UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

CAIO DE SOUZA GOMES

**“Cada verso é uma semente no deserto do meu peito”:
exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latino-americana
(anos 1970)**

Versão original

São Paulo

2018

CAIO DE SOUZA GOMES

**“Cada verso é uma semente no deserto do meu peito”:
exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latino-americana
(anos 1970)**

Versão original

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G631" Gomes, Caio de Souza
 "Cada verso é uma semente no deserto do meu peito":
 exílio, resistência e conexões transnacionais na
 canção engajada latino-americana (anos 1970) / Caio
 de Souza Gomes ; orientadora Maria Helena Rolim
 Capelato. - São Paulo, 2018.
 169 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. canção engajada latino-americana. 2. conexões
transnacionais. 3. exílio. 4. resistência. 5. redes de
solidariedade. I. Capelato, Maria Helena Rolim,
orient. II. Título.

GOMES, Caio de Souza. **“Cada verso é uma semente no deserto do meu peito”: exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latino-americana (anos 1970).**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em História Social.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Maria Helena Rolim Capelato, por seu apoio constante e sua confiança incondicional. Foi ela quem viu em mim todo potencial, e minha trajetória até aqui se deve a seu incentivo. Sua generosidade e carinho marcaram nosso convívio ao longo de todos esses anos e sua profunda amizade foi meu maior presente nesse caminhar.

À professora Maria Lígia Coelho Prado, referência fundamental para gerações de pesquisadores de América Latina, cujo exemplo de seriedade e honestidade intelectual serve de inspiração. A generosidade sem fim que sempre teve comigo me deu confiança para seguir em frente.

Ao professor Marcos Napolitano, que acompanhou todos os passos de minha trajetória de pesquisa, servindo sempre de inspiração. Suas contribuições em cada etapa foram fundamentais para definir caminhos e sua amizade traz leveza ao muitas vezes pesado ambiente acadêmico. À Mariana Martins Villaça, cujo trabalho foi uma das minhas primeiras referências, e que sempre foi tão atenciosa e gentil, trazendo dicas valiosas. A convivência com os dois e também com Mateus e Daniel me trouxe muita alegria.

À professora Tânia da Costa Garcia, que esteve presente nos exames de qualificação do mestrado e do doutorado e também na banca de defesa da minha dissertação, sempre muito interessada e trazendo importantes contribuições para a pesquisa.

Às professoras Gabriela Pellegrino Soares, Mary Anne Junqueira e Stella Maris Scatena Franco, que com tanto empenho lideram o grupo do *Laboratório de Estudos de História das Américas* (LEHA) no departamento de História da FFLCH/USP. Colaborar com vocês de maneira tão próxima ao longo desses anos foi um enorme aprendizado e a afetividade que sempre envolveu nossas relações foi fundamental. A todos os colegas do LEHA, cujas reuniões foram espaço decisivo na minha formação.

À professora Adriane Vidal Costa, cuja ligação nem sei bem explicar como começou, mas que se tornou parceira querida. Entre Minas e São Paulo, nosso convívio foi sempre cercado de diversão e boas risadas.

À Natália Ayo Schimiedecke, colega de *nueva canción*, com quem pude trocar tantas informações. Nossos encontros sempre foram importantes oportunidades de aprofundar a reflexão sobre a canção latino-americana.

À Annelise, primeira amiga do mundo acadêmico, que acompanhou tudo desde o início, sempre com carinho, e ainda me abriu oportunidades valiosas ao longo do período do doutorado.

Ao Alex, companheiro de orientação, de pesquisa e de caminhada, exemplo de seriedade. À Mayra, que tanta alegria trouxe desde que chegou ao grupo.

À Elisa, amiga com quem já cruzei em tantas paragens. Seja em Santiago, Niterói ou Minas, nossos encontros são sempre regados de diversão e gargalhadas.

À Natália (Naná), descoberta mineira que entrou na minha vida de maneira tão maravilhosa e passou a ser presença fundamental. Ao Vitor, nossa referência brasiliense, pessoa mais gente boa do mundo.

À Ângela, companheira desde o início da jornada, com quem tanto compartilho, e ao Martin, amiguinho tão querido.

À Carine, companheira em cada passo, com quem divido tanto há tanto tempo e que me permitiu descobrir os segredos do Maranhão. E à sua família linda, Violeta e Gabriel, sempre tão carinhosos.

À Maria Antônia, a quem tanto admiro, coração imenso, sempre tão acolhedor e generoso, garantia de diversão em meio à sisudez da academia. Ao Carlos e ao Pedro, com quem sempre foi tão prazeroso conviver.

Ao Mario, Ana, Raissa, Grazieli, grupo que me acolheu. Hoje me sinto parte desta turma, e é sempre muito bom estar com vocês.

Aos amigos do Colégio João XXIII, com quem convivo diariamente há tantos anos e com quem tanto aprendo. Vocês trazem leveza à minha vida e me ajudam a entender o quanto o companheirismo é fundamental para enfrentar os desafios do dia a dia. A todas as centenas de alunos que passaram pela minha vida nos últimos tempos, me enchendo de coragem e dando sentido a tudo. O convívio com vocês me faz crescer e me reinventar.

Ao Dante, que decidiu confiar em mim e me abriu novos caminhos profissionais que tem me permitido descobrir novas possibilidades. Sua inquietude intelectual me instiga e me faz acreditar que é possível ir além.

À Vera, minha maior referência, que me fez querer ser professor para um dia tentar ser como ela. Que me fez enxergar a História como caminho para desvendar o mundo. Que com sua curiosidade infinita e disposição para enxergar o lado bom de tudo e de todos me ensina a cada dia tentar ser mais generoso e ter paixão pela vida. Seu exemplo me alimenta.

A todos os familiares, avós, tios, primos, que enchem minha vida de alegria e trazem leveza para a rotina às vezes tão dura e cansativa. A convivência com vocês me faz ser uma pessoa melhor

À Nicolý, irmã querida, que chegou para não me deixar nunca sozinho e desde sempre foi companheira de todas as horas.

À Tânia e Renato, meus pais, que me sustentam a cada passo, me apoiam e me fazem acreditar que é possível seguir em frente. Ao amor de vocês eu devo tudo. E a Ieda e Miguel, que chegaram para ocupar lugar nessa corrente de carinho.

Finalmente, agradeço à Mari, que chegou no meio do caminho e tomou conta de tudo, me completando. Sua presença a cada instante, sua companhia, seu apoio, me permitem seguir caminhando com tranquilidade, sabendo que tenho com quem dividir (“quatro ombros podem mais do que dois”). Todas as suas leituras, sugestões, propostas e comentários estão marcadas em cada página desta pesquisa. Assim como seu amor.

Dedico este trabalho a todos os meus alunos que ao longo dos últimos anos me permitiram a certeza de que só vale a pena se for compartilhado.

RESUMO

GOMES, Caio de Souza. **“Cada verso é uma semente no deserto do meu peito”: exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latino-americana (anos 1970).** Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

Essa pesquisa tem como objetivo central mostrar que os projetos de integração latino-americana por meio da canção, construídos ao longo da década de 1960 e dos anos iniciais da década de 1970, não foram destruídos pelas ditaduras militares que se instalaram nesse período na América Latina. Ainda que os novos regimes tenham tido como objetivo claro aniquilar toda e qualquer experiência de arte política, tentando desarticular as redes de arte engajada que haviam se formado nos períodos pré-golpes, os artistas acabaram encontrando estratégias de sobrevivência diante do novo contexto. Aqueles que ficaram em seus países seguiram militando na clandestinidade. Mas o destino de grande parte dos músicos engajados latino-americanos na década de 1970 foi o exílio. A instalação desses grupos nos países de acolhida dependeu em grande medida da articulação de redes de solidariedade, que pretendiam dar suporte aos exilados e também organizar ações de resistência e denúncia da violência das ditaduras. Esses movimentos de solidariedade encontraram na produção de discos um caminho de ação política; refletir sobre essa “rede musical de solidariedade”, tomando os discos como fontes principais e objetos de análise, é um dos objetivos principais deste trabalho, a fim de entender como a mobilização da resistência passou pela veiculação de discursos políticos por meio de canções. Para além dos discos produzidos pela solidariedade, outro importante objetivo deste trabalho é refletir sobre a obra musical desenvolvida no exílio por importantes artistas ligados à *nueva canción* latino-americana. A consciência de que a experiência do exílio não seria tão breve e provisória quanto se havia imaginado inicialmente fez com que os músicos buscassem espaço na indústria cultural dos países de acolhida de modo a retomar suas obras fonográficas, que passaram a refletir sobre a experiência do exílio e os caminhos possíveis para a resistência ao autoritarismo.

Palavras-chave: canção engajada latino-americana; conexões transnacionais; exílio; resistência; redes de solidariedade; década de 1970.

ABSTRACT

GOMES, Caio de Souza. **“Cada verso é uma semente no deserto do meu peito”: exile, resistance and transnational connections in Latin American protest song (1970s)**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

The main aim of this research is to show that Latin American integration projects by music, built during the 1960s and early 1970s, were not destroyed by the military dictatorships that settled in Latin America by this time. Although the new regimes had the clear objective of annihilating any experience of political art, trying to destroy the networks of committed art that had been formed in the pre-coup periods, the artists ended up finding strategies of survival in the new context. Those who stayed in their countries went underground. But most of the Latin American committed musicians in the 1970s went to the exile. Their stay in the host countries was largely determined by the articulation of solidarity networks, which tried to support the exiles and also organize actions of resistance and dictatorships' violence reports. These movements of solidarity found in the disc production a path of political action; one of the main aim of this work is to reflect on this "musical network of solidarity", taking the discs as sources and objects of analysis, in order to understand that the mobilization of the resistance has been based on the transmission of political speeches through songs. In addition to the albums produced by solidarity, another important aim of this work is to reflect on the musical work developed in exile by important artists linked to the *nueva canción*. The awareness that the exile experience would not be as brief as they had imagined at first made the musicians seek space in the cultural industry of the host countries in order to resume their phonographic works, which began to reflect on the experience of exile and possible ways of resistance to authoritarianism.

Keywords: Latin American protest song; transnational connections; exile; resistance; solidarity networks; 1970s.

