

Unila – Universidade Federal de Integração Latino-Americana, Foz do iguaçu, 28 a 30 de setembro de 2011

Organizadores da publicação: Alai Garcia Diniz e Fleide Daniel de Albuquerque

Organização, execução e patrocínio: **UNILA e Itaipu-Paraguay**
Parceria: NELOOL/UFSC & Universidad de VIGO

Nelool – Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens - www.nelool.ufsc.br

Junho de 2012

Canção no exílio: trajetória, sons e política no Cone Sul.

Alexandre Felipe Fiuza

UNIOESTE/ Campus de Cascavel

alefiuza@terra.com.br

Com o Golpe Civil-Militar em 1964, o Brasil passou a viver uma experiência não tão comum, a do exílio. Imediatamente ao início desta ditadura uma primeira leva de exilados afastou do país brasileiros de destacada atuação, como profissionais liberais, políticos, intelectuais e professores. Já conhecidos em suas atividades no Brasil e mesmo no exterior, foram contratados por Universidades e diferentes órgãos não governamentais de diferentes países. No exterior, realizaram atividades de denúncia contra a ditadura e criaram redes de informação para abastecer de notícias sobre as ações da ditadura brasileira, particularmente, sobre a repressão política e a censura.

Por sua vez, outra onda de exílio se deu a partir de 1968, quando da decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). A Censura já era exercida antes mesmo do Golpe, mas, a partir de 1964 e em maior grau a partir de 1968, o veto aos temas políticos e morais acentuou-se significativamente. Portanto, estavam banidos do cenário político não apenas os movimentos políticos, mas também qualquer atividade jornalística ou manifestação artística contrária aos interesses do regime militar. Em meio a esse clima repressivo, alguns dos músicos da chamada música popular brasileira, que encontraram nos festivais da canção a partir de 1966 uma vitrine decisiva, foram atingidos duplamente na medida em que conjugavam a militância política com a atividade artística cada vez mais cerceada.

Portanto, para aqueles músicos que tiveram relação direta ou indireta com os movimentos armados de oposição ao regime e para aqueles que tiveram um controle acentuado de sua produção artística através da censura e das frequentes intimações para prestar depoimentos nas delegacias, o exílio foi a saída escolhida. Por outro lado, novas ondas desta vez foram produzindo novas ditaduras no Cone Sul o que aumentou o fluxo de militantes na região, em particular brasileiros, chilenos, uruguaios e argentinos. Como não foi diferente, embora num período anterior, não há como não se referir ao caso paraguaio e sua longa ditadura, cujo exilado mais conhecido é justamente Roa Bastos.

A partir da documentação produzida pelas ditaduras é possível observar o *modus operandi* das polícias políticas e dos serviços de inteligência no trabalho de vigilância e repressão a estes artistas e intelectuais engajados. Numa pesquisa junto à documentação do Ministério da Justiça do Brasil sobre a espionagem contra os brasileiros exilados, Samantha Quadrat (2004, p. 320) apontou quatro frentes desta observação: a possibilidade de retorno dos exilados, as campanhas contra a tortura e pela anistia, a atuação política destes brasileiros no exterior e, por fim, uma preocupação com as pessoas que viajaram para estes países, embora não na condição de exilados. Este monitoramento foi comprovado pela pesquisadora, por exemplo, num depoimento de uma banida que retornou ao Brasil em 1978, vinda de Portugal, em cujo interrogatório é perguntado minuciosamente sobre atividades realizadas naquele país.

Estas informações sobre as ações da oposição no exterior guardam estreitas relações com os serviços escusos prestados pelas embaixadas e consulados. Em relação às campanhas pela anistia no exílio e mediante a análise da documentação encontrada junto à Divisão de Segurança e Informações (DSI) do Ministério da Justiça, em que a maior parte: “[...] da documentação diz respeito às ações do Comitê Pró-Anistia em Portugal. Considerado um dos mais ativos, o comitê português reuniu não apenas os exilados que já viviam na península,

como também os que deixaram os outros países para aguardarem a anistia naquele país” (QUADRAT, 2004, p. 324).

Esta “assessoria” foi prestada pelas representações diplomáticas também nos países de regime democrático. A colaboração entre estes governos e as ditaduras foi frequente. Há inúmeros relatos que denotam este dado, por exemplo, a negativa da entrada na Inglaterra do músico Ricardo Vilas, de sua então esposa, a música Teca Calazans, e de sua pequena filha. Eles ficaram presos no aeroporto de Londres e tiveram que voltar para Paris, onde Vilas era o único músico brasileiro exilado. ^x Vilas relata ainda as dificuldades em se obter vistos e passaportes e como isto preocupou os exilados brasileiros e prejudicou a já difícil experiência no estrangeiro daqueles que não tiveram a mesma sorte dos que sofreram com “o gosto amargo do caviar do exílio”.

Diferente de boa parte de políticos e intelectuais brasileiros que começaram a se exilar já a partir de 1964 e que recebiam convites para lecionar ou realizar pós-graduação com bolsas no exterior e para atuar em suas profissões mais qualificadas, os novos exilados de fins da década de 1960 e início de 1970 enfrentaram dificuldades diversas para obter emprego, geralmente braçais, em razão de serem ainda estudantes e trabalhadores não especializados.

Havia dificuldades na obtenção de vistos de permanência em determinados países europeus para onde foram os exilados. Num caso extremo, diante desta e de outras condições adversas, Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora) - que chegou a conhecer também o músico José Rogério Licks, um dos músicos mais aludidos neste texto - quando estava exilada na Alemanha Ocidental, denunciou à Anistia Internacional a situação dos refugiados políticos em Berlim Ocidental e suicidou-se em maio de 1976 ao se jogar nos trilhos do metrô desta cidade. Conforme Cristina Machado, em seu livro *Os exilados: 5 mil brasileiros à espera da anistia* (1979), durante uma temporada de jogos, sem documentos, Dora teve que se apresentar três

vezes por dia ao posto policial. Acredita-se que tal exigência guarda relações com as informações que o governo brasileiro fornecia a estes países qualificando os exilados como “perigosos terroristas”. Além disso, a *Interpol* e as agências de notícias também se prestavam a este papel. Sobre esta questão também se ocupa a historiadora Denise Rollemberg (1999): “Depoimentos de diversos exilados em países democráticos, como a Alemanha e a França, não deixam dúvida de que suas polícias recebiam informações da polícia brasileira e não se privaram de usá-las visando pressionar, intimidar e humilhar” (p.144).

