como estes artistas vivenciaram processos ditatoriais em seus respectivos países, com especial ênfase sobre a experiência do exílio. Neste sentido, aborda um universo amplo de experiências que englobam a participação destes músicos em movimentos políticos e artísticos em seus países de origem, e as novas questões colocadas a partir do *exílio*, através do qual estes passam a reavaliar e reelaborar práticas, discursos e linguagens, ora assumindo identidades musicais tradicionais, ora tecendo novos referenciais estéticos e políticos.

Nesse processo, consideramos que os músicos puderam ampliar, desconstruir e/ou reconstruir identidades e fronteiras culturais através da música. Ao articularem

novas práticas e discursos a partir de sua trajetória artística enquanto *exilado*, demonstram que, para eles, o exílio não representou apenas a “perda” de referências do lugar de origem, mas também abriu novas possibilidades de criação e experimentação no campo estético e político, produzindo identidades sociais híbridas e novas estruturas estético-musicais para seu trabalho. Assim, mais do que simplesmente forçar a readaptação ou sobrevivência artística e política, o exílio permitiu a estes artistas refazerem suas próprias trajetórias, redefinindo identidades musicais e políticas híbridas, ao mesmo tempo em que iam tecendo sua condição enquanto músicos.

Neste trabalho, apresentaremos questões a partir de dois depoimentos de músicos chilenos que vivenciaram o processo de exílio: Jorge Coulón, do conjunto Inti-Illimani, e Eduardo Carrasco, do conjunto Quilapayún. Esses depoimentos foram concedidos em dezembro de 2013 ao pesquisador German Sterling, da Unioeste, que faz parte da equipe de investigação. Não temos por objetivo acompanhar o surgimento e desenvolvimento dos dois conjuntos, nem de discutir questões a partir da Nueva Canción Chilena - a não ser a partir das questões levantadas pelos dois músicos, e são as narrativas de suas trajetórias musicais que procuramos trazer e analisar aqui.

O exílio chileno a partir dos testemunhos dos músicos

Jorge Coulón (1947) recordou, durante a entrevista, seus primeiros anos de formação musical e política, vinculando essas duas esferas da sua vida. Lembra que já em 1962 já haviam sido introduzidas mudanças significativas na estrutura universitária chilena, inclusive alguns aspectos que serão objeto de reivindicação dos movimentos de 1968, como a eleição de autoridades universitárias pelos estudantes. Em 1964, quando Allende perde a eleição, pensa em unir-se ao Partido Socialista, num tempo em que muitos dos seus colegas optam pela via armada, mas se vincula a uma célula comunista “seria y bastante activa” que existia na universidade.

Em 1966, a esquerda ganha as eleições no centro acadêmico e Coulón assume a Secretaria de Folclore. Entre suas atividades, tenta formar uma orquestra andina, que dura pouco; e organiza uma *peña* na universidade. Começa a formação de um grupo

para tocar, junto com o equatoriano Max Berrú e outros. Quilapayún já existia, assim como Aparcoa, que como o Inti-Ilumani, tiveram origem nas universidades técnicas. Destaca que esses conjuntos surgiam a partir da militância universitária, enquanto outros autores, como Patricio Manns, vinham a partir do rádio.

Victor Jara passa a atuar com os grupos, principalmente organizando os cenários de apresentação, numa concepção teatral. A partir dessa época (1967 a 1968), começam a viver muitas mudanças: participação no Primer Festival de la Canción Chilena. Ou seja “en dos años, cambió completamente todo”: segue-se a gravação de um disco, com Iván Faba, e posteriormente um outro com corridos da Revolução Mexicana (tinha um tio que canta apenas rancheiras mexicanas com seu conjunto, canções “que yo conocía de niño”, acrescenta). E começam a viajar: Argentina, Peru, Bolívia, Colômbia, Equador. Assim, conhecendo pessoas, ritmos e novos instrumentos, como por exemplo, o triple colombiano (embora houvesse no grupo divergências a esse respeito). Por sua vez, assegura que nunca o Chile tinha se distinguido tanto quanto nessa época, por seus artistas.