RESUMEN

GOMES, Caio de Souza. “Cada verso é uma semente no deserto do meu peito”: exilio, resistencia y conexiones transnacionales en la nueva canción latinoamericana (años 1970). Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

El objetivo central de esta investigación es mostrar que los proyectos de integración latinoamericana por medio de la canción, construidos a lo largo de la década de 1960 y de los años iniciales de la década de 1970, no fueron destruidos por las dictaduras militares que se instalaron en ese período en América Latina. Aunque los nuevos regímenes han tenido como objetivo aniquilar toda experiencia de arte político, intentando desarticular las redes de arte comprometidas que se habían formado en los períodos pre-golpes, los artistas acabaron encontrando estrategias de supervivencia ante el nuevo contexto. Aquellos que se quedaron en sus países siguieron militando en la clandestinidad. Pero el destino de gran parte de los músicos comprometidos latinoamericanos en la década de 1970 fue el exilio. La instalación de esos grupos en los países de acogida dependía, en gran medida, de la articulación de redes de solidaridad, que pretendían dar soporte a los exiliados y también organizar acciones de resistencia y denuncia de la violencia de las dictaduras. Estos movimientos de solidaridad encontraron en la producción de discos un camino de acción política; reflexionar sobre esa "red musical de solidaridad", tomando los discos como fuentes principales y objetos de análisis, es uno de los objetivos principales de este trabajo, a fin de entender cómo la movilización de la resistencia pasó por la difusión de discursos políticos por medio de canciones. Además de los discos producidos por la solidaridad, otro importante objetivo de este trabajo es reflexionar sobre la obra musical desarrollada en el exilio por importantes artistas ligados a la *nueva canción* latinoamericana. La conciencia de que la experiencia del exilio no sería tan breve y provisional como se había imaginado inicialmente hizo que los músicos buscaran espacio en la industria cultural de los países de acogida para retomar sus obras fonográficas, que pasaron a reflexionar sobre la experiencia del exilio y los caminos posibles para la resistencia al autoritarismo.

Palabras clave: *nueva canción* latinoamericana; conexiones transnacionales; exilio; resistencia; redes de solidaridad; años 1970.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - MEMÓRIA MUSICAL DO EXÍLIO: a canção como instrumento político de resistência nos exílios latino-americanos..... p. 15

a) O redimensionamento dos projetos de unidade continental por meio da canção após os golpes militares na América Latina..... p. 15

b) Do engajamento à resistência: novas perspectivas de ação política após a implantação das ditaduras..... p. 20

c) O exílio como experiência transnacional..... p. 22

d) A estrutura da tese..... p. 27

PARTE I

A PRODUÇÃO MUSICAL DOS MOVIMENTOS DE SOLIDARIEDADE

CAPÍTULO 1 - “América entera tiene un enemigo”: o lugar da canção na solidariedade do México ao povo chileno..... p. 33

a) O exílio latino-americano na década de 1970 e o lugar da canção nas redes de solidariedade..... p. 33

b) A canção na “resistência humanitária”: o caso da solidariedade ao povo chileno p. 37

c) A *Casa de Chile* no México e o álbum *México Chile Solidaridad* (1974)..... p. 45

CAPÍTULO 2 - “Entre bombas de humo eran hermanos”: o lugar da canção na solidariedade de Cuba ao povo chileno

- a) A solidariedade cubano ao povo chileno a partir do *Comité Antifascista de Solidaridad con Chile de la Habana*..... p. 54
- b) A solidariedade cubana ao Chile no álbum *Jornada de solidaridad con la lucha del pueblo de Chile* (1974)..... p. 57
- c) Latino-americanismo e solidariedade no álbum *Compañero Presidente* (1975)..... p. 62

CAPÍTULO 3 - “Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron”: o lugar da canção nos movimentos de solidariedade aos exilados uruguaios

- a) O exílio uruguaio no período anterior ao golpe militar e a canção na resistência armada..... p. 67
- b) O exílio uruguaio no México, os movimentos de solidariedade e o disco *El canto de um Pueblo* (1977)..... p. 77

CAPÍTULO 4 - “Ils mentent au monde entier”: a mobilização dos artistas franceses em solidariedade ao povo chileno

- a) As mobilizações em Paris em torno do golpe chileno..... p. 83
- b) A produção musical dos artistas franceses em solidariedade ao povo chileno..... p. 86
- c) A gravadora *Le Chant du Monde* e a divulgação da música latino-americana na Europa..... p. 93

PARTE II

TRAJETÓRIAS DE ARTISTAS LATINO-AMERICANOS NO EXÍLIO

CAPÍTULO 5 - “Qué será de mis Hermanos que están lejos de esta tierra”: a reinvenção das carreiras discográficas dos artistas da *nueva canción* chilena no exílio francês

- a) A incorporação dos artistas latino-americanos aos circuitos comerciais dos países do exílio europeu e as tensões políticas na experiência da resistência..... p. 99**
- b) As dissidências da esquerda chilena e seus impactos no exílio..... p. 101**
- c) Ángel Parra e a produção comunista da *nueva canción* chilena na prisão e no exílio..... p. 105**
- d) Patricio Manns e a militância *mirista* no exílio francês..... p. 113**

CAPÍTULO 6 - A reinvenção das carreiras discográficas dos artistas uruguaiois no exílio europeu

- a) A radicalização da repressão no Uruguai e o controle da atividade artística..... p. 119**
- b) o exílio francês de Daniel Viglietti..... p. 121**
- c) O exílio espanhol de Alfredo Zitarrosa..... p. 125**

PALAVRAS FINAIS..... p. 130

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... p. 134

ANEXOS – FICHAS DOS DISCOS..... p. 146

INTRODUÇÃO

MEMÓRIA MUSICAL DO EXÍLIO

A canção como instrumento político de resistência nos exílios latino-americanos

a) O redimensionamento dos projetos de unidade continental por meio da canção após os golpes militares na América Latina

Hoje, passadas quase duas décadas do século XXI, seguimos confrontados por desafios que pareciam ter ficado esquecidos nas raízes do século anterior. A defesa desesperada de nacionalismos em reação a um mundo cada vez mais global, a reafirmação de discursos de ódio e preconceito diante de uma sociedade cada vez mais múltipla e diversa, o fechamento de fronteiras e a construção de muros em realidades cada vez mais fluidas e porosas. Esses embates atravessaram todo o século XX e se mantiveram assustadoramente atuais. Multidões vagando em busca de um refúgio e sendo vistas como invasores a serem banidos. Líderes apontando no “outro” a culpa dos problemas das nações em frangalhos. Nacionalismo, autoritarismo, fascismo, xenofobia, exílio infelizmente não são conceitos que se perderam na história.

Em tempos em que a América Latina vive novo mergulho no obscurantismo e na violência autoritária, voltar a olhar para as décadas de 1960 e 1970 é fundamental. Foi nessas décadas que cresceram as expectativas em torno de projetos revolucionários que tinham como objetivo produzir alterações radicais nas sociedades latino-americanas.

Naqueles anos, muitos grupos acreditaram que a explosão da revolução socialista no continente era apenas uma questão de tempo. A época que se estende, *grosso modo*, da vitória dos guerrilheiros cubanos liderados por Fidel Castro – episódio disparador de expectativas em relação a mudanças no continente – à morte de Salvador Allende – marco de uma onda de golpes militares que mergulhou a maior parte da América Latina em ditaduras – compreende um período marcado pelo desenvolvimento político e também intelectual e artístico do continente latino-americano, mas também pela violência avassaladora daqueles que se opunham a esses projetos.

A ocorrência da Revolução Cubana, em 1959, e especialmente sua guinada socialista, assumida em 1961, provocou enorme impacto em toda a América Latina. Diante da novidade

política, que gerou forte crença na mudança, grande parte da intelectualidade do continente se viu na obrigação de posicionar-se publicamente e a cultura assumiu posição de vanguarda.

Neste contexto, arte e política se cruzaram de maneira particular. A política invadiu o campo artístico e passou a mobilizar movimentos estéticos, reflexões teóricas e a estruturar novas formas de composição de obras e discursos inovadores. Para muitos artistas que se identificavam com as bandeiras da esquerda, a arte passava a ser instrumento de intervenção social, de conscientização e de ação política. As inovações e ousadias estéticas se articulavam com as perspectivas de criação de um “homem novo” capaz de se adequar ao contexto da revolução que se acreditava iminente.

Nesse movimento, a ideia de “povo” passou a habitar os imaginários desses artistas, que almejavam atribuir à arte o status de “popular” com o objetivo de alcançar aqueles que deveriam ser mobilizados na luta pelos novos ideais. Como afirma a historiadora Adriane Vidal Costa, aos intelectuais

não lhes interessava apenas a interlocução com os colegas e pares, mas com o “interlocutor imaginário”, basicamente os setores populares. A grande questão (ou incômodo) que se colocava para eles era que a América Latina nas décadas de 1960 e 1970 era majoritariamente povoada por indivíduos iletrados e sem possibilidades de acesso aos bens culturais, o que suscitou um grande debate sobre a função do intelectual e a eficácia e legitimidade de seu discurso.¹

A busca de um diálogo que ultrapassasse o universo intelectual e alcançasse os setores populares fez da canção, por seu potencial massivo e sua capacidade de comunicação, espaço privilegiado de ação política. Compositores e intérpretes, acreditando que suas obras seriam capazes de superar os limites de acesso de um público iletrado, buscaram fazer das canções hinos de batalha, instrumentos de denúncia da situação de exploração do trabalhador, das desigualdades e injustiças sociais, músicas de barricada com o objetivo de convocar as “massas” para o engajamento na luta pela libertação através da revolução.

Embora esse movimento artístico e político tivesse implicações e características específicas em cada contexto nacional, grande parte daqueles que se engajaram entendiam que, para levar adiante esse projeto, era necessário unir forças. Nesse contexto, a América Latina voltou a habitar os imaginários de militantes, artistas e intelectuais e grupos ligados à canção engajada conceberam projetos de integração da América Latina a partir da canção.

¹ COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina. O debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 21.

Esses projetos, que foram se esboçando de maneira assistemática e fragmentária ao longo da década de 1960, pretendiam promover o cruzamento de referências sonoras de distintas partes do continente, de modo a constituir um repertório capaz de expressar uma “sonoridade latino-americana”. Esse novo som deveria ser portador de um novo discurso político trazido nas letras, que passaram a promover a unidade continental para fortalecer as lutas sociais e políticas do continente.²

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, esses projetos resultaram em uma série de “conexões transnacionais”³, que permitiram a constituição de uma complexa rede de diálogos e intercâmbios que aproximaram as experiências artísticas que vinham se desenvolvendo simultaneamente em diferentes países do continente.

Podemos definir como marco inicial desse projeto de integração do continente por meio da canção o ano de 1963, momento dos primeiros passos de movimentos que, ao longo do tempo, foram agrupados sob o rótulo de *nueva canción latino-americana*. O lançamento do *nuevo cancionero* argentino, a partir da divulgação do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, e a edição dos primeiros trabalhos de artistas uruguaios que conformaram o que ficou conhecido como a *canción protesta* uruguaia, são marcos inaugurais das tentativas de se apropriar da canção folclórica e fazer dela caminho para a militância política.

As novas propostas estéticas e ideológicas que se articularam na Argentina e no Uruguai repercutiram na América Latina, estimulando a formação de movimentos de renovação do cancionero folclórico que encontraram amplo desenvolvimento ao longo dos anos de 1965 e 1966, com a incorporação de vários artistas aos projetos defendidos e o lançamento de seus primeiros discos. Foi neste período que começou a se estruturar no Chile

² Esse tema da elaboração de projetos de integração continental por meio da canção e da constituição de “conexões transnacionais” entre os músicos engajados latino-americanos nas décadas de 1960 e início da década de 1970 é detalhadamente discutido em minha dissertação de mestrado: GOMES, Caio de Souza. *“Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)*. São Paulo: Alameda, 2015.