A preocupação com os vistos e com os passaportes era frequente para estes exilados. Esta documentação garantia a entrada em outros países, o acesso aos serviços públicos e ao emprego. José Rogério Licks^x afirmou que o passaporte era tão importante que se arriscou a sair do Chile e entrar na fronteira gaúcha para retirar um passaporte. Apesar de sua prisão anterior no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), após sua participação numa passeata, não havia então impeditivos e registros sobre suas atividades políticas e o passaporte foi emitido normalmente.

Fernando Gabeira, em seu livro de memórias *O Crepúsculo do Macho* (1980), relata o caso de um exilado chileno que trabalhou na emissão de passaportes do Governo chileno e que, ao pular os muros para se refugiar na Embaixada da Argentina após o Golpe Militar de Pinochet, não trouxe sequer um passaporte em branco: “Se soubessem como passaporte e dinheiro fazem falta quando você começa a correr da polícia, creio que saltariam com a mala cheia e hoje estaríamos todos sorridentes, sobretudo os brasileiros”. (GABEIRA, 1980, p.155). Neste mesmo livro aparece o personagem “Gaúcho”, na realidade, o músico José Rogério Licks: “[...] um refugiado do sul do Brasil, [que] conseguira saltar com um violão e dedilhava algumas notas” (p.153). O mesmo Licks deixaria um de seus passaportes com o exilado Carlos Minc, hoje importante político brasileiro, devido à semelhança física entre ambos.

O gaúcho Licks teve uma trajetória incomum. Não participou de movimentos guerrilheiros e até mesmo havia concluído um curso de tenente em Porto Alegre, mas sequer compareceu ao Centro Preparatório de Oficiais da Reserva da Aeronáutica (CPOR) para buscar seu certificado. Colocou o violão nas costas e fez uma viagem pelo Brasil para conhecer os diferentes gêneros musicais do Brasil e de alguns países fronteiriços:

No Brasil tinha sido preso em uma passeata contra a ditadura em Porto Alegre, fiquei um fim-de-semana em cana, fui interrogado no DOPS onde encontrei pessoas conhecidas (da casa de estudante em que vivia) em estado de inconsciência, corpo inchado dos espancamentos. Mas tive sorte, um dos inspetores era um conhecido da minha cidade natal e intercedeu por mim, me soltaram ileso.^x

Licks partiu para o Chile em 1972 e lá conheceu inúmeros músicos, escritores e outros brasileiros exilados. O fato é que no Chile a canção popular e de cunho engajado já vinha num processo dinâmico de popularização na sociedade chilena e teve, no Governo Allende, o apoio oficial para se desenvolver e atingir seu ápice. Assim, o início da década de 1970 no Chile, é marcado por este fundo sonoro e a canção também é utilizada como meio de politização e radicalização dos movimentos populares. Por outro lado, o sucesso ou não desta estratégia, não necessariamente arquitetada, é difícil de ser medido. O músico Licks viveu este processo e suas respectivas contradições:

No Chile eu fazia "trabajos voluntários". Ia a uma fábrica, tocar para os operários. Ou ao campo, para uma colheita, tocar para os camponeses. Mas tocava aquilo que eu achava bonito. De repente vinha alguém do partido (porque tudo estava na mão de algum partido) e me cobrava: "Mas porque você não canta coisas revolucionárias? Para chamar a massa para a luta?" Não era sempre

que acontecia isto, mas quando acontecia, ficava clara a diferença de visões.^x

Sobre o efeito ou não da canção enquanto instrumento de intervenção, o sociólogo Ciro Marcondes Filho também lança uma dúvida: “A questão que permanece é se esses encontros de centenas de milhares de pessoas possuem qualquer efeito realmente aglutinador, organizador e principalmente formador de consciência e de definição política” (MARCONDES FILHO, 1985, p. 159). Particularmente ao caso chileno, o autor reitera a importância deste cancionário: “A Unidade Popular do Chile chegou ao poder também com muita festa e ‘canções do poder popular’, com grupos como os Quilapayún e Inti-Illimani. O sabor da música permaneceu, mas a dura realidade do poder político acabou com a festa, em todos os sentidos” (MARCONDES FILHO, 1985, p.161).

Aglutinadora ou evasiva, a canção engajada no Brasil tinha como espaço de difusão e de recepção amplos setores de oposição política à ditadura. Isso fez com que alguns músicos partissem para o exílio em razão do chamado obscurantismo cultural trazido pelos militares, enquanto outros partiram do país em razão de suas atividades políticas, não totalmente desvinculadas de sua atuação artística. Além dos conhecidos casos de exílio de músicos brasileiros, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Taiguara, Raul Seixas, Geraldo Vandré e Nara Leão, outros músicos menos conhecidos também se exilaram e foram acompanhados no exílio pelos órgãos de informação brasileiros e dos países onde viveram.

O caso de Taiguara envolveu duas experiências de exílio que imprimiram em sua carreira uma cicatriz difícil de desaparecer. Aqui se tem o caso em que a Censura também era expressão da repressão. Seu disco *Imyra, Tayra, Ipy* (Odeon, 1976) foi recolhido das lojas 72 horas após sua distribuição e seus espetáculos foram imediatamente proibidos. Antes deste fato ocorrido em 1976, um manuscrito do músico asseverava: “Verão de 1974. 44 proibições, cancelamentos de shows, prisões desaparecimentos, torturas [...] O exílio já entrara no Brasil! Só restava sair”.^x O disco, apesar da gravadora informar que suas matrizes haviam se perdido, foi lançado no Japão em 2002, pela EMI-Toshiba. Em razão disso, a família tem movido uma campanha pelo “repatriamento” do disco para o Brasil. Trata-se de uma obra-prima censurada pela segunda vez, desta feita pelas artimanhas do mercado discográfico.