E aqui Coulón aponta uma característica do conjunto, que se torna mais latino-americano que chileno, incorporando essas diferentes influências (principalmente andinas), e tornando-se mesmo, segundo suas palavras, “más provocadoramente pro boliviano”: “nosotros nos enamoramos de la música boliviana”, citando inclusive que Violeta Parra convidava músicos dessa região, e eles passaram a fazer isso também. Contudo, tem o cuidado de acentuar que “el lenguaje musical tiene una lógica propia, que a veces se reduce mucho y se empobrece cuando la reduces a la cosa política, o sea, canto revolucionario” - o que não impediu o grupo de atuar durante o governo Allende. Assim, mesmo não havendo nenhum Ministério da Cultura ou órgão semelhante de apoio oficial – “fuimos todos muy militantes, hicimos un trabajo que debía haber hecho el gobierno”, “absolutamente voluntario”. Esse trabalho, segundo ele, foi o pretexto utilizado pelos militares para o assassinato de Victor Jara. Todavia, destaca como o grande ponto positivo do governo a produção de livros, o que fez com que todo chileno tivesse acesso à leitura.

Sobre a profusão de grupos que surgem no Chile e sobre o engajamento político por intermédio da canção inerente aos mesmos, assevera o músico, ensaísta, divulgador da cultura chilena e que também foi exilado, Osvaldo Rodríguez (1943-1996): “[...] cualquier tipo de música que sea interpretado por Quilapayún, Inti Illimani, Karaxú, Trabunche o cualquier grupo político que vuelva a Chile, aunque sea folklore puro, se transformará de inmediato en música de carácter político” (1984, p.216).

Não há dúvidas que a valorização da cultura latino-americana, somada ao engajamento político alçou o grupo a um destacado êxito, e como bem destaca Coulón: “Y tuvimos un poco más de apoyo para hacer una gira por América Latina, el verano de 72, y el 73 estamos en nuestra primera gira por Europa, cuando nos sorprendió el golpe”, quando o Inti-Illimani se encontrava em Roma, e na impossibilidade de voltar, começa a fase do exílio. Sobre a ascensão nesta fase de exílio dos dois grupos aqui estudados, assevera o musicólogo Juan Pablo González:

Durante su exilio en Europa (1973-1989) los dos grupos principales de la Nueva Canción Chilena, Quilapayún e Intiillimani, habían continuado la apertura del folclor iniciada en Chile a comienzos de los años sesenta, incorporando ahora elementos mediterráneos, especialmente italianos y españoles, a su mezcla de raíces. En este caso, sólo debían justificarse ante sí mismos por esta inesperada expansión de la raíz latinoamericana, destacando la búsqueda de los universales del folklore, algo que la etnomusicología de los años setenta ya intentaba sistematizar (2013, p.195).

Por sua vez, Eduardo Carrasco (1940) começou recordando sua carreira estudantil, inclusive o período em que morou e estudou filosofia na Alemanha. Para situar sua posição ao voltar para o Chile, num momento em que mudanças sociais e políticas eram visualizadas, acrescentou que “nos es que me interesaba la política; me interesaban los movimientos políticos: los movimientos estudiantiles, los movimientos populares...”. E se sentia sensibilizado por acontecimentos que se desenrolavam na América Latina, como a revolução cubana, as guerrilhas, etc., que abria para os jovens a possibilidade de mudar o mundo. Na questão musical, interessava-o, nesses primeiros tempos, a música clássica, sinfônica e de câmara, não a folclórica ou a popular. Esta última entra no seu universo a partir da música argentina, cantada no interior da

universidade. A partir do conhecimento que tinha Julio Numhauser, juntaram-se com o irmão de Eduardo, Julio, para formar um grupo. Numhauser conhecia Angel Parra, que foi de início uma ajuda significativa para trazê-los às *peñas*. Inicialmente se apresentaram na Peña de Valparaíso (criada em 1965, entre outros, por Osvaldo Rodríguez), onde conheceram Victor Jara. “No buscamos hacer algo muy bonito”, acrescenta Eduardo, e se apresentavam vestidos de negro. “Con Victor cambió mucha cosa”, disse, “Victor impuso una disciplina, un sistema de trabajo”, orientando-os sobre como se colocar no palco, como segurar a guitarra, ou seja, investindo na sua profissionalização.