³ Utilizo a expressão “conexões transnacionais” na tentativa de aproximar as discussões propostas recentemente em torno das ideias de “histórias conectadas” e “histórias transnacionais”. Há uma ampla bibliografia a respeito dessas novas abordagens, mas uma boa introdução às “histórias conectadas” é apresentada em PRADO, Maria Ligia Coelho, “Repensando a História Comparada da América Latina”, *Revista de História*, São Paulo, nº 153, 2005, p. 11-33. Ver ainda o dossiê especial apresentado nos *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2001, especialmente os artigos de Sanjay Subrahmanyam, “Du Tage au Gange au XVIe siècle: une conjoncture millénariste à l’échelle eurasiatique”, e de Serge Gruzinski, “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres ‘connected histories’”. Em relação à “história transnacional”, um bom balanço das principais discussões aparece no fórum “On Transnational History”, apresentado na seção “AHR Conversation” da *American Historical Review*, dezembro de 2006. Ver ainda LEVITT, Peggy; KHAGRAM, Sanjeev (ed.). *The Transnational Studies Reader: intersections and innovations*. New York: Routledge, 2008.

um movimento, inicialmente articulado em torno da recém-fundada *Peña de los Parra*, que se configurou como a origem da *nueva canción* chilena.

Se o período 1963-1966 pode ser considerado como o momento de formação e consolidação dos movimentos de *nueva canción* no Cone Sul, 1967 é um ano de ruptura devido à realização, em Cuba, do *I Encuentro de la Canción Protesta*. O evento reuniu artistas de diversas partes da América Latina e do mundo para discutir o que definiria essa nova onda de canções engajadas que surgia no continente. Ao promover o encontro das diversas experiências que vinham se desenvolvendo em diferentes países, o evento estimulou diálogos entre artistas de várias nacionalidades e acabou por ser um marco fundamental no estabelecimento de redes de conexão de artistas engajados que se uniam em defesa da identidade latino-americana.

O evento serviu ainda aos interesses do governo cubano, que buscava transformar a ilha em centro catalizador da canção engajada, visando integrar artistas de diferentes nacionalidades num movimento de divulgação do modelo revolucionário castro-guevarista. A importância desse encontro pode ser medida pelo impacto que teve na obra dos principais compositores e intérpretes da *nueva canción* nos anos finais da década de 1960, marcando uma nova fase caracterizada, principalmente, pelo destaque de dois novos temas: a revolução e o anti-imperialismo.

A entrada da década de 1970 marca o início de um terceiro período destas “conexões transnacionais” na canção engajada, momento de redimensionamento das experiências da *nueva canción* na América Latina caracterizado principalmente pela radicalização dos discursos políticos. O período entre 1970 e 1973 foi marcado pela experiência da *Unidad Popular* no Chile, momento histórico que estimulou uma nova relação dos músicos engajados com o poder, por conta da intensa militância dos artistas chilenos na campanha pela eleição de Salvador Allende e, após a vitória, de participação ativa no governo da *Unidad Popular*.

Esse período foi também marcado pelo estreitamento das relações dos músicos cubanos com os artistas ligados à *nueva canción* no Cone Sul e pelos primeiros passos da canção engajada brasileira no sentido de um diálogo com a produção da *nueva canción* latino-americana.

Até o início dos anos 1970 a crença na possibilidade de transformações revolucionárias na América Latina era crescente e os temas da revolução e do anti-imperialismo deram o tom dos discursos da canção engajada latino-americana. No entanto,

tudo se modificou quando uma nova conjuntura política se impôs ao continente com a ocorrência de uma nova onda de golpes militares.

Se na década de 1960 países como o Brasil e a Argentina já haviam sido submetidos a experiências autoritárias, o que, em um contexto de Guerra Fria, criava uma intensa polarização ideológica, ao longo da década de 1970 a violência com que países como o Chile e o Uruguai foram assolados por golpes militares causou enorme impacto, sobretudo naqueles que acreditavam no sonho de libertar a região do capitalismo imperialista por meio da revolução.

Os representantes dos novos regimes compreenderam de saída o poder de mobilização ideológica que a cultura e as artes haviam adquirido na última década. Por esse motivo, não tardaram a perseguir com violência artistas e intelectuais engajados, que foram definidos como inimigos de destaque e se tornaram alvos importantes da repressão.

O impacto no campo artístico foi devastador: censura, repressão, tortura, mortes, exílio, essa era a nova realidade enfrentada por aqueles que se mobilizaram para, através de sua arte, lutar pela transformação da sociedade. O artista, que até então se engajara na mobilização e conscientização, se converteu em artífice da denúncia e protagonista da resistência. Aqueles que permaneceram em seus países tiveram que sobreviver em um regime de perseguição e medo e os que tiveram que partir rumo ao exílio buscaram reinventar sua arte em novos contextos. As marcas dessa mudança abrupta nos projetos da canção engajada são o objeto deste trabalho.

A pesquisa tem como objetivo central mostrar que os projetos de integração latino-americana por meio da canção, construídos ao longo da década de 1960 e dos anos iniciais da década de 1970, não foram destruídos pelas ditaduras militares que se instalaram nesse período. Ainda que os novos regimes autoritários tenham tido como objetivo claro aniquilar toda e qualquer experiência de arte política, tentado desarticular completamente as redes de arte engajada que haviam se formado nos períodos pré-golpes, os artistas acabaram por encontrar estratégias de sobrevivência diante do novo contexto. Passado o impacto inicial e recolhidos os “cacos” do que restou após a devastadora onda de truculência que acompanhou a instalação das ditaduras, os artistas se propuseram a reinventar sua arte.

b) Do engajamento à resistência: novas perspectivas de ação política após a implantação das ditaduras

As marcas da violência imposta pelos regimes militares na América Latina e o trauma da ruptura abrupta levaram à reinvenção dos projetos políticos. O desenvolvimento de máquinas de repressão, perseguição e extermínio fizeram com que o objetivo fundamental daqueles que se opunham aos governos militares passasse a ser a organização da resistência que, nas palavras do pesquisador Nicola Matteucci, “*trata-se mais de uma reação que de ação, de uma defesa que de uma ofensiva, de uma oposição que de uma revolução*”⁴.

Se durante muito tempo o propósito das esquerdas latino-americanas era organizar a ação que resultaria na transformação da sociedade por meio de uma revolução, com a instalação das ditaduras as metas se reduziram ao campo defensivo: o objetivo passava a ser a oposição aos regimes instalados e a busca de formas de reagir às suas políticas autoritárias.

Diante do fechamento crescente da sociedade imposto pelas ditaduras, a única ação política possível, para os grupos de esquerda, passava a ser a resistência, que na definição do historiador francês François Bédarida significava

a ação clandestina conduzida, em nome da liberdade da nação e da dignidade da pessoa humana, por voluntários que se organizam para lutar contra a dominação (e muitas vezes a ocupação) de seu país por um regime nazista ou fascista ou satélite ou aliado.⁵

A definição proposta por Bédarida se insere em um amplo debate teórico motivado pela análise dos movimentos que se opuseram ao nazismo durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente aqueles que resistiram à ocupação nazista na França, com o propósito de refletir sobre o conceito de resistência. Embora trate de uma realidade histórica distinta, distante no tempo e no espaço, essa discussão pode ser um bom ponto de partida para pensar a oposição às ditaduras latino-americanas das décadas de 1960 e 1970.⁶

⁴ MATTEUCCI, Nicola. “Resistência”. IN: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política I*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 1114.

⁵ BÉDARIDA, François. “L’histoire de la résistance. Lectures d’hier, chantiers de demain”. *Vingtième Siècle, revue d’histoire*, nº11, juillet-septembre 1986, p. 80. (Todos os trechos citados ao longo da tese de textos em língua estrangeira são traduções minhas)

⁶ Para um balanço sobre a discussão teórica em torno do conceito de resistência ver ROLLEMBERG, Denise. *Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália*. São Paulo: Alameda, 2016. Para uma reflexão sobre as possibilidades de apropriação da tradição europeia de reflexão sobre o tema para a compreensão das ditaduras na América Latina, ver: NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. 2011. Tese (Livre-Docência) - Faculdade de Filosofia, Letras e

Bédarida propõe a existência de três componentes fundamentais do ato de resistência: a atividade clandestina e ilegal; o voluntariado, um engajamento pessoal que determinaria a trajetória de atuação escolhida por cada resistente; e a luta multiforme, armada ou não, contra o poder do inimigo. No caso dos movimentos que combateram as ditaduras latino-americanas, é possível verificar a existência de uma atividade clandestina, que envolvia o engajamento pessoal de indivíduos em grupos que propunham algum tipo de ação de oposição, utilizando estratégias muito variadas, que iam desde a atuação no campo cultural e artístico até a participação em movimentos de luta armada.

No entanto, a tentativa de buscar definições conceituais abrangentes para analisar o fenômeno numa perspectiva ampla não pode deixar de levar em conta a complexidade do fenômeno da resistência. Não se trata de um movimento único, articulado e homogêneo, no qual os atores se aproximam e lutam por objetivos coletivos e comuns. Apesar da unidade gerada pela existência de um inimigo comum – o autoritarismo – os objetivos e caminhos são múltiplos e, muitas vezes, conflitantes. Como lembra Marcos Napolitano:

O campo monolítico e romantizado da resistência, em que pese a ética e o universalismo que lhe são subjacentes, pode ser pensado como um campo conflituoso, plural e, muitas vezes, errático, uma vez que não obedece uma trajetória de sentido pré-determinada pela vontade de resistir ideologicamente guiada.⁷

Diante dessa complexidade decorrente do fato da resistência a um regime autoritário envolver um espectro muito amplo de possibilidades de atuação, Bédarida propôs uma “tipologia da resistência”, dividindo essa ação clandestina em três grandes setores dentro dos quais existiriam algumas seções:

1. A resistência civil (resistência ideológica e política) utilizando dois meios principais: a imprensa clandestina (jornais, folhetos, livros); a greve (à qual podemos ligar a resistência administrativa). 2. A resistência armada, ela mesma subdividida em três formas: as redes de informação, as rotas de fuga, a ação direta de grupos armados: atentados, sabotagens, combates de

Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, especialmente o capítulo 1, “Resistência cultural: conceito e historicidade”.

⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. 2011. Tese (Livre-Docência) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 25.

guerrilha, insurreição armada. 3. A resistência humanitária: ajuda aos judeus e às vítimas da repressão.⁸

No que diz respeito à oposição às ditaduras latino-americanas, é possível pensar na existência de uma “resistência civil”, que utilizou, quase sempre de forma clandestina, meios como a imprensa e também as artes para manifestar a oposição aos regimes; de uma “resistência armada”, com a constituição de movimentos guerrilheiros em todos os países defendendo a necessidade de recorrer à violência para viabilizar a luta contra as ditaduras; de uma “resistência humanitária”, que se materializou principalmente por meio da denúncia da violação dos direitos humanos feita por grandes organismos internacionais e também da constituição de movimentos de solidariedade, que trataram de amparar as vítimas dos regimes autoritários e de mobilizar a opinião pública internacional contra as violências que vinham sendo perpetradas.