Dez anos depois do manuscrito de Taiguara, ele novamente teria um *show* proibido. Desta vez, o espetáculo *Canções de amor e liberdade* foi proibido em razão do não cumprimento da programação aprovada pelo escritório regional da Censura no Rio Grande do Sul. Com base neste fato ocorrido em Porto Alegre, o chefe da repartição enviou um radiograma para a Polícia Federal e um ofício^x à diretora da DCDP (Divisão de Censura e Diversões Públicas) para ver o que poderia ser feito em relação aos espetáculos que também seriam realizados em Pelotas e em Santa Maria.

Entre os exilados, destacam-se os casos dos que estavam no Chile e dos quais se obteve depoimentos: os músicos José Rogério Licks e Leopoldo Paulino, o escritor Tabajara Ruas e a historiadora Cristina Porta. Com o Golpe militar no Chile, em 1973, as embaixadas em Santiago foram rapidamente ocupadas por inúmeros estrangeiros e chilenos de oposição ao regime recém-instalado e liderado por Pinochet. A Embaixada da Argentina chegou a reunir cerca de 800 pessoas^x, sendo cerca de uma centena de brasileiros. Sobre este caso foram realizados filmes, documentários e três romances e memórias escritas por brasileiros (GABEIRA, 1980; GABEIRA, 1979; RUAS, 1998).

Esta estada foi permeada por ameaças, doenças, falta de comida e água, de roupas, colchões e mesmo espaço para as pessoas dormirem no chão da casa de dois andares em que se localizava a Embaixada.^x Em razão do número de asilados e do restrito espaço em que se localizava a residência do embaixador, foi: “[...] preciso organizar o dia-a-dia para tornar viável o convívio e tentar evitar a proliferação de doenças, o que não impediu a ocorrência de inúmeros episódios constrangedores e o surgimento de crianças com diarreia e adultos com hepatite” (ROLLEMBERG, 1999, 179).

Este episódio se repetiu em outras embaixadas para onde fugiram inúmeros militantes de vários países. Segundo Leopoldo Paulino (2004), a situação foi extremamente complicada

também na Embaixada do Panamá, afinal, quando ele lá chegou com sua mulher e seu filho, a pequena casa já contava com 40 pessoas. Diante da lotação, o refugiado brasileiro Teotônio dos Santos também ali presente ofereceu sua residência para que fosse transformada em embaixada. Com a tensa transferência de local, a situação melhorou, mas continuava chegando novos exilados, o que voltou a tornar o local pequeno demais para tantos asilados.

Entre estes asilados estava também Betinho, o “irmão do Henfil”, homenageado pela dupla João Bosco e Aldir Blanc na canção *O Bêbado e a Equilibrista*. As mulheres e as crianças foram as primeiras pessoas a serem retiradas da embaixada. Dias depois, foi a vez dos homens: “[...] durante o trajeto fomos cantando canções revolucionárias que, embora agradassem a muitos transeuntes, causavam a ira dos militares que nos escoltavam. O coral, no ônibus em que eu me encontrava, foi dirigido pelo companheiro Ângelo Pezutti” (PAULINO, 2004, p.299).

Após voltar do Brasil, e antes do Golpe de 11 de setembro de 1973, Licks voltou a trabalhar na “Caixinha” de ajuda aos brasileiros exilados no Chile. Este era o nome dado a uma organização criada para amparar as pessoas que não paravam de chegar ao Chile, como no caso da intermediação de bolsas de estudos para os exilados. No caso, Licks trabalhou no restaurante da Caixinha e recorda o que aconteceu nos dias seguintes ao Golpe Militar encabeçado por Pinochet: “[...] chegou meu chefe do Restaurante, o Camacho, e ele me falou o seguinte: ‘Olha vou dar um conselho, você corta a barba e o cabelo e você vai ter que procurar um jeito de escapar porque seu nome saiu numa lista de buscados, com outra gente conhecida aí’”.^x

Segundo o então exilado Leopoldo Paulino, após sua detenção pela polícia civil chilena, afirma: “[...] levaram-me para uma sala onde estava o exilado brasileiro Carlos Camacho, pessoa a quem eu conhecia, e que possuía um restaurante em Santiago, tendo um policial me dito que poderia conversar com meu compatriota, se quisesse”. Em 1998, Leopoldo

reencontraria Camacho em São Paulo e perguntaria a razão de sua presença naquela delegacia, tendo como resposta: “[...] que esteve na sede da polícia chilena no dia 17 de setembro de 1973, para fornecer comida naquela repartição, já que trabalhava no ramo da alimentação” (PAULINO, 2004, p. 284).

Com uma verba advinda do Conselho Mundial das Igrejas, a direção da Caixinha decidiu investir a doação na montagem de um restaurante e de uma fábrica de alimentos (que não chegou a se efetivar). Segundo Rollemberg (1999), não foram poucas as acusações contra a direção da Caixinha de desvio de dinheiro e colaboração com os golpistas chilenos: “[...] os dois responsáveis pela Caixinha não foram presos, ao contrário, continuaram a trabalhar fornecendo alimentação para os refugiados nas embaixadas e para os presos do Estádio Nacional” (p.157). Uma outra “caixinha” deste período é de triste lembrança, trata-se da “Caixinha da Operação Bandeirantes - OBAN” que financiava a repressão, tortura e morte de opositores ao regime. Ela começou a funcionar em 1969 com capitais de Gastão Vidigal (dono do Banco Mercantil de São Paulo) e apoio estratégico de empresas como a Volkswagen, Ford, Ultragaz, entre outras (GASPARI, 2002, p.62).