Do ponto de vista político, de início Eduardo mantinha simpatias com o MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), uma vez que o Partido Comunista tinha uma linha mais moderada, procurando trilhar uma via democrática. O grupo faz uma excursão à Europa, exatamente durante a guerra entre Israel e Egito, quando a URSS apoia os árabes, e os judeus se retiram inclusive de suas apresentações. Por conta dessas questões, e por conta do apoio dado pela URSS a Cuba, resolvem aderir ao PC chileno, embora com críticas à escolha por reforma, não revolução, dos comunistas. A partir da amizade com o escritor comunista Carlos Cerda, levam adiante o projeto de gravar um disco que seria “como un saludo a una especie de gran reunión de jóvenes del mundo”, ou seja, ao *IX Festival de las Juventudes del Mundo*, realizado em 1968 na Bulgária: o *disco Por Vietnam*, no qual incluíram canções de Violeta Parra, algumas da tradição chilena, sobre Che Guevara, canções cubanas, e um poema de Neruda musicalizado por Sergio Ortega.

Eduardo Carrasco torna-se, nesses anos, editor dos discos da Discoteca del Cantar Popular (DICAP), quando se preocupava em gravar o que tivesse “cualidad, pero que por vías comerciales no se podía mostrar”. Refere-se também às relações próximas que tinha com Salvador Allende, que valorizava extremamente seu trabalho e nomeou o grupo como um dos Embaixadores Culturais do país. Em 1973, em setembro, Allende deveria assistir a uma conferência em Paris, à qual não compareceu por conta da situação chilena. Tinha indicado o Quilapayún para participar das atividades culturais, “y eso nos salvó la vida”, diz Carrasco, “cosas fortuitas del destino”.

O golpe de estado, em 1973, encontra tanto o Quilapayún quanto o Inti-Ilumani fora do Chile, em excursão pela Europa, respectivamente na França e na Itália, o que, na expressão dos dois entrevistados, os salvou de ter o mesmo fim que teve Victor Jara. Todavia, a forma como abordaram sua própria formação e o papel que seus respectivos conjuntos desempenharam no Chile antes do golpe foram determinantes na forma de abordar a questão do exílio. Em particular, ambos se mostraram desconcertados com a violência do golpe, pois confiavam na estrutura democrática e institucional do país.

Sobre tal questão, assevera Carrasco: “partimos de un Chile convulsionado, con problemas, pero era un Chile civilizado, digamos, de alguna manera nos sostenía el convencimiento que las instituciones chilenas tenían como una seriedad” e complementa, “porque nuestra generación no había vivido golpes militares ni cosas tortuosas que otros países vivieran”, pois, “la historia del Chile, después de la última dictadura, de Ibañez, que fue la última dictadura que hubo antes de Pinochet, el país había vivido una cierta estabilidad, incluso la dictadura de Ibañez no fue una cosa horrorosa como la dictadura de Pinochet”. Portanto, havia confiança na tradição constitucionalista dos militares chilenos. Por outro lado, com os filhos e esposas distantes, “había mucha desesperación, angustia”, mas sabiam, pelas experiências de outros com quem tinham contato, que “la fuerza que sostenía este golpe” não possibilitava que esperassem mudanças imediatas. Para ficar na Europa, contaram com a solidariedade dos comunistas franceses, inclusive para conseguir apartamento para viver e outras necessidades mais prementes. Reavaliando questões importantes dos anos 1960 (a guerrilha, por exemplo), o músico revela: “Nos acercamos a nuestra propia realidad, que era Chile, a fin de cuentas, no era un país tan civilizado... estoy convencido de que la desilusión es una cosa positiva en ese sentido de que tu acercas de lo que tú eres, de la realidad... que uno es propenso, el ser humano, de caer en mitologías, cosas falsas (...) Tú tienes que reubicar lo que pasó”,

Da mesma forma, Coulón afirma que os músicos na Europa custaram a acreditar que as instituições chilenas não tinham resistido: “Nosotros, al contrario de casi todos los países, Chile era un país muy institucional, no sabíamos en realidad lo que era una dictadura, Chile había sido un país, claro, con episodios, pero nunca había tenido una

dictadura, era un país muy institucional (...) y el Parlamento nunca se cerró en Chile, (...) y eso cría cultura. Entonces, nosotros no teníamos en la cabeza esa posibilidad”; destaca que até consideravam possível uma guerra civil, mas nunca “un golpe con estas características”. Enfim, apesar de inesperado, veio o Golpe e, com ele, uma incansável campanha de denúncia contra a ditadura chilena pelos músicos exilados na Europa:

Rápidamente la necesidad de no dejarse llevar por la inercia y la firme voluntad de oponerse, al menos simbólicamente, al régimen y sus atrocidades, llevó a los exiliados a agruparse y realizar tareas de denuncia de la situación en Chile. Una vez acallados todos los medios de expresión y eliminados los modos de participación política al interior del país, la denuncia de las atrocidades cometidas por la dictadura se fue transformando en la tarea esencial del exilio chileno. (MAMANI, 2012, p.08).