Em todos esses “setores” da resistência, as artes foram utilizadas como meio de ação, e a canção popular foi muitas vezes tomada como caminho possível de veiculação de discursos políticos. A “resistência civil” tinha como essência de sua atuação o uso da palavra, especialmente por meio da imprensa (muitas vezes clandestina), e a canção foi vista como um meio de potencializar essa ação, alcançando públicos mais amplos. Mas também no caso da “resistência armada” e da “resistência humanitária” a canção se fez presente. O objetivo desta pesquisa é, justamente, mostrar como tanto os movimentos de resistência ligados a grupos de esquerda (defensores ou não da luta armada como estratégia de resistência) quanto os movimentos de solidariedade produziram sua trilha sonora.

c) O exílio como experiência transnacional

O tema do exílio atravessou toda a história da humanidade, mas assumiu características particulares ao longo do século XX (e, lamentavelmente, também do século XXI). Em diversos momentos históricos marcados por conflitos, disputas políticas e étnicas e pela imposição de regimes autoritários, a expulsão de pessoas foi encarada como estratégia política e caminho para a afirmação violenta de projetos nacionais e identitários.

⁸ BEDARIDA, François. “L’histoire de la résistance. Lectures d’hier, chantiers de demain”. *Vingtième Siècle, revue d’histoire*, n°11, juillet-septembre 1986, p. 88.

Edward Said, intelectual diaspórico, cuja trajetória foi profundamente marcada pela experiência do exílio, afirma que:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.⁹

Matéria prima destacada do campo artístico, a experiência do exílio, como lembra Said, tem como marca fundamental a violência. A separação imposta entre um indivíduo e sua terra natal é sempre traumática e a existência passa, a partir de então, a ser marcada pela fragmentação.

O exílio se tornou a realidade para muitos artistas engajados que foram apontados como inimigos dos regimes ditatoriais e, por caminhos diversos, acabaram sendo obrigados a deixar seus países. Esses artistas tiveram que enfrentar uma experiência radical de transformação, tanto do ponto de vista dos projetos políticos coletivos quanto do próprio ponto de vista da trajetória pessoal. Como afirma a historiadora Denise Rollemberg:

O exílio tem, na história, a função de *afastar/excluir/eliminar* grupos ou indivíduos que, manifestando opiniões contrárias ao *status quo*, lutam para alterá-lo. O exilado é motivado pelas questões do país, envolve-se em conflitos sociais e políticos, diz *não* a uma realidade. Neste ambiente são forjados seus “projetos” e “ilusões”¹⁰

O exílio assume função política de destaque em contextos nos quais disputas políticas se radicalizam e os grupos que ocupam o poder adotam posturas autoritárias e decidem por banir aqueles que a eles se opõem. O exílio tem, deste modo, uma conexão direta com as dinâmicas nacionais, e sua violência reside, em grande medida, na imposição forçada da ruptura dos laços identitários nacionais. Há, deste modo, uma conexão fundamental entre nacionalismo e exílio, como aponta Said:

⁹ SAID, Edward. “Reflexões sobre o exílio”. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46.

¹⁰ ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 25.

Chegamos ao nacionalismo e a sua associação essencial ao exílio. O nacionalismo é a uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos. Com efeito, a interação entre nacionalismo e exílio é como a dialética hegeliana do senhor e do escravo, opostos que informam e constituem um ao outro.¹¹

É diante da força do discurso de pertencimento e identificação articulado pelos nacionalismos que a experiência do exílio assume sua face mais cruel. Ser desterrado significa ter negados todos aqueles laços que estão na base da constituição das identidades individuais e também que permitem o sentimento de inserção em identidades coletivas. A violência da expulsão acirra a força da conexão com a nacionalidade dos que ficam e potencializa o trauma da sensação de desligamento forçado de quem sai.

No entanto, embora o exílio esteja intrinsecamente ligado à força dos discursos nacionais, sua experiência só pode ser compreendida em sua complexidade e profundidade se consideramos seu caráter eminentemente transnacional. O exilado é alguém despojado do direito de ligação com sua nação de origem e, portanto, submetido a permanente trânsito. Essa existência num “entre-lugar”, se por um lado é profundamente violenta, pois submete os indivíduos a uma impossibilidade de reconhecimento, é também transformadora, ao permitir ao exilado a existência no cruzamento de diferentes mundos.

Ao circular entre diferentes culturas, o exilado acaba inevitavelmente atuando como um mediador¹², obrigado o tempo todo a articular suas experiências anteriores com as novas vivências em outro país. Despojado de suas identidades nacionais, o exilado é submetido todo o tempo a novos contatos culturais que o transformam, produzindo sempre novas significações. O processo de tradução é cotidiano, e leva à criação de novas ideias e experiências.

Se, como apontam Peggy Levitt e Sanjeev Khagram, os Estudos Transnacionais “englobam discursos, fluxos materiais, interações culturais e gêneros artísticos que foram produzidos e intercambiados através de fronteiras. Eles estão preocupados com o que

¹¹ SAID, Edward. “Reflexões sobre o exílio”. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 49.

¹² SOARES, Gabriela Pellegrino. “História das Ideias e mediações culturais: breves apontamentos”. In: JUNQUEIRA, Mary Anne; FRANCO, Stella Maris Scatena (orgs.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa*. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo / Humanitas, 2011.

circula, com como isso se move”¹³, a experiência do exílio é sem dúvida um espaço privilegiado para a análise de processos transnacionais.

Os exílios latino-americanos acabaram por articular amplas e complexas redes transnacionais, que permitiram intensa circulação de ideias. A reflexão sobre a constituição dessas redes de circulação é um dos focos mais importantes dos Estudos Transnacionais que, como apontam Peggy Levitt e Sanjeev Khagram:

estão preocupados com o que viaja e como ele muda ao longo do caminho, com os mecanismos e atores envolvidos na transmissão, e com os determinantes do impacto. Como os valores e significados transnacionais são articulados de modo que eles façam sentido para os atores locais? Quais são os canais através dos quais esses produtos culturais fluem? Quais são os modos pelos quais questões são moldadas e as topografias através das quais sua viagem afeta sua portabilidade ou adoção?¹⁴

A condição transitória do exilado o insere em um processo constante de reinvenção, e acompanhar sua trajetória é caminho muito produtivo para a reflexão em torno da circulação de ideias. Mas se o exílio insere suas vítimas em novos circuitos e as leva a interagir com novas realidades sociais e culturais, redefinindo as relações com a coletividade dos exilados, ele também impacta diretamente os processos subjetivos de identificação e pertencimento. A marginalização social imposta aos exilados implica também um processo de destruição identitária, como aponta a pesquisadora Claudia F. Rojas Mira:

O exílio não só trata de exclusão política, mas de marginalização da sociedade de origem com a perda de vários aspectos que constituem a identidade de um indivíduo: os espaços de socialização, tais como o partido político, o sindicato, a organização social, a escola e a universidade; o espaço físico, o âmbito afetivo, o mundo do trabalho, entre outros. A desorganização da vida, que implica o exílio, questiona e ameaça a identidade.¹⁵

Todos que partiram tiveram que reinventar a vida num país estrangeiro. Era necessário rearticular a militância, descobrir caminhos para sobreviver e abrir canais para seguir

¹³ LEVITT, Peggy; KHAGRAM, Sanjeev (ed.). *The Transnational Studies Reader: intersections and innovations*. New York: Routledge, 2008, p. 5.

¹⁴ LEVITT, Peggy; KHAGRAM, Sanjeev (ed.). *The Transnational Studies Reader: intersections and innovations*. New York: Routledge, 2008, p.12.

¹⁵ ROJAS MIRA, Claudia F. *El exilio político chileno: la Casa de Chile en México (1973-1993), una experiencia singular*. (2013) Tese (Doutorado em Estudos Americanos). Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2013, p. 28.

trabalhando e difundindo suas obras. Todo esse processo de reinvenção abalava inevitavelmente a própria definição identitária desses sujeitos. A vivência entre duas realidades, a busca da manutenção de laços com o país natal e a necessidade forçada de estabelecer novos vínculos no país de acolhida, colocavam em xeque as definições de identidade dos exilados. Como afirma o historiador francês Bruno Groppo, ao discutir categorias como “exilado”, “refugiado” e “emigrado”,

A experiência do exílio, mais ainda que aquela da emigração voluntária, afeta e transforma profundamente as identidades. O exilado é muitas vezes aprisionado entre forças contraditórias, uma que o incita a reafirmar sem cessar simbolicamente seu pertencimento a um outro país, que representa a pátria perdida, e outra que o empurra inexoravelmente a se integrar ao país de acolhida e a construir uma nova pátria. Especialmente quando a experiência do exílio se prolonga no tempo, o sentimento de pertencimento se modifica: por vezes, somente o retorno ao país de origem, quando ele se torna possível, permite ao exilado reconhecer se esse país é ainda sua verdadeira pátria ou se é o país de acolhida que ocupa agora essa função (ou se o exílio em si se tornou um tipo de pátria para aquele que agora não se sente mais pertencente a um país determinado).¹⁶

A experiência do exílio questiona o pertencimento a uma nação por parte dos exilados, impõe o afastamento das ligações afetivas que conectavam os indivíduos a seu lugar de origem e impõe a construção de novos laços sociais. As identidades se reinventam de maneira forçada no momento traumático da partida, e continuam a se reinventar ao longo de todo o período em que o exilado se vê impossibilitado de retornar.

Essa experiência transnacional de reinvenção das identidades provocada pelo exílio guarda, assim, uma ambígua complexidade, explicitada por Denise Rollemberg quando afirma que “o exílio é fruto da exclusão, da negação, da dominação, da anulação, da intolerância. Em si, guarda um valor negativo”, mas ele “é também a negação da negação, a luta pela afirmação, a resistência”¹⁷. Aqueles que se exilaram tiveram suas identidades anuladas por regimes autoritários violentos, mas esse movimento os obrigou a assumir a resistência como caminho de sobrevivência.

Resistência e exílio se tornaram, assim, questões centrais para todos aqueles que foram submetidos às ditaduras na América Latina das décadas de 1960 e 1970. E como esse processo não deixou de ter sua trilha sonora, resistência e exílio acabaram se tornando também

¹⁶ GROPPPO, Bruno. “Exilés et réfugiés: l’évolution de la notion de réfugié au xxe siècle”. *HAOL*, n. 2, 2003, p. 70.

¹⁷ ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 24.

temas da canção política que, ao longo dos anos 1970, assumiu o papel de instrumento de mobilização da luta contra as ditaduras militares.

Por um lado, tratava-se agora de usar a canção como arma contra as atrocidades que estavam em andamento, de denúncia da violência, da tortura, da morte, da eliminação total de toda e qualquer possibilidade de diálogo político e posicionamento ideológico. Por outro, a canção foi também um caminho para aqueles que se viram obrigados a abruptamente deixar seus países refletirem sobre a experiência do exílio.