Os refugiados políticos que antes estavam asilados na Embaixada da Argentina na capital chilena foram sendo instalados pelo interior da Argentina. Já vivendo em Buenos Aires, os músicos brasileiros Raul Ellwanger, Leopoldo Paulino, Eliana Lorentz Chaves^x, Zeca Leal, José Luís Sabóia, Edu, José Rogério Licks e Márcia Savaget Fiani, dirigidos pelo teatrólogo Augusto Boal^x, formaram o grupo *Caldo de Cana* que apresentou em Buenos Aires o espetáculo *Canción del Exilio*. Segundo o ex-integrante do *Caldo de Cana* e da Aliança Libertadora Nacional (ALN) e hoje político na cidade de Ribeirão Preto, Leopoldo Paulino:

Sob a direção de Augusto Boal, organizamos um show de música popular brasileira no último final de semana de março de 74, que foi apresentado no Teatro Latino, localizado na esquina das Ruas Cochabamba e Defesa. Denominamos o grupo de “Caldo de Cana”,

e era integrado por Márcia, Edu, Saboia, Gaúcho, Raul e eu, cuja apresentação foi uma denúncia contra os crimes da ditadura brasileira (PAULINO, 2004, p. 309).

É também o mesmo Leopoldo quem narra em seu livro de memórias, *Tempo de Resistência*^x, a vida em Buenos Aires e o difícil exercício do ofício de músico no exílio: “[...] organizamos um trio para tocar em bares noturnos da cidade. Eu tocava piano e violão, Edu^x na percussão e Márcia [Fiani] cantando, e com essa atividade, consegui sobreviver durante todo o tempo em que permaneci na Argentina” (PAULINO, 2004, p.308).

Alguns destes músicos e outros exilados moraram num hospital desativado em Buenos Aires. Segundo Leopoldo Paulino, era um: “hospital em reforma da Rua Combate de los Pozos, local esse batizado pelos companheiros exilados que lá viviam de Aparelhão”. Apesar das difíceis condições não faltaram também momentos de sociabilidade entre os exilados, como nos jogos de: “[...] futebol e quase todos os dias, no final da tarde, realizávamos um jogo contra os argentinos que trabalhavam nas obras de reforma do hospital, sempre havendo grande rivalidade nessas disputas” (p.309).

Durante seu breve exílio na Argentina, o também morador do Aparelhão, Licks lembra a certa altura que havia sido procurado por uma outra exilada (muito embora não lembrasse seu nome) que buscava informações sobre seu marido. Ele acompanhou-a até uma das instalações do Exército argentino, mas não obtiveram informações. Já na fase de pesquisa, puderam-se confirmar os nomes e as condições deste caso com o próprio Licks. Na verdade, o desaparecido tratava-se de João Batista Rita, um dos setenta trocados após o sequestro do embaixador suíço Giovani Enrico Bucher, em 1971. Todos foram mandados para o Chile e de lá Rita foi para a Argentina, onde se casou justamente com esta moça que pedira ajuda ao Licks, a exilada chilena Amelia Barrera.

Segundo a matéria “Inteligência e coragem a serviço da luta armada” publicada no jornal *A Notícia*, Rita teria sido preso no dia 11 de dezembro de 1973, junto com outro exilado, o ex-major Joaquim Pires Cerveira, “por um grupo de homens armados falando português e liderados por um homem que, mais tarde foi apurado, seria o delegado Sérgio Fleury”. De acordo com informações de sua família, acreditavam que ele tivesse “[...] sido sequestrado e trazido de volta ao Brasil, via Operação Condor, onde teria sido torturado e morto”.^x Outro depoimento vem do músico Leopoldo Paulino:

No dia 11 de dezembro de 73, foi seqüestrado em Buenos Aires o companheiro João Batista Rita, chamado de “Catarina” por todos nós, exilado que morava conosco no Aparelhão. Com João Batista, foi seqüestrado também o major Cerveira, exilado político brasileiro, cuja operação foi realizada em Buenos Aires pela polícia brasileira, com o aval dos órgãos de segurança do governo argentino. Os dois companheiros foram vistos, pela última vez, por alguns presos políticos no DOI-CODI do Rio de Janeiro, já arrebatados pela tortura, nunca mais se conhecendo seu paradeiro (PAULINO, 2004, p. 311-2).

Esta prisão levou os moradores do Aparelhão a agilizarem sua saída do país. As relações entre os dois governos, como afirmado anteriormente, propiciaram a fácil entrada de militares brasileiros em território argentino e a realização de ações conjuntas. Além disso, a DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), a polícia secreta chilena, também passou a fazer incursões pela Argentina em busca dos integrantes chilenos do Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) e de seus aliados. Ainda de acordo com Leopoldo Paulino, houve uma tentativa frustrada de seqüestro de outro companheiro brasileiro, desta vez sem êxito, do também: “[...] exilado brasileiro Amarílio Vasconcelos, antigo militante do PC do B, que conseguiu escapar, correndo por uma rua do centro de Buenos Aires, gritando aos populares

que por lá transitavam que estava sendo perseguido por policiais brasileiros” (PAULINO, 2004, p.312).

Já sem Raul Ellwanger e Eliana Chaves e agora com o músico Madureira Vasconcellos, os músicos do *Caldo de Cana* exilaram-se em diferentes países europeus, mas se reuniam esporadicamente para se apresentar pela Europa, como na Dinamarca, Alemanha, Bélgica, França e em Portugal, este último em 1977, na *Aula Magna* da Universidade de Lisboa^x, palco de muitas apresentações dos músicos portugueses aqui abordados. Três anos antes, num campo de refugiados na Alemanha, Licks conheceu o poeta Thiago de Mello^x e no mesmo ano se apresentou na cidade alemã de Mainz com Alexandre Manuel Thiago de Mello, o Manduka, filho do poeta. A exemplo do que faziam os portugueses e espanhóis em França, eles se apresentavam denunciando as atrocidades cometidas pelas ditaduras latino-americanas.