Nesse período de exílio, Coulón destaca que viveram cerca de cinco anos “de manera muy precaria, con la maleta lista para volver”². Mas, conclui: “Yo recomendaría a todo mundo que se alejen un poco de su realidad y que la vean de afuera, pero a nadie lo recomendaría el exilio, porque la incertidumbre que tiene el exilio, es como estar entre paredes, de precariedad respecto a la propia vida (...) ahora también la impotencia frente a una imposición, no es una elección tuya”. Um dos complicadores citados pelo músico é que: “la mayoría ni siquiera tiene que ver con el país al que llegaste”, e podía ser qualquer um em que o grupo estivesse no momento. Além disso, destaca que a Itália, ao contrário da França, não cultivava a tradição de ouvir música andina, e que essa música foi para eles uma revelação.

Por outro lado, destaca que decidiram viver o exílio de maneira diferente da que tinham vivido os espanhóis, que o fizeram “de una manera muy cerrada”. Assim, percorreram países europeus e inclusive alguns árabes, e também o Japão, e que a questão identitária era forte, porque mostrava “lo nuestro, con el orgullo por lo que somos”, contribuindo para que isso fosse repensado a partir dessas outras realidades – os palestinos, gregos, turcos, entre outros, inclusive, tentando resgatar sua música tradicional a partir desse diálogo.

² Sobre esta discussão, ver ainda o capítulo MORRIS, Nancy “Las peregrinaciones del Gitano exiliado: la correspondencia de Osvaldo Rodríguez”, In: ARTIGAS, José (coord.). *Exiliados, emigrados y retornados*. Chilenos en América y Europa, 1973-2004, Ril Editores, Santiago, 2006, pp.149-165.

Perguntado sobre a relação com outros exilados latino-americanos, Coulón destacou que havia muitos, inclusive argentinos e uruguaios também, mas que nunca deixaram de manter contato com os países latino-americanos, nunca deixaram de visitar os países em que podiam entrar: México, Equador, Colômbia, Peru, e alguns outros. Por outro lado, pelo fato de ter vivido no exílio dos 25 aos 40 anos, passou a ter uma relação muito especial com a Itália, inclusive com a língua – muitas vezes lhe vêm palavras em italiano, e ele tem que pensar na tradução para o espanhol. Destaca que “el exilio es malo”, “por la distancia”, “por la incertidumbre”, “y porque tú vives, por una parte, con el deseo de regresar, y por otra, con la reivindicación, con la lucha por un derecho”. Destaca que a vida prática era organizada principalmente pelas mulheres, que se ligavam de forma mais positiva com as coisas do dia a dia.

Eduardo Carrasco destacou a questão das perdas com a impossibilidade de regresar a seu país: “El exilio tiene ese lado dramático que es la pérdida de tus raíces, de ese mundo en lo cual tú tienes puntos de referencia, tu vida, tu mundo. Ese mundo de pronto no está junto a ti, o tú no estás dentro de ese mundo. Estás en otro que es completamente extraño...”, “e inventas una identidad“. Ao mesmo tempo, assinalou a necessidade de não se vincular tão somente ao passado, ou seja, a necessidade de se voltar para esse outro lugar onde se vai estar: “Reconocer que esa vida que tú creías que era la única, no era la única ni siquiera para ti... hay otra manera de relacionarse con las cosas del mundo, hay otra manera de relacionarse con los demás”. E esse relacionamento se dá inclusive a partir das questões mais simples do cotidiano, nos costumes de cumprimentar as pessoas, de dirigir pelas ruas, ou seja, até mesmo nas coisas mais prosaicas. Isso implica em aceitar o novo lugar como *seu novo lugar*: “Tú te abres a un mundo que es fantástico [...] el exilio te permite romper esa coraza y salir hacia el otro [...] descubre que ser hombre significa estar enraizado de una cierta manera y también desarraigado”.

De uma forma diferente do que caracterizou Jorge Coulón, para quem o exílio permitiu mostrar-se como chileno e despertar outras identidades de que as pessoas ainda não tinham consciência, para Eduardo Carrasco o exílio permitiu superar os limites de uma identidade nacional, e possibilitou “descubrir lo que tú es en Francia”. Ou seja, “no

es que tú dejas de ser lo que era, pero el otro que tú también puede ser [...] tú te abrazas a tu pequeña pertenencia, tú dices yo soy colombiano, por en el fondo no lo es, como nadie es colombiano, chileno, boliviano”, “tu construyes esa diversidad”, mas ela se rompe. E narra: “una vez que estaba en Japón y estaba mirando la televisión ... e de repente comenzaron a aparecer imágenes de París... Mi lugar, me sorprendió mucho que mi lugar era Paris e no Santiago”.