Se ao longo de toda a década de 1960 e início da década de 1970 só crescera a perspectiva de que a canção engajada, mais do que nacional, se configurava como latino-americana, e se as conexões transnacionais só se intensificaram ao longo desses anos, a instalação das ditaduras significou um momento de aprofundamento radical do latino-americanismo. A sensação de compartilhamento de realidades se impunha à América Latina e, mais do que nunca, parecia central e incontornável que se estabelecessem laços efetivos e profundos para além dos limites das realidades nacionais.

A luta contra o autoritarismo e as ditaduras se tornou bandeira comum de todo o continente, e a reinvenção dos projetos de canção engajada passou por um aprofundamento da construção de pontes que aproximassem as experiências latino-americanas. Aqueles que ficaram e foram obrigados a transformar sua arte para sobreviver à censura e à perseguição se fortaleciam ao enxergar nos outros países interlocutores de quem podiam buscar se aproximar. E aqueles que saíram se viram em meio a comunidades de exilados que punham em contato direto vítimas de diversos países que carregavam uma trajetória comum.

Chilenos, uruguaios, argentinos, brasileiros, todos agora, independente de nacionalidade, eram vítimas de cruéis ditaduras. O que fez com que aqueles que queriam resistir se sentissem, talvez com mais força do que nunca, latino-americanos.

d) A estrutura da tese

A tese central dessa pesquisa é que a ocorrência de golpes militares nos países latino-americanos provocou não a extinção, mas o redimensionamento dos projetos de unidade continental por meio da canção que vinham se estruturando desde o início da década de 1960, já que, embora as ditaduras tenham atuado violentamente no sentido da repressão dos artistas comprometidos politicamente e na inviabilização dos circuitos que permitiam a circulação de

arte engajada, os artistas encontraram caminhos para se manter atuantes e para seguir fazendo de suas obras instrumentos de intervenção política.

Para desenvolver essa tese, o ponto de partida escolhido foi a reflexão sobre a produção musical dos movimentos de solidariedade. Principalmente a partir de 1973, com a ocorrência de golpes militares no Chile e no Uruguai, e com o início de um intenso fluxo de pessoas saindo desses países por conta das perseguições políticas, começaram a se organizar, em vários países da América Latina e de outros continentes, movimentos que buscavam amparar as vítimas dos novos regimes autoritários e articular um discurso de denúncia e oposição. Nesse momento, se constituiu uma verdadeira “rede musical de solidariedade”, que buscou sensibilizar os países de acolhida a se envolverem na reação aos regimes ditatoriais que se instalavam por meio da produção de canções e gravações que pudessem despertar a atenção da população para o tema.

Na primeira parte do trabalho, “A produção musical dos movimentos de solidariedade”, composta por quatro capítulos, o objetivo é, tomando os discos tanto como fonte sobre aquele período quanto como objeto de análise, refletir sobre como a canção foi utilizada como caminho para atingir os principais objetivos dos movimentos de solidariedade: acolher os exilados e permitir que eles se integrassem minimamente nas novas realidades, denunciar os crimes e desmandos que vinham sendo cometidos pelas ditaduras e mobilizar a resistência contra os regimes militares latino-americanos.

Por conta do impacto internacional do golpe militar orquestrado pelo general Augusto Pinochet, que pôs fim à experiência da *Unidade Popular*, o movimento de solidariedade ao Chile ganhou verdadeiro protagonismo nesse período, especialmente na América Latina, onde a morte de Salvador Allende foi entendida como um ataque aos projetos revolucionários e um duro avanço das forças conservadoras e autoritárias no continente. Os dois primeiros capítulos da tese focalizam os movimentos de solidariedade aos exilados chilenos que se constituíram no México e em Cuba de modo a mostrar como a produção de álbuns entre 1974 e 1975 mobilizou artistas desses países em torno da causa chilena.

No capítulo 1, intitulado “América entera tiene un enemigo: o lugar da canção na solidariedade do México ao povo chileno”, o objetivo é entender como os movimentos de solidariedade ao povo chileno organizados no México utilizaram a canção como instrumento de solidariedade. O centro da análise recai no disco *México Chile Solidaridad* (1974), uma parceria da gravadora *Discos Pueblo* e da *Casa de Chile* no México, em que artistas ligados à

nueva canción mexicana prestaram uma homenagem ao povo chileno, estabelecendo por meio da canção pontes entre a cultura dos dois países.

No capítulo 2, intitulado “Entre bombas de humo eran hermanos: o lugar da canção na solidariedade de Cuba ao povo chileno”, o foco de análise é a experiência do exílio chileno em Cuba, entendendo como a experiência de aproximação dos cubanos com os chilenos ocorrida durante o governo da *Unidade Popular* fez com que a ilha se transformasse em importante destino para aqueles que buscaram o exílio após o golpe de 11 de setembro. Também no caso do exílio chileno em Cuba a canção foi instrumento de ação dos movimentos de solidariedade, o que é estudado a partir dos álbuns *Jornada de solidaridad con la lucha del pueblo de Chile* (1974) e *Compañero Presidente* (1975).

Apesar do incontestável protagonismo do exílio chileno no contexto latino-americano da década de 1970, também o povo uruguaio foi acolhido em vários países após a consolidação da ditadura com o golpe de 1973. No capítulo 3, intitulado “Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron: o lugar da canção nos movimentos de solidariedade aos exilados uruguaios”, o objetivo é refletir sobre a importância da canção como instrumento de ação política na experiência de exílio dos uruguaios, tanto durante a escalada autoritária de fins da década de 1960 e início da década de 1970 quanto depois do golpe, quando muitos uruguaios foram obrigados a deixar o país por conta da repressão.

Se ao longo dos três primeiros capítulos o foco eram os movimentos de solidariedade a chilenos e uruguaios articulados em países latino-americanos, no quarto capítulo, intitulado “Ils mentent au monde entier: a mobilização dos artistas franceses em solidariedade ao povo chileno” passamos a refletir sobre a experiência dos exilados latino-americanos na Europa, a partir do caso da solidariedade ao povo chileno na França. O fim abrupto do governo da Unidade Popular e a morte de Salvador Allende causaram verdadeira comoção em alguns círculos intelectuais e políticos europeus, que se mobilizaram para acolher os exilados e também para denunciar a violência das ditaduras latino-americanas. Para isso mais uma vez a canção foi mobilizada, tanto por artistas que sensibilizados pelas notícias do golpe no Chile compuseram canções de solidariedade quanto de discos que foram resultado de projetos coletivos que pretendiam colaborar na mobilização da resistência.

Para além dos discos produzidos pelos movimentos de solidariedade, outro objetivo deste trabalho é refletir sobre a obra musical de alguns dos principais nomes ligados à *nueva canción* latino-americana produzida no exílio. Quando ocorreram os golpes no Chile e no Uruguai, grande parte dos principais artistas dos movimentos de canção engajada desses

países acabou obrigada a se exilar para poder escapar da intensa e violenta repressão. Uma vez instalados em outros países, e com a consciência – crescente com o passar dos anos – de que a experiência do exílio não seria tão breve e provisória quanto a princípio imaginado, os artistas acabaram por encontrar canais junto à indústria cultural dos países de acolhida por meio dos quais retomaram suas obras, que passaram a refletir sobre suas condições de exilados e sobre os caminhos possíveis para a resistência ao autoritarismo.

Para refletir sobre a produção musical dos exilados latino-americanos, o caminho escolhido não foi de uma análise sistemática e quantitativa, mas sim o enfoque sobre algumas trajetórias individuais representativas em busca de, a partir da análise dos discos produzidos por esses artistas exilados, poder reconstituir alguns traços marcantes da experiência do exílio latino-americano da década de 1970.

No capítulo 5, intitulado “Qué será de mis Hermanos que están lejos de esta tierra: a reinvenção das carreiras discográficas dos artistas da *nueva canción* chilena no exílio francês, enfocamos de forma comparada a trajetória de dois dos principais nomes da *nueva canción* chilena, Ángel Parra e Patricio Manns, buscando compreender como seus posicionamentos políticos no campo da esquerda chilena acabaram sendo determinantes nas suas trajetórias do exílio e também impactaram suas produções artísticas veiculadas pela indústria fonográfica francesa. Ángel Parra era vinculado ao *Partido Comunista Chileno* (PCCh), o que abriu caminhos para que ele se inserisse na indústria cultural francesa por meio da gravadora Le Chant du Monde. Já Patricio Manns era militante do *Movimiento Izquierda Revolucionaria* (MIR), e no exílio foi responsável pela criação de um conjunto, batizado de Karaxú, que se tornou um dos principais veículos de propaganda *mirista* no exílio.

No sexto e último capítulo, intitulado “A reinvenção das carreiras discográficas dos artistas uruguaios no exílio europeu”, o foco é a trajetória dos dois principais nomes da *canción protesta* uruguiaia, Daniel Viglietti e Alfredo Zitarrosa, em busca de compreender como suas filiações partidários – o primeiro ligado aos tupamaros e o segundo militante da *Frente Ampla* – foram determinantes para seus destinos no exílio e também para sua produção musical nesse período.

Por meio da reflexão sobre essa produção discográfica, sejam álbuns coletivos produzidos pelos movimentos de solidariedade, sejam obras autorais de artistas emblemáticos da *nueva canción*, o objetivo principal foi entender a complexidade daquilo que estou chamando de “memória musical do exílio”, buscando apontar como a canção foi um caminho

importante para a reflexão sobre a experiência do exílio e também para a mobilização internacional da resistência às ditaduras.

Se a experiência do exílio só pode ser absorvida por meio de um olhar transnacional, que permite entender como os sujeitos vão se reinventando conforme circulam por novas realidades sociais e culturais, nas quais são obrigados a agir como mediadores, refletir sobre a questão das identidades é imprescindível. Assim, um último objetivo desta pesquisa é analisar o papel da identidade latino-americana no imaginário desses artistas exilados. Nos discursos construídos após a saída forçada de seus países, os artistas latino-americanos buscaram processar as experiências traumáticas que viviam, e a busca por solidariedade fez com que entendessem o processo pelo qual passavam como resultado de uma experiência compartilhada por todo o continente.

A hipótese aqui defendida é que, diante do fechamento de um circuito autoritário que dominou inúmeros países da América Latina, se fortaleceu a identidade latino-americana, já que a resistência passou a ser entendida como um dever comum a todos aqueles que, nas mais diversas partes do continente, foram submetidos a experiências de terror e violência por conta da instalação de ditaduras.

Todo esse processo redefiniu completamente o mapa da canção engajada latino-americana. Se o estabelecimento de conexões transnacionais já tinha sido um processo fundamental desde a gênese da *nueva canción*, na primeira metade da década de 1960, o ciclo autoritário que alcançou seu auge na década de 1970 levou a um redimensionamento radical dessa produção artística. Novos polos assumiram papel central na articulação das redes de circulação de artistas e de suas obras, e a *nueva canción* se tornou um fenômeno global. Desterrados e proibidos de manter seus laços nacionais, os músicos exilados cada vez mais se enxergavam como latino-americanos e se sentiam responsáveis por promover uma luta ampla e compartilhada contra a violência e o autoritarismo que tomava conta de todo o continente.