Uma marca muito forte nesta pesquisa é que, apesar de não ter entrevistado os “medalhões” da MPB (Música Popular Brasileira), encontrou-se na trajetória destes músicos um “encurtamento do mundo”. O que quer dizer tal assertiva? Refere-se ao fato de que quase todos os músicos entrevistados se conheceram em algum momento e em diferentes países durante o exílio. A princípio poderia ser evocada uma explicação baseada na coincidência, mas não foi uma causa subjetiva a razão destes encontros. O fato é que as áreas de atuação coincidiram: primeiramente a música, na sequência, as “comunidades brasileiras” de exilados no Chile, Argentina, França, Portugal, Alemanha e Dinamarca, entre outros países. Um outro ponto de confluência estava no campo político: os movimentos pela anistia e contra as ditaduras e as relações entre integrantes de grupos políticos de esquerda.

Portanto, há uma recorrência nas entrevistas com estes músicos sobre os breves contatos aí estabelecidos. José Rogério Licks, por exemplo, lembra-se de estar na casa de um amigo chileno numa das *poblaciones* da periferia de Santiago, no Chile, e de adentrar sem

pedir licença, o músico Geraldo Vandré. Ele afirmara que entrou na casa depois de ouvir o violão e a canção brasileira cantada por Licks. Naquela mesma noite compuseram uma canção.

Estas referências sobre os contatos entre os músicos, de certa maneira, apontam também para uma preocupação prévia do entrevistador, apesar da fluidez também subjacente à entrevista. Por outro lado, este direcionamento também tem sido objeto de críticas, muito embora a exigência de uma neutralidade no processo de pesquisa seja também passível de dúvida. Para Rosenthal (2005), a “atitude geral como pesquisadores sociais é frequentemente destrutiva desde o começo mesmo da coleta de dados, quando sabemos ao certo o que o biografado deve narrar e o que é importante para nosso assunto, e quando fazemos as perguntas adequadas a nossos propósitos” (p.194). A autora revela, apesar do aparente exagero, uma preocupação pertinente relacionada à necessidade de uma separação entre o conhecimento cotidiano (“o contar histórias”) em relação à produção do conhecimento científico e da formulação de categorias explicativas.

Em 1977, o mesmo Licks reencontraria Augusto Boal, que dirigira o *Caldo de Cana*, já em seu exílio em Lisboa. O diretor teatral brasileiro estava na altura ensaiando a peça teatral *A Barraca conta Tiradentes*, uma adaptação da peça brasileira *Arena Conta Tiradentes* para o grupo português *A Barraca*.^x O próprio Licks tocou violão num dos ensaios da peça.

Apesar das tentativas de controle das ditaduras latino-americanas sobre os músicos, houve um significativo intercâmbio entre os músicos brasileiros exilados e os argentinos, uruguaios, chilenos e cubanos. Um exemplo deste contato encontrado nesta pesquisa relaciona-se ao músico Manduka, que, em razão do exílio de seu pai no Chile, iniciou uma parceria com os músicos chilenos do grupo *Los Jaivas*. Eles se conheceram no início da década de 1970 no Chile, de onde surgiu um coletivo de músicos chamado: “[...] *Los Piratas del Bembirá*, formado por Los Jaivas, Illapu, Manduka, Geraldo Vandré, Antonio Smith, Matías Pizarro”.^x

Tais contatos levaram também o músico exilado brasileiro Geraldo Vandré a participar da gravação do disco *El Volantín*^x, de *Los Jaivas*, em 1971, cantando a faixa *Bolerito*. Quanto à parceria entre Manduka e *Los Jaivas*, esta renderia o disco *Los sueños de América*^x, gravado na Argentina em 1974. Neste disco, além de atuar como violonista também imprimiu uma marca muito pessoal de sua música na percussão. Contudo, a repressão que também chegou à Argentina trouxe mudanças:

Ya conocidos en Argentina, Los Jaivas son trastocados por la detención de Eduardo por los militares argentinos, sin explicaciones y sin argumentos... afortunadamente Eduardo es liberado después de cerca de tres meses. Eso y las nuevas restricciones a las visas de viaje hacia otros países de Latinoamérica obligan a Los Jaivas a partir de Argentina, escogiendo como destino París, Francia. ^x

Quanto à Manduka, ele teve uma trajetória incomum. Viveu em inúmeros países durante o exílio: Chile, Argentina, Alemanha, México, Venezuela, França e Espanha. Com Augusto Boal fez a trilha musical da peça *A tempestade*, uma adaptação do clássico de Shakespeare, em pleno exílio argentino. Venceu um festival de música no Peru, em 1972, com a canção *Pátria Amada, Idolatrada, Salve, Salve*,^x numa parceria com o então exilado Geraldo Vandré. Em 1979, novamente teria êxito com o primeiro lugar no *Festival 79 da Música Popular* (da Tupi) com sua composição e de Dominginhos *Quem me levará sou eu*, interpretada por Fagner. Em 1986, gravou o disco *Sétima Vida* com Pablo Milanés em Cuba. Apesar da efervescência de seu trabalho plural (era também ilustrador), morreu em 2004 sem ter reconhecida a sua importância no cenário cultural do país.

O grupo *Caldo de Cana* também é desconhecido no Brasil, apesar de suas apresentações entre os exilados políticos, em sua breve existência. Por exemplo, o grupo realizou um espetáculo em 1976, na Dinamarca, no evento “Brasilianski kultur i eksil”, numa programação que englobava debates e apresentações artísticas. Contou ainda com a presença dos exilados Augusto Boal, Reginaldo Faria Leite, Marta Maria Klagsbrunn^x, Luis Vagner Cacasu, Jorge T. Michel, Virgínia Paiva, Humberto Silva, Apolônio de Carvalho, Orestes Gomes e Arthur José Poerner, entre outros. No *folder* do evento, uma carta “ao povo da Dinamarca” dava a tônica do embate, pois a: “[...] ditadura é servil – defende diretamente interesses do imperialismo americano, das multinacionais e da burguesia nacional. A ditadura custa dor e sangue – mais de três mil assassinatos, incontável número de prisões ilegais, violência, terror e exílio”.