Coulón destacou que poderia ter conseguido a nacionalidade italiana, mas não achou que fosse esse o caminho. Da mesma forma, a decisão de voltar foi tomada de chofre, quando estavam em excursão, suspendendo uma série de compromissos para regressar. Ficaram dois dias na Argentina antes de embarcar, quando encontraram muitos amigos (León Gieco, Mercedes Sosa, etc.), depois chegaram ao Chile, cantam como nos outros tempos, até chegar em casa. Destaca que ele chegou “muy cambiado, incluso físicamente”, depois de tanto tempo, tendo consciência de que era difícil voltar. “Nosotros teníamos consciencia de que era difícil volver”, “qué pasa cuando tú regresas”, “uno de los fenómenos dichos o no dichos... es la injusticia de la gente que se quedó acá y vivió toda dictadura”, e foi necessário “aprender a callar”. Um estranhamento até com relação à música popular chilena de então, que ele não conhecia. Isso levou muitos a “volver al exilio”, ao lugar onde viviam antes. E nesse tempo “estaba muy fresca la dictadura”, “por otra parte, en una situación laboral difícil, los que venían desde afuera venían mejor preparados, y pasaron a ocupar puestos”, dificultando ainda mais a integração.

Para Eduardo Carrasco, a volta ao Chile se relacionava “al que significa el triunfo político”, mas “de donde saliste, tú nunca más vas a volver”, porque voltar significa “volver a un país que ahora es extraño”, “que se ve como pintoresco”. Quando voltaram, as pessoas pensavam e esperavam “el Quilapayún del pasado”. O que o leva a dizer que voltar foi outra espécie de exílio: “volver a Chile fue otro exilio”.

Considerações parciais

A ditadura significou um processo político e militar que atingiu toda a América Latina, uma vez que os governos autoritários se uniram nesse sentido. Se por um lado, os exilados criaram redes de solidariedade e de contato no exílio, igualmente as ditaduras criaram estratégias repressivas comuns para vigiar, se contrapor e até assassinar exilados. A exemplo da Operação Condor, as ditaduras criaram ou potencializaram estruturas de vigilância ou de trocas de informações sobre os exilados. Assim, nossa pesquisa vem encontrando uma documentação muito esclarecedora destes contatos. Curiosamente, até mesmo na documentação da polícia política portuguesa, a PIDE, e antes mesmo do Golpe de 1973, encontramos relatórios de atividades de músicos exilados portugueses no exterior em espetáculos com chilenos. Por exemplo, consta no arquivo da Torre do Tombo, em Lisboa, um relatório e um folder³ que destaca o apoio de músicos exilados à luta dos presos políticos em Portugal. Neste documento, há duas folhas com o programa do espetáculo anunciado para o dia 03 de novembro de 1971, em Paris, contando com a presença dos músicos Luis Cília⁴ e Sérgio Godinho, além do músico português José Mário Branco e do grupo Los Chilenos, liderado por Juan Capra. Portanto, além da memória dos músicos a documentação oficial produzida pelas ditaduras é também fundamental para a escrita da história do exílio dos músicos do Cone Sul.

Outra questão que aflora neste estudo, se refere à assertiva comum nos depoimentos de Coulón e Carrasco que diz respeito ao hibridismo presente na música produzida pelo Quilapayún e pelo Inti-Illimani, e que, de certa maneira, encontra equivalência nos fenômenos musicais existentes também na canção folclórica argentina.⁵ Sobre estes processos de hibridização musical na canção chilena, destaca Osvaldo Rodríguez,

Dentro de lo que yo llamo la "permeabilidad" de la canción chilena en el mundo hay detalles que nos tocan a todos: utilización de nuevos instrumentos, variación en la puesta en escena de las canciones, textos que acompañan a las mismas, inclusión de canciones interpretadas en otro

³ Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo (IAN/TT), PIDE/DGS, proc. 11640 CI92, NT-7633.

⁴ Segundo Osvaldo Rodríguez, havia músicos exilados como “passageiros estáveis” em Paris, entre eles, destaca o músico português Luis Cília, o espanhol Paco Ibañez, e os chilenos Juan Capra, Angel Parra, entre outros (1984, p.202).