PARTE I

A PRODUÇÃO MUSICAL DOS MOVIMENTOS DE SOLIDARIEDADE

CAPÍTULO 1

“América entera tiene un enemigo”¹⁸

O lugar da canção na solidariedade do México ao povo chileno

a) O exílio latino-americano na década de 1970 e o lugar da canção nas redes de solidariedade

A complexa rede de conexões transnacionais que aproximava os movimentos de canção engajada latino-americanos, articulada aos poucos ao longo da década de 1960 e fervilhante no início da década de 1970, foi duramente atingida pela ocorrência de golpes militares no continente. Se desde a década anterior a violência de Estado perpetrada por regimes autoritários já era uma realidade na América Latina, o novo ciclo autoritário dos anos 1970 impactou diretamente aqueles envolvidos em algum tipo de militância política.

Assim que tomaram à força o poder, os governos ditatoriais latino-americanos trataram de impor o terror por meio de uma devastadora onda de violência de Estado. Já nos dias seguintes aos golpes, centenas de pessoas foram perseguidas, presas, torturadas, desaparecidas, assassinadas. Muitos mergulharam na clandestinidade e trataram de encontrar meios de sobreviver e seguir na militância. Outros tantos acabaram encontrando caminhos para deixar seus países, buscando refúgio no exterior.

Segundo as pesquisadoras Ana Vásquez e Ângela Xavier de Brito, o primeiro momento da experiência do exílio foi marcado pelos traumas causados pela violência da saída forçada dos países de origem e a repentina necessidade de reinventar a vida em um país desconhecido:

A primeira dessas etapas vai se caracterizar, sobretudo, pelos traumatismos causados pela violência da partida forçada e pelos efeitos de uma transplantação repentina e involuntária a um outro país, assim como pelos diferentes graus de elaboração da profunda ruptura causada pela proibição de retorno. [...] Os sofrimentos físicos e morais que acompanham a partida são intensificados por um sentimento de culpa bastante complexo, que leva os exilados a utilizarem todo tipo de mecanismos de defesa, entre os quais o mais significativo é a recusa de viver no presente, que se acompanha de uma

¹⁸ Verso da canção “Compañero Salvador”, composição do grupo mexicano Peña Tecuicame.

idealização de suas experiências anteriores ou, globalmente, do país natal como um todo.¹⁹

O trauma gerado pelo corte abrupto de laços familiares e sociais, a angústia diante de um futuro incerto e a culpa em relação a tudo que foi deixado para trás marcou essa transição. Nesse momento, a necessidade de amparo era crucial, os exilados precisavam se inserir em redes que viabilizassem a viagem e que de algum modo articulassem sua instalação nas novas realidades. Esse processo levou à organização de movimentos de solidariedade às vítimas das ditaduras em vários países, que serviram de espaço de amparo e acolhimento aos exilados que lhes permitiram compartilhar seus dramas individuais e também tentar processar o trauma coletivo.

Nesse momento inicial de estabelecimento dos primeiros contatos, a sensação predominante era de que essa experiência seria transitória e breve, o que tornava crucial organizar rapidamente a resistência para promover o restabelecimento imediato do Estado de direito que permitiria, em breve, a ansiada volta. Também na divulgação internacional dos horrores que vinham sendo perpetrados pelos novos regimes e na busca de articulação da resistência os movimentos de solidariedade tiveram um papel fundamental.

Como lembra Denise Rollemberg, tomando como referência a obra de Jean-Luc Mathieu, “*a outra face da intolerância é exatamente a solidariedade*”²⁰. Diante da violência autoritária que se instalou na América Latina, os movimentos de solidariedade assumiram a função de organizar as comunidades de exilados latino-americanos, de modo a auxiliá-los na sua instalação nos países de acolhida, e também atuaram na sensibilização dos países que recebiam esses contingentes com o intuito de denunciar as formas de opressão e violência praticadas pelas ditaduras. Tratava-se tanto de apoiar os exilados quanto de mobilizar a resistência.

A questão da constituição de movimentos de solidariedade vem ganhando destaque nos estudos sobre os exílios latino-americanos das décadas de 1960 e 1970. Pesquisas têm mostrado a importância de sua atuação, especialmente no primeiro momento de organização de redes de acolhida aos desterrados. Claudia Rojas Mira, refletindo sobre a necessidade de desenvolver estudos sobre o tema, afirma:

¹⁹ VASQUEZ, Ana; BRITO, Ângela Xavier de. “Mulheres latino-americanas no exílio. Universalidade e especificidade de suas experiências”. *Revista Esboços*, v. 14, n. 17, 2007, pp. 17-18.

²⁰ ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 24.

Entre os desafios está escrever, a partir dos diferentes casos locais, a história da rede de solidariedade internacional, reconstruindo e analisando suas dinâmicas organizativas e políticas, as diferentes fases e perspectivas de sua agenda. Isto pode nos ajudar a compreender as relações entre o local e o internacional, junto aos equilíbrios e às tensões entre diferentes centros diretivos (interior vs. exterior, países ocidentais vs. orientais). Sem esquecer a importância do papel cumprido pelas grandes redes políticas (Internacional Socialista, Movimento Comunista Internacional, União Mundial DC) e sindicais, as igrejas, os organismos internacionais (ACNUR, Cruz Vermelha, organismos não governamentais) no financiamento das organizações da oposição ao regime militar e suas atividades.²¹

A história da solidariedade nas décadas de 1960 e 1970 é iminentemente transnacional, já que a constituição dos movimentos se deu a partir da intensa circulação de pessoas dentro da própria América Latina e em várias partes do mundo, especialmente na Europa Ocidental. Como aponta a pesquisadora Caroline Moine, a reflexão sobre a solidariedade internacional coloca

a questão dos atores dessas mobilizações, de seu espaço e modo de ação, entre lógicas nacionais e redes transnacionais. A noção de relações transnacionais refere-se aos contatos entre atores individuais ou coletivos agindo independentemente de seu Estado e estabelecendo relações com grupos e governos estrangeiros. [...] Em outros termos, se encontram assim misturados os movimentos internacionais de solidariedade (atores públicos, estatais) e os movimentos transnacionais de solidariedade (atores privados, não estatais).²²

Como aponta Moine, a complexa rede de solidariedade envolveu a ação de diferentes atores, que ora representavam governos que promoviam como política de Estado o acolhimento aos exilados, ora agiam independentemente de estruturas estatais e articulavam circuitos de apoio privados. Mas seja do ponto de vista das relações internacionais, buscando entender como se posicionaram outros países do mundo diante da instalação de governos autoritários na América Latina, seja do ponto de vista das redes transnacionais, buscando entender os fluxos de atores privados que trataram de agir em nome da acolhida dos desterrados, é urgente se debruçar sobre as dinâmicas desses movimentos, em busca de se aprofundar a história das resistências às ditaduras latino-americanas nas décadas de 1960 e 1970.

²¹ ROJAS MIRA, Claudia F. *El exilio político chileno: la Casa de Chile en México (1973-1993), una experiencia singular*. (2013) Tese (Doutorado em Estudos Americanos). Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2013, p. 33.

²² MOINE, Caroline. “‘Votre combat est le nôtre’. Les mouvements de solidarité internationale avec le Chili dans l’Europe de la Guerre froide”. *Monde(s)*, 2015/2, n° 8, p. 84.

Nesse contexto, os músicos engajados também sofreram a violência imposta pelas ditaduras e enfrentaram um processo progressivo de fechamento dos canais de produção e circulação de cultura e arte, o que resultou em um aumento do controle, da censura e da repressão a tudo que fosse considerado perigoso pelos novos regimes. Aqueles que se viram obrigados a conviver com os regimes ditatoriais tiveram que, cada vez mais, se adaptar e transformar suas obras de modo a encontrar meios (ainda que sutis e metafóricos) de se manter produzindo e de transmitir suas mensagens de resistência à repressão.²³

Mas se os golpes significaram, para uma parte dos artistas que permaneceram em seus países, a necessidade de se adequar a um novo contexto dominado pela repressão e pela censura, para tantos outros especialmente visados pelos novos regimes eles significaram a necessidade de deixar o país. Diante das atrocidades cometidas pelos novos donos do poder e da perseguição crescente, muitos foram obrigados a se exilar.

A experiência do exílio significou uma fratura nas trajetórias individuais e também uma ruptura nos projetos coletivos, tanto políticos quanto artísticos. Essa experiência de desterritorialização, uma das faces mais violentas da repressão, acabou obrigando aqueles que deixaram seus países a se reinventar e dar novos sentidos a suas trajetórias. Neste sentido, como afirma Denise Rollemberg, o exílio foi “*um drama e um renascimento, ao mesmo tempo*”, já que

Se os conflitos vividos expõem o exilado a experiências dolorosas, criam também a possibilidade de renovação, de inovação, descoberta, transgressão, ampliação de horizontes. Não se está defendendo, evidentemente, o “sofrimento” como “enriquecimento”. No entanto, mesmo sem uma percepção dicotômica, um polo é sempre mais ou menos enfatizado em detrimento do outro. Se muitos sofrem com o desenraizamento, outros se descobrem neste processo. O exílio [...] oferece um outro lado: a oportunidade do recomeço e da transformação. Estrangeiros e anônimos

²³ A questão da repressão e da censura aos músicos engajados e aos veículos de produção e circulação de suas obras foi largamente abordada em estudos sobre as realidades nacionais sob ditadura. Ver, por exemplo: BRAVO CHIAPPE, Gabriela; GONZÁLEZ FARFÁN, Cristian. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM Ediciones, 2009; JORDÁN, Laura. “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, n. 212, Julio-Diciembre 2009, pp. 77-102; MARCHINI, Darío. *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad*. Buenos Aires: Catálogos, 2008; MARTINS, Carlos Alberto. “Música Popular como comunicación alternativa: Uruguay 1973-1982”, *Diálogos de la Comunicación*, n. 27, julio de 1990; NAPOLITANO, Marcos. “A MPB sob suspeita: a censura musical pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, nº 47, p. 103-126, 2004; NAPOLITANO, Marcos. “A produção do silêncio e da suspeita: a violência do regime militar contra a MPB nos anos 70”. In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL. Rio de Janeiro, 2004*; HEREDIA, Cecília R. *A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar (1971-1985)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

sentem-se responsáveis por seus destinos. [...] É a possibilidade de renascer – levando a bagagem acumulada –, de construir uma visão ampla de mundo.²⁴

Ao serem obrigados a sair de seus lugares de origem e se instalar em diferentes países, os artistas acabaram por estabelecer uma série de novas conexões nas redes de produção e circulação da canção engajada, ampliando ainda mais o processo de construção de pontes que havia se iniciado na década anterior. Desenhou-se, assim, um novo mapa da canção engajada latino-americana, e países como o México, Cuba e a França se tornaram polos articuladores dessa produção e bases a partir das quais os principais músicos engajados latino-americanos deram continuidade à sua produção musical e também à sua militância política.