A oposição não tinha como precisar os números da repressão, mas imprimia no exterior a imagem da violência produzida pelo Estado. Nesse sentido, estes exilados envolveram-se em inúmeras organizações de denúncia contra a ditadura, construindo redes de solidariedade no exterior, num exemplo de movimento semelhante ao ocorrido em Portugal (após o *25 de Abril* de 1974), França, Alemanha, Chile (até o Golpe de 1973), Argélia, Holanda, Canadá, Suíça, Itália, EUA, entre outros. Em 1969, tais redes de divulgação das denúncias foram aperfeiçoadas com a criação da *Frente Brasileira de Informações* que difundiu os diferentes tipos de violência exercidos pela ditadura brasileira.

Esta rede de denúncias gerou frutos. Na França, em maio de 1970, uma escultura simbolizando a tortura no Brasil foi construída inspirada na imagem de Cristo crucificado, com uma estátua feita de cera, com fios elétricos ligados ao corpo, em particular nos genitais. Tal escultura provocou indignação das autoridades brasileiras e se traduziu num documento intitulado “Cristo das Torturas”, que conta com um texto e com três fotos advindas da

imprensa internacional, presente no arquivo do DOPS de Pernambuco^x. Sobre o mesmo caso, afirma Gaspari:

A atividade da Frente Brasileira de Informações e da esquerda católica fez a bola de neve rolar novamente na direção do Vaticano. Durante a Semana Santa de 1970, a igreja parisiense de Saint-Germain des Prés expôs em seu altar-mor um Cristo algemado, com um tubo na boca e um magneto na trave da cruz. Sobre sua cabeça havia uma bola com uma inscrição “Ordem e Progresso” (2002, p. 306).

Estas campanhas contra a ditadura brasileira reuniam inúmeros escritores e artistas, a exemplo dos filósofos Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir, ou do cineasta Jean Luc Godard, que teria oferecido os lucros de seu filme *Vento Leste à ALN* (GASPARI, 2002, p. 145). O historiador francês Michel de Certeau atuou também contra o governo brasileiro mediante uma frequente denúncia à repressão existente no Brasil, como transparece em sua ficha encontrada no Arquivo do DOPS/PR e originada no SNI, criada porque: “[...] tomou parte em um grande congresso público em data de 10 de janeiro de 1970, realizado pela *Front brésilien d’information* (criada por Arrais [sic!] e composta de fugitivos políticos) em Paris”^x.

Outra causa do embate entre Michel de Certeau e a ditadura brasileira advém de um texto que o historiador publicou na revista chilena *Mensaje* e na uruguaia *Cuadernos de Marcha*, de janeiro e maio de 1970, respectivamente. Para o jesuíta Certeau, a Política de Segurança Nacional seria: “[...] uma tática sem estratégia [...] uma concepção destinada a transformar-se em vítima dos seus pressupostos impensados e de sua própria lógica” (CERTEAU, 1970 *apud* GASPARI, 2002, p.188).

Voltando aos músicos brasileiros exilados, Márcia Fiani, outra integrante do grupo *Caldo de Cana*, que mais tarde trabalharia no ramo da diplomacia, ficou conhecida junto aos grupos de direitos humanos por ser uma das presas pela ditadura militar brasileira e uma das signatárias da carta-denúncia “Torture in Brazil – Ilha das Flores” publicada em inúmeros periódicos internacionais no início de 1970. Esta carta denunciava a tortura de presos políticos em 1969, na central de torturas criada ao fundo da baía de Guanabara, descrevendo os métodos empregados e listando as vítimas e as torturas sofridas. Márcia foi sequestrada, torturada e presa incomunicável por quarenta dias.

Na detenção de presos políticos se a canção servia como alento, ela também foi utilizada para outros fins. De acordo com “Violeta” (aqui um pseudônimo), militante da AP (Ação Popular) e do PC do B (partido Comunista do Brasil), já havia sido presa em outras duas ocasiões, a terceira foi em Porto Alegre, em 1975, de onde foi levada para o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações/ Centro de Operações de Defesa Interna) e depois para o DOPS, do Rio Grande do Sul. A exemplo do relato do músico Caetano Veloso (1997, p. 379), não foi torturada, mas ouvia os gritos da tortura de presos comuns. Ela também afirma que a “música de Brasília” que os soldados cantavam durante as sessões de tortura era a canção “Charlie Brown”^x. Numa de suas transferências, lembra Violeta:

De madrugada, parei em um lugar que eu calculo que fosse Brasília; imagino pela distância de horas e, principalmente, porque a gente tinha uma fórmula de conhecer os lugares onde estava pelas músicas que a repressão cantava. A gente começava a ouvir os soldados, eles tinham o costume de cantar, muitos deles cantavam enquanto torturavam, até para escapar, para tirar aquilo da cabeça. (COLLING, 1997, p.57)

Um outro caso abordado, desta vez pelo jornalista Élio Gaspari, recorda que no 1º Batalhão de Infantaria Blindada, em Barra Mansa/ RJ, o tenente-coronel Gladstone Pernasetti

Teixeira chamava suas sessões de tortura de “missas” e obrigava os torturados a cantar “Jesus Cristo” (1970), de Roberto e Erasmo Carlos, também uma provocação aos novos rumos que a Igreja tomara após seu apoio inicial ao Golpe de 1964 (GASPARI, 2002, p.320). Esta, digamos, “trilha sonora da tortura”^x, novamente a partir da memória de suas vítimas^x, é completada por *Amada Amante*, de Roberto e Erasmo Carlos, cantada no PIC (Pelotões de Investigação Criminal da Polícia do Exército) de Brasília para abafar os gritos da tortura.