⁵ Cf. MOLINERO, Carlos. **Militancia de la canción:** política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975). Buenos Aires: De aquí a la vuelta, 2011.

idioma que el español, etc. No me siento capacitado para hacer un análisis detallado de estos factores, muchos de los cuales han producido crítica diversa, a favor y en contra. Lo que me parece mucho más significativo es que el grupo haya sido capaz de mantener su popularidad a lo largo de todo este tiempo, ya que sin el apoyo de un público que los siga, hubiesen desaparecido o se hubiesen modificado completamente. En todo grupo de trayectoria tan prolongada como Quilapayún e Inti Illimani es natural que haya una evolución, para bien o para mal. (1984, p.194).

A trajetória do Inti-Illimani e Quilapayún no exílio certamente influenciou outras experiências musicais e culturais no exterior. Podemos nos referir ainda a outros casos de grupos como o Karaxú, formado em Paris, sendo um “de los pocos grupos en la historia de la canción chilena con voces femininas” (RODRÍGUEZ, 1984, p. 217). Ou ainda o grupo Víctor Jara Barn, um grupo de jovens e crianças, filhos de exilados na Suécia, que se dedicavam à música e a dança folclórica no exílio.⁶

Outra questão que pode ser discutida se refere às causas dos exílios dos músicos chilenos. Enquanto o Inti-Illimani e o Quilapayún foram forçosamente obrigados a se exilar, certamente outros músicos que não possuíam vínculo orgânico com o Governo Allende, tiveram igualmente que fugir pela censura exercida no país. Apesar de não haver censura discográfica prévia, certamente esta era exercida por outros mecanismos criados pela ditadura chilena, inclusive gerando a autocensura. Um referencial que demarca muito bem a lista de proibições emanadas do poder autoritário pode ser encontrado na legislação da censura cinematográfica, no caso, no Decreto Lei 679, de outubro de 1974, que estabelece um *Consejo de Calificación Cinematográfica* (CCC), e que se adequaria também à canção chilena, proibindo as obras que: “fomenten o propaguen doctrinas o ideas contrarias a las bases fundamentales de la Patria o de la nacionalidad, tales como el marxismo y otras”, ou ainda “ofenden a Estados con los cuales Chile mantiene relaciones internacionales [...], que sean contrarias al orden

⁶ Ver imagens do grupo no Arquivo do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Código de referencia CL MMDH 00000383-000001-000005, Título Víctor Jara Barn, 1982. Consultamos este arquivo em janeiro de 2014, encontrando um rico material sobre os grupos aqui estudados, principalmente fonte iconográfica. Chama a atenção a documentação referente ao caso do assassinato do músico Jorge Peña, em outubro de 1973, acusado pela ditadura de transportar armas nos estojos dos violinos de seus alunos. Certamente, foi seu destacado trabalho como diretor de Orquestra e pelo ensino de música para as crianças que lhe levou à morte pela chamada “Caravana de la Muerte”.

público, la moral o las buenas costumbres; y las que induzcan a la comisión de acciones antisociales o delictuosas” (HUMAN RIGHTS WATCH, 1998, p.226).

Enfim, apesar do tema ter sido amplamente trabalhado pela historiografia e pela Imprensa, ainda se faz necessário aportar novas investigações que se apoiem na história oral, mas que também partam da análise da documentação oficial produzida pela ditadura chilena, buscando ainda investigar as relações estabelecidas entre os músicos exilados, chamados por Osvaldo Rodríguez de “pasajeros de París”, cidade onde se encontravam inúmeros músicos náufragos das ditaduras do Cone Sul.

Bibliografia

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensar la música desde América Latina**. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013.

HUMAN RIGHTS WATCH. **Los límites de la tolerancia: libertad de expresión y debate público en Chile**. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998

KHOURY, Yara A. Muitas memórias, outras histórias: cultura e o sujeito na história. In: FENELON, Déa Ribeiro et. al. **Muitas memórias, outras histórias**. São Paulo: Olho D'água, 2000.

MAMANI, Ariel. Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978). **Actas I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX**. Agendas, problemas y perspectivas conceptuales. La Plata, 26, 27 y 28 de septiembre de 2012, pp. 01-17.

RODRÍGUEZ, Osvaldo. **Cantores que reflexionan**. Madrid: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1984. (Memoria y Testimonio).

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos, 2005.