As canções construíram, assim, uma verdadeira “memória musical do exílio”. Ao longo dos vários anos em que comunidades de latino-americanos se viram afastadas de seus países e obrigadas a viver em outros lugares por conta da perseguição das ditaduras, a canção funcionou como espaço da memória afetiva, tornando presentes as lembranças das realidades abandonadas e dos sonhos e projetos que foram destruídos pelas experiências autoritárias. As canções funcionaram, ainda, como espaço de resistência, meios de buscar no momento presente a mobilização em torno de movimentos de oposição aos regimes ditatoriais e de denúncia das atrocidades por eles cometidas. Além disso, as canções foram espaços de projeção de um futuro de superação em que a liberdade pudesse enfim ser reconquistada. Fosse idealizando o passado de engajamento, refletindo sobre o presente de resistência ou projetando um futuro de libertação, as ações dos exilados latino-americanos produziram sua trilha sonora.

b) A canção na “resistência humanitária”: o caso da solidariedade ao povo chileno

O ano de 1973 foi um marco fundamental de ruptura na história da América Latina. A ocorrência de golpes militares no Uruguai e no Chile e a decorrente instalação de ditaduras provocou um corte radical nas trajetórias políticas desses países, além de atingir de modo marcante as esquerdas latino-americanas, que viram suas pretensões de promover a revolução no continente duramente questionadas.

²⁴ ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 33.

A experiência chilena, especialmente, teve um impacto enorme, já que nesse país o golpe militar punha fim ao governo socialista da *Unidade Popular* que, ao lado do regime cubano, encarnava a possibilidade de realização de mudanças políticas e sociais profundas no continente. A morte trágica de Salvador Allende imediatamente se tornou símbolo de um processo de fechamento que atingia os ideais revolucionários latino-americanos.

Os historiadores franceses Olivier Compagnon e Caroline Moine, tratando o episódio do 11 de setembro no quadro de análise da História Global, apontam os impactos que o golpe no Chile teve na comunidade internacional:

O 11 de setembro de 1973 representou primeiramente um choque emocional para toda uma geração – especialmente porque a morte de Allende acrescentou ao martírio da democracia a tragédia de um destino pessoal – e pode ser considerado como um momento chave na história das sensibilidades políticas contemporâneas. Independentemente de toda leitura política do golpe de Estado, numerosos são os testemunhos atestando o estupor de alguns e o entusiasmo de outros com o anúncio da queda da UP.²⁵

A repercussão internacional do episódio foi imediata. Em toda a América Latina e também na Europa e nos Estados Unidos o golpe foi recebido com preocupação. A violência que se seguiu gerou reações, tanto por parte dos movimentos de esquerda, que rapidamente buscaram articular a oposição ao autoritarismo que se impunha, quanto de organismos internacionais, que passaram a receber denúncias, das mais variadas procedências, sobre a violência e as arbitrariedades que vinham sendo praticadas pelas ditaduras militares.

As articulações internacionais se tornaram rapidamente uma preocupação do regime chileno, e a necessidade de fechar o país e recrudescer a repressão interna levou a Junta Militar que assumiu o poder, liderada pelo general Augusto Pinochet, a apontar o desejo de banir do país aqueles que fossem de algum modo considerados opositores.²⁶

O primeiro marco legal das políticas chilenas em relação ao exílio foi o Decreto Lei 81, publicado em 6 de novembro de 1973, que trazia como título “*Fixa, por razões de segurança do Estado, sanções para as pessoas que desobedeçam o chamado público que indica o governo*”. Em seu artigo 2º, diante da afirmação da necessidade “*de velar pela*

²⁵ COMPAGNON, Olivier; MOINE, Caroline. “Introduction - Pour une histoire globale du 11 septembre 1973”. *Monde(s)*, 2015/2, n° 8, pp. 14-15.

²⁶ Um balanço das medidas legais tomadas pela ditadura chilena no sentido de expulsar opositores aparece em REBOLLEDO, Loreto. *Memorias del desarraigo*. Santiago: Catalonia, 2006. Conferir especialmente a seção “El ‘cuerpo legal’ del exilio”, p. 18-24.

segurança do Estado, a ordem interna e a normalidade das atividades nacionais, em consonância com a situação que o país vive”, o Decreto Lei afirmava que

Nos casos contemplados no Art. 418 do Código de Justiça Militar, como tempo ou estado de guerra, e quando assim o requeiram os altos interesses da segurança do Estado, o Governo poderá dispor da expulsão ou abandono do país de determinadas pessoas, estrangeiros ou nacionais, por decreto fundado que levará as assinaturas dos Ministros do Interior e de Defesa Nacional. Os que sejam objeto das medidas de expulsão ou abandono do país poderão eleger livremente o lugar de seu destino.²⁷

“Expulsão” e “abandono do país” se tornavam oficialmente punições possíveis àqueles que fossem vistos como inimigos pelo regime. A partir deste decreto, centenas de pessoas foram obrigadas a sair do país, e essa massa de exilados, que se dirigiram para diferentes países de acolhida, provocou uma mobilização ainda maior de solidariedade ao povo chileno. Como aponta a pesquisadora Loreto Rebolledo:

Houve uma série de organismos que tiveram um papel fundamental no apoio aos exilados chilenos no momento prévio a sua saída ou durante esta. O Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados, ACNUR, e a Oficina Internacional para as Migrações, OIM, tiveram um papel central na localização de um país de acolhida para os deportados sob pena de banimento ou expulsão do país e para a agilização de sua saída do Chile, trabalho no qual foram assistidos pela Cruz Vermelha Internacional e por uma grande cadeia humana formada, entre outros, por padres e monjas católicos que salvaram a vida de estrangeiros e centenas de chilenos, asilando-nos nas embaixadas.²⁸

Outro exemplo importante dessa mobilização foi a atuação da *Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH)*²⁹, que desde o golpe do 11 de setembro passou a receber denúncias que levaram o organismo a buscar o estabelecimento de procedimentos

²⁷ A íntegra do documento está disponível para consulta no site da *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*: www.leychile.cl. (Acesso em 28-Oct-2018).

²⁸ REBOLLEDO, Loreto. *Memorias del desarraigo*. Santiago: Catalonia, 2006, p. 32-33.

²⁹ Em 1948, junto com a Carta de criação da *Organização dos Estados Americanos* (OEA), que contou com a adesão de 20 estados latino-americanos e os Estados Unidos, como parte das políticas norte-americanas de fortalecimento do pan-americanismo, se assinou a *Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre*. Essa declaração está na base da criação, em 1959, da *Comissão Interamericana de Direitos Humanos* (CIDH), que durante a década de 1960 teve marcante atuação na defesa dos direitos humanos na República Dominicana e na guerra entre El Salvador e Honduras e, em 1970, foi elevada à condição de órgão principal da OEA. Ver: DYKMANN, Klaas. “La política de los derechos humanos de la Organización de los Estados Americanos en América Latina (1970-1991)”. *Revista Complutense de Historia de América*, n. 29, 2003.

para a averiguação de crimes humanitários no Chile, como aponta o pesquisador Klaas Dykmann:

desde 1973 a Comissão experimentou uma verdadeira onda de petições dos países com numerosas violações dos direitos humanos. Um dos instrumentos mais eficazes da Comissão foi a observação *in loco*. Aqui, a Comissão aproveitou seu direito de reunir-se em todos os estados membros para visitar estes países, ainda que se necessitasse sempre a permissão do governo em questão. [...] As investigações *in loco* foram a base de informes especiais, que normalmente gozaram de muita atenção pública.³⁰

Em 1974, representantes da *Comissão Interamericana de Derechos Humanos* (CIDH) visitaram o Chile e produziram um documento intitulado *Informe sobre la situación de los derechos humanos en Chile*³¹, que denunciava a violência e a repressão levadas a cabo pelo novo regime liderado pelo general Augusto Pinochet. Esse documento encontrou forte repercussão internacional e impactou a própria atuação da CIDH a partir de então.

Iniciativas como essa jogavam luz no campo internacional à questão das ditaduras na América Latina, dando enorme visibilidade ao tema. Ainda que no início tenha se estabelecido uma série de tensões entre esse tipo de iniciativa e as perspectivas dos grupos de esquerda, que identificavam esses organismos com o imperialismo norte-americano e recusavam o discurso de vitimização que eles defendiam ao colocar no centro do debate a questão da violação de direitos individuais, aos poucos os diferentes discursos acabaram por estabelecer pontes e zonas de contato.

Essa mobilização internacional fez com que o governo chileno buscasse recrudescer ainda mais suas políticas em relação à entrada e saída de pessoas no país, o que levou à publicação, em 9 de Agosto de 1974, do Decreto Lei n° 604, com o título “*Proíbe o ingresso de pessoas ao território nacional nos casos que indica*”, que em seu artigo 1° afirma que

Proíbe-se o ingresso ao território nacional das pessoas, nacionais ou estrangeiras, que propaguem ou fomentem, de palavra ou por escrito ou por qualquer outro meio, doutrinas que tendam a destruir ou alterar pela violência a ordem social do país ou seu sistema de Governo; os que estejam sindicalizados ou tenham reputação de serem agitadores ou ativistas de tais doutrinas e, em geral, os que executem atos que as leis chilenas qualifiquem

³⁰ DYKMANN, Klaas. “La política de los derechos humanos de la Organización de los Estados Americanos en América Latina (1970-1991)”. *Revista Complutense de Historia de América*, n. 29, 2003, p. 139.

³¹ Todos os informes sobre a situação dos direitos humanos em países latino-americanos produzidos pela *Comissão Interamericana de Derechos Humanos* (CIDH) estão disponíveis em: <http://www.oas.org/es/cidh/informes/pais.asp>

de delito contra a segurança exterior, a soberania nacional, a segurança interior ou a ordem pública do país e os que realizem atos contrários aos interesses do Chile, ou ao juízo do Governo constituam um perigo para o Estado. Tratando-se de chilenos, o Ministério do Interior ditará um decreto supremo proibindo seu ingresso no país, e a autoridade administrativa correspondente ordenará o cancelamento do passaporte, no caso.³²

Se o decreto de novembro de 1973 garantia ao governo o direito de expulsar aqueles que considerasse seus inimigos, o novo texto de agosto de 1974 cerrava as fronteiras do Chile a todos aqueles que não concordassem com o regime ditatorial. O país se fechava cada vez mais e buscava se blindar inclusive dos ataques vindos do exterior.

Todo esse processo fortaleceu no âmbito internacional a constituição de estratégias de apoio àqueles que sofriam os impactos da violência de Estado e de resistência aos desmandos do regime. Uma das principais faces desse processo foi a constituição de movimentos de solidariedade aos exilados em várias partes do mundo.