Esta informação é confirmada por Alípio de Freitas ao relembrar que, no prédio onde se localizava o PIC e o DOI-CODI de Brasília, havia um som que chegava a qualquer lugar, com duas aparentes finalidades: “abafar os possíveis gritos dos torturados e torturar coletivamente os presos” e que, em 07 de setembro de 1971, “[...] por volta das cinco horas da manhã, os alto-falantes internos começaram a tocar, a todo volume, a música *Amada, Amante*, do Roberto Carlos. Tocar não uma, mas dezenas de vezes até que por todo o prédio reboasse um imenso eco” (FREITAS, 1981, p. 173).

No romance *O amor de Pedro por João* (1998), de Tabajara Ruas, durante a tortura e o início do abuso sexual sofrido por uma “personagem”, os torturadores ligam o toca-discos e “Simonal começou a cantar ‘Tão bonita que ela é, cabelos lisos como eu nunca vi...’” (RUAS, 1998, p. 186). A opção do romancista por esta referência musical certamente advém das acusações contra Wilson Simonal de ter colaborado com a ditadura. Contudo, esta canção, *Garota Moderna*, de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, não guarda nenhuma relação de apreço com os ideais da ditadura. Ela foi gravada por Simonal em 1965, no disco que leva seu nome e que conta com gravações de compositores também não alinhados ao regime, como Billy Blanco, Vinicius de Moraes, Zé Kéti, Carlos Lyra, Tom Jobim, Marcos e Paulo Sérgio Valle.

A canção que serviu como fundo sonoro nestes momentos trágicos, também serviu de alento em outras ocasiões nos meios oposicionistas. Uma trajetória de luta no Brasil, exílio no

Chile, Argentina e pela Europa desembocou num cancionero popular e numa literatura de denúncia por meio de relatos de exilados, como na obra publicada em Portugal, *Memórias do Exílio – Brasil: 1964-19/?*, em 1976. Outro exemplo desta literatura vem do escritor Tabajara Ruas, um dos asilados na Embaixada da Argentina durante o Golpe no Chile, que conseguiu ir para a Dinamarca. Como foi exposto anteriormente, Ruas escreveu mais tarde o romance *O Amor de Pedro por João*. José Rogério Licks, um dos personagens desta obra, relata a importância de um outro tipo de leitura que “fazia a cabeça” de parte desta militância, ou seja, os gibis.

Ainda segundo José Licks, a música tendia a ser um indicador da situação política. Ele ainda não sabia do golpe de 1973 no Chile, mas os indícios eram muito fortes que isto estava prestes a acontecer desde a primeira tentativa frustrada de Golpe Militar, ainda em 1973, durante o *tanquetazo*. Na manhã de 12 de setembro, Licks afirmou ter se assustado ao notar que ao invés das canções engajadas nas rádios, o fundo sonoro passou a ser música americana e que ele não se esqueceu do *Strangers in the Night*, com Frank Sinatra, que ouviu já no primeiro dia após o Golpe de 11 de setembro. Em seu livro *Canção inacabada*, Joan Jara, viúva do músico chileno Victor Jara, tem uma outra lembrança deste fundo musical. Ela se lembra que após o derradeiro discurso de Salvador Allende, antes do ataque final ao *Palácio de la Moneda*, a “música marcial substituiu a voz de Allende” (JARA, 1998, p. 317).

Com a Anistia decretada em 1979, os músicos brasileiros aqui abordados, a exemplo do que aconteceu após o *25 de abril* de 1974 em Portugal, voltaram ao Brasil. Os gaúchos Raul Ellwanger e Nana Chaves retornaram em 1977, antes mesmo de sair a Anistia em razão da condenação de Raul ter expirado. O músico Leopoldo Paulino, apesar de incluído em dois processos, ambos na 2ª Auditoria Militar de São Paulo, também antecipou seu retorno em razão do processo relativo à sua participação no Congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes) de Ibiúna ter expirado. Em relação ao segundo processo, relacionado à sua

atuação junto à ALN (Aliança Libertadora Nacional), foi absolvido. Os músicos Ricardo Vilas, José Rogério Licks e Manduka aguardaram a publicação da Anistia para voltarem ao seu país natal. Suas chegadas estão documentadas nos DOPS e foram encontradas nesta pesquisa. No caso de Licks, sua permanência no Brasil foi curta. Não havia espaço no Brasil para a música instrumental naquele período e sua carreira na Alemanha havia gerado frutos. Em razão desta realidade, Licks voltou para a Alemanha, onde até hoje desenvolve uma carreira como compositor e músico com uma dezena de discos lançados.^x

Diferente de Licks, Ricardo Vilas voltou ao Brasil^x onde teve uma profícua participação na televisão. Foi o diretor musical de dois programas de grande importância na Rede Globo, o primeiro foi o programa infantil *Sítio do Pica Pau Amarelo* e o segundo foi o *Globo de Ouro*. Ao final da década de 1980, Vilas decide voltar a Paris e continuar uma carreira solo, visto que durante o exílio fez carreira junto com sua ex-mulher Teca Calazans^x na dupla Teca & Ricardo. Nesta última década e meia, Ricardo Vilas tem dividido suas apresentações entre os dois países.

Outra questão que deve ser levada a termo refere-se às famílias formadas no exterior. A uruguaia Cristina Porta realizou uma pesquisa junto aos filhos dos exilados, ou seja, os filhos de militantes que voltaram dos países em que viveram durante o exílio. Porta aborda as dificuldades da readaptação em outro país e as adversidades também relacionadas ao retorno. Sua metodologia contou com entrevistas junto aos filhos (onze entrevistados com idade entre 20 e 32 anos) de exilados que voltaram ao país natal, também analisou correspondências e material fotográfico dos mesmos. A autora enfatiza a particularidade que envolve o exílio de motivação política:

[...] debemos tener en cuenta que las circunstancias familiares y socioculturales que rodearon a estos niños escaparon a las reglas de lo común, de lo humanamente predecible. Abarcaron territorios vivenciales de extrema particularidad, tanto en el ámbito familiar como en el entorno creado por el hecho de estar en el exilio.^x

Uma de suas entrevistadas aponta o histórico familiar e uma narrativa que, apesar de não ser lembrada pela mesma, recebe um processo de incorporação com a carga dramática vivida por sua mãe: “Digo, mi madre me tuvo a mí, tuvo que hacer 15 días de reposo con unas pérdidas, y tuvo que ir a esconderse a la casa de no sé quién, y no tenían una casa, en el medio del embarazo tuvo que dismantelar una base”.^x Há de se

ressaltar a dificuldade enfrentada pelos filhos dos exilados, muito mais grave quando envolvia a morte dos pais.

A mesma autora escreveu um depoimento importante sobre a situação dos exilados que estavam na Embaixada da Argentina no Chile e que foram para a Argentina e lá ficaram presos no Hotel Internacional de Ezeíza, convertido em prisão durante o mês de novembro de 1973. Foram fotografados e fichados pela polícia argentina, além de proibidos de saírem de uma área que compreendia os quartos, corredores e restaurante. Nesta difícil estada, houve até o nascimento da filha de um casal de uruguaios, que teve como fundo musical as canções de: “[...] Vinicius, de Víctor Jara, de Toquiño, de Violeta Parra, de Viglietti, de Soledad Bravo, de Zitarrosa, que un par de compañeros empezaron a pasar y a pedirnos, en voz baja, que cantáramos más fuerte, más alto”.^x

Estas trajetórias sugerem que a adaptação à condição de estrangeiro destes músicos exilados gerou uma inquietação permanente, refletida numa instabilidade de fixar uma residência, principalmente fora de países latino-americanos, ibéricos ou africanos. Estes músicos tiveram dificuldades muito maiores em relação aos que ficaram e seguiram suas carreiras artísticas no Brasil. Afinal, era uma outra língua a ser aprendida, havia as dificuldades em relação à documentação, uma nova realidade de constituir uma família no estrangeiro, as condições adversas para o exercício da profissão. Apesar de tudo isso, viveram experiências impensadas nos dias de hoje. Conviveram com inúmeros músicos de diversas nacionalidades, tiveram a oportunidade de mesclar diferentes referenciais musicais em sua criação, enfim, viveram e participaram de toda uma efervescência cultural e política que marcou aqueles anos.

Referencias Bibliográficas

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Música popular cafona e ditadura militar. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

COLLING, Ana Maria. *A Resistência da Mulher à Ditadura Militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

GABEIRA, Fernando (1980). *O Crepúsculo do macho*. 14 ed. Rio de Janeiro, Codecri.

_____. *O que é isso, companheiro?* (1979). 11 ed. Rio de Janeiro, Codecri.

GASPARI, Élio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (As ilusões armadas).

JARA, Joan (1998). *Canção Inacabada: a vida e obra de Victor Jara*. Rio de Janeiro, Record.

MACHADO, Cristina Pinheiro. *Os exilados: 5 mil brasileiros à espera da anistia*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

MARCONDES FILHO, Ciro. Carnaval eleitoral: o outro lado da festa é a tragédia. In: *Política e Imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasil*. São Paulo: Summus, 1985, p. 157-63.

PAULINO, Leopoldo (2004). *Tempo de Resistência*. 5 ed. Ribeirão Preto, COC Empreendimentos Culturais.

RIDENTI, Marcelo (2000). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo, Record.

ROLLEMBERG, Denise (1999). *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro, Record.

ROSENTHAL, Gabriele. A estrutura e a gestalt das autobiografias e suas conseqüências metodológicas. *Usos & Abusos da História Oral*. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p.193-200.

RUAS, Tabajara (1998). *O amor de Pedro por João*. São Paulo/ Rio de Janeiro, Record.

QUADRAT, Samantha Viz. Muito além das fronteiras. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004, p.315-328.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VICTORIA OCAMPO: UMA ESCRITA NA ESPACIALIDADE DO *INTERMEZZO*

Denise Scolari Vieira 1
UFBA/UNIOESTE
deniseantonia@hotmail.com

[...] “Esta ciudad, antes de poseer un nombre, ya existía como mito [...]”
Esther Díaz.

RESUMO: Em meio à experiência urbana marcada pela instabilização da paisagem, a escrita se configura através do deslizamento nômade; nessas cenas da moderna cidade em fluxo há o esforço explícito de instabilizar ironicamente a composição de uma situação convertida em problema, é uma representação ficcional, cuja errância anuncia a crise de paradigmas. No que concerne à configuração da capital argentina, intensifica-se nesta comunicação – tendo como objeto de reflexão o texto *Sobre un mal de esta ciudad* de Victoria Ocampo – a análise dos acontecimentos discursivos pelos quais é possível perceber a propulsão à escrita modificada, em trânsito rumo ao *locus* polêmico, no qual a escritora, em sua obra *Testimonios – Segunda Serie (1941)*, antecipa sentidos desconstrutores e de certa forma inscreve-se à margem ao valorizar questões subjetivas. Desse modo, no interior de um amplo espectro são ativadas as escrituras incompletas a respeito do futuro da cidade, sobretudo a partir do olhar do artista, aquele que tece relações do local ao global e que pode ser capaz de provocar novos sentidos a esses novos percursos; há uma importante representação da urbe que atinge múltiplas dimensões possibilitadas pelas diferentes leituras que o panorama cultural argentino desse período vai concretizar. Victoria Ocampo projeta diferentes campos do saber e diversificados pontos de vista na textualidade que compõem e recompõem leituras do Eu/Outro, destaca encontros por meio de percursos operados entre territórios; ao reescrever o passado desde os fragmentos dos inúmeros lugares, vai constituindo uma tessitura de significações como estratégia de intervenção estabelecida no deslocamento de espaços artísticos e espaços de vivência.

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura Argentina; Victoria Ocampo; Imaginário da cidade; Fronteira.*

Considerações iniciais