O exílio de grupos do Brasil, da Argentina e do Uruguai³³ provocou a organização de redes de apoio, mas sem dúvida o movimento internacional de solidariedade que ganhou maior expressão ao longo da década de 1970 foi o de apoio ao povo chileno.³⁴

Além do impacto do golpe, a ampla articulação de movimentos de solidariedade ao povo chileno é resultado também da preexistência de redes transnacionais que ligavam pessoas do mundo todo à experiência chilena do governo da *Unidad Popular*. O ineditismo da chegada ao poder de um governo socialista por meio não de um processo armado, mas das urnas, fez do Chile laboratório político atentamente observado pela comunidade internacional. Como aponta Caroline Moine:

Os movimentos de solidariedade que se desenvolveram depois do 11 de setembro de 1973 não surgiram do nada, mas se inscrevem em uma continuidade, muito raramente destacada pela historiografia. Embora o choque do golpe de Estado seja inegável, a verdade é que os movimentos de suporte às vítimas do novo regime puderam se apoiar em pessoas e redes já

³² A íntegra do documento está disponível para consulta no site da *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*: www.leychile.cl. (Acesso em 28-Oct-2018).

³³ DUARTE, Geni Rosa; FIUZA, Alexandre Felipe. “Músicos latino-americanos no exílio: música, deslocamentos e participação política”. *Actas de las II Jornadas de trabajo Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*. Montevideo: 2014; LASTRA, Maria Soledad. “Del exilio al no retorno. Experiencia narrativa y temporal de los argentinos en México”. *Aletheia*, 1(2), 2011; CORAZA DE LOS SANTOS, Enrique. “Realidades y visiones del exilio uruguayo en España”. *América Latina Hoy*, 34, 2003, pp. 79-102; MERKLEN, Denis. “Sufrir lejos, quedarse juntos. El exilio de los uruguayos en Francia”. *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla (España), 64, 1, enero-junio, 2007, pp. 63-86.

³⁴ ROJAS MIRA, Claudia; Santoni, Alessandro. “Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad”. *Perfiles latinoamericanos*, n. 41, enero-junio 2013, pp. 137-138.

familiarizadas com o Chile, principalmente dos tempos da Unidade Popular, e que já haviam realizado ações de solidariedade no passado. Além disso, essas mobilizações em escala internacional se desenvolveram em primeiro lugar no próprio Chile, em torno de atores que desempenharam um papel importante de mediadores com as mobilizações na Europa.³⁵

Aqueles que buscaram como saída ao golpe o exílio e conseguiram se inserir nessas redes de solidariedade encontraram caminhos variados para deixar o Chile. Claudia Rojas Mira e Alessandro Santoni, ao traçarem uma “geografia política do exílio chileno”, apontam a existência de alguns grandes segmentos de países de acolhida desses exilados: a América Latina, como é o caso de Cuba, México, Venezuela e Argentina (ao menos até o golpe de 1976)³⁶; a Europa Ocidental, com grupos importantes de exilados em países como França, Itália, Grã-Bretanha³⁷; os países comunistas, como a União Soviética e a Alemanha Oriental³⁸; países como os Estados Unidos, Canadá e Austrália³⁹. Essa fragmentação do exílio chileno permitiu a constituição de entidades em vários lugares do mundo que buscaram desempenhar atividades de apoio e solidariedade aos refugiados. Segundo Ariel Mamani:

Uma grande quantidade de entidades se prestou solidariamente a colaborar com a causa chilena, e não só na Europa, mas também na América e nos outros continentes. Deve se destacar a criação da *Casa de Chile* no México, do *Comité Antifascista de Solidaridad con Chile de la Habana*, “*Chile Democrático*” em Roma, *Comité de Solidaridad de Caracas*, *Comité Sindical Chile* de Bruxelas; instituições que desempenharam importantes tarefas de difusão política e cultural, além de prestar ajuda aos refugiados.⁴⁰

³⁵ MOINE, Caroline. “Votre combat est le nôtre”. Les mouvements de solidarité internationale avec le Chili dans l’Europe de la Guerre froide”. *Monde(s)*, 2015/2, n° 8, pp. 85-86.

³⁶ ROJAS MIRA, Claudia F. “La casa de Chile en México”. *Exiliados, emigrados y retornados*. Santiago: RIL Editores, 2006, pp. 107-126; PAREDES, Alejandro. “Santiago de Chile y Mendoza, Argentina: La red social que apoyó a exiliados chilenos (1973-1976)”. *REDES- Revista hispana para el análisis de redes sociales*, vol.13, n. 4, Diciembre 2007.

³⁷ JEDLICKI, Fanny. “Les exilés chiliens et l’affaire Pinochet. Retour et transmission de la mémoire”. *Cahiers de l’Urmis*, 7, juin 2001; PROGNON, Nicolas. “La culture chilienne en exil en France: Une forme de résistance à la junte (1973-1994)”. *Pandora: revue d’études hispaniques*, 8, 2008, pp. 205-220; SANTONI, Alessandro. “El Partido Comunista Italiano y el otro “compromesso storico”: los significados políticos de la solidaridad con Chile (1973-1977)”. *Historia*, n. 43, Vol. II, julio-diciembre 2010, pp. 523-546; BAYLE, Paola. “Los rubios. El compromiso británico hacia las víctimas de la dictadura militar chilena (1973-1990)”. *Sociedad Hoy*, 22: 77-93, 2012; BOLZMAN, Claudio “Apprendre à vivre en exil: les réfugiés chiliens en Suisse”. *Revue européenne des migrations internationales*. Vol. 5, N°2, pp. 133-144.

³⁸ ULIANOVA, Olga. “La Unidad Popular y el golpe militar en Chile: percepciones y análisis soviéticos”. *Estudios Públicos*, 79, invierno 2000.

³⁹ POZO, José del. “Los chilenos en el exterior de la emigración y el exilio a la diáspora el caso de Montreal”. *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 20, n°1, 2004; MARTIN MONTENEGRO, Gustavo. *La campaña de solidaridad con Chile en Australia (1973 – 1990)*. In: http://www.memoriachilena.cl/602/articles-122388_recurso_2.pdf.

⁴⁰ MAMANI, Ariel. “El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la nueva canción chilena (1973-1981)”, *Revista Divergencia*, N. 3, Año 2, enero - julio 2013, p. 20.

Embora a Europa tenha sido, no longo prazo, o destino principal de grande parte dos contingentes de exilados latino-americanos, a América Latina acabou funcionando como rota de fuga possível para muitos, principalmente diante das dificuldades, tanto políticas quanto financeiras, que envolviam a saída do país. E embora as entidades de apoio ao povo chileno tenham se espalhado pelo mundo, essas redes ganharam contornos particulares em países da América Latina. Isso porque nestes casos os movimentos de solidariedade se caracterizaram pelo latino-americanismo e pelo anti-imperialismo, pois a luta contra o autoritarismo e a repressão aparecia como realidade compartilhada, se incorporando aos discursos pela unidade continental que já caracterizavam as relações no continente. A propósito desta questão, Claudia Rojas Mira afirma:

Neste contexto regional, a solidariedade se relacionava intimamente com um significado que lhe era específico. Estamos falando do que se percebeu tradicionalmente não só como uma causa comum aos povos da América Latina, mas, de fato, como uma característica marcante e persistente da “identidade latino-americana” durante o século XX: a causa do anti-imperialismo e da luta contra o domínio exercido pelo incômodo e poderoso vizinho norte-americano sobre os assuntos internos destes países.⁴¹

Em 1973, ano do golpe chileno, também o Uruguai mergulhou em uma ditadura, ao passo que o Brasil vivia o auge do fechamento do regime militar que se instalara em 1964. Apesar de se ver cercado por experiências autoritárias, países como a Argentina, pelo menos até 1976, a Venezuela, Cuba e o México apareceram como possibilidades para aqueles que desesperadamente buscavam um canal para deixar o país. Como afirmam os pesquisadores Claudia Rojas Mira y Alessandro Santoni:

Para os chilenos que fugiam da repressão, a possibilidade de exilar-se em outros países do âmbito latino-americano foi restrita. Muitos países da região se encontravam ou iam se encontrar sob ditaduras militares análogas à pinochetista, as quais se associaram na implementação de uma política de repressão chamada Operação Condor. Nos países que podiam acolher os exiliados, esta realidade teve um peso maior em ressignificar a mesma ação de solidariedade, devido à percepção imediata de uma luta comum contra a violenta onda repressiva desencadeada pelas ditaduras militares.⁴²

⁴¹ ROJAS MIRA, Claudia; SANTONI, Alessandro. “Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad”. *Perfiles latinoamericanos*, n. 41, enero-junio 2013, p. 128.

⁴² ROJAS MIRA, Claudia; SANTONI, Alessandro. “Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad”. *Perfiles latinoamericanos*, n. 41, enero-junio 2013, p. 128.

Embora em grande medida toda a América Latina se encontrasse sob controle de uma verdadeira rede autoritária que se articulava e passava a submeter o continente a uma realidade de repressão, perseguição e morte, num movimento que ganhou sua versão mais estruturada com a famigerada Operação Condor⁴³, algumas partes ainda conseguiram servir de refúgio para aqueles que tentavam fugir das ditaduras.

A América Latina estabeleceu, assim, suas redes de solidariedade e muitos países se transformaram em polos de exilados e assumiram papel protagonista na acolhida de expatriados, na denúncia dos crimes das ditaduras e na articulação da resistência. Nestes países a canção sempre assumiu papel importante na propaganda e na divulgação de discursos políticos de mobilização e denúncia.

A *nueva canción* latino-americana passou a ter, desde a segunda metade da década de 1960, um papel central no processo de mobilização das artes em nome da defesa de ideais revolucionários no continente americano. Esse papel protagonista fez com que os músicos se tornassem alvos privilegiados da repressão, mas também garantiu que a canção continuasse sendo vista como instrumento importante no contexto de organização da resistência aos regimes autoritários.

Como muitos músicos latino-americanos foram obrigados a partir para o exílio, uma vez instalados no exterior trataram de fazer de sua arte um caminho para expressar o trauma dos golpes e da saída forçada de seus países e um instrumento de mobilização da resistência. Mas também os grupos que receberam esses exilados encontraram na canção um canal de divulgação para suas ações de acolhida e de denúncia para a comunidade internacional das atrocidades que vinham sendo cometidas pelos regimes ditatoriais. Núcleos em várias partes do mundo criaram estratégias para lidar com a situação trágica da América Latina, e em quase todos eles a canção foi vista como aliada fundamental.

Os movimentos de solidariedade aos exilados chilenos na América Latina utilizaram a canção como instrumento político, produzindo discos que pretendiam servir como arma de mobilização e de denúncia, de modo a atrair a atenção da opinião pública para a luta contra a violência praticada pelas ditaduras.

⁴³ Sobre a Operação Condor, ver DINGES, John. *Os anos do Condor. Uma década de terrorismo internacional no Cone Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

c) A Casa de Chile no México e o álbum *México Chile Solidaridad* (1974)

Alguns países, muitos deles possuidores de tradições de asilo político, assumiram políticas oficiais de acolhida aos exilados chilenos. Nesses casos, os próprios governos e suas embaixadas tiveram papel ativo nas tentativas de possibilitar a saída de perseguidos políticos do Chile, garantir sua viagem e seu estabelecimento na nação de chegada. Este é o caso do México, que possuía uma sólida tradição de asilo político e acabou por se tornar um dos mais importantes polos latino-americanos de refugiados das ditaduras militares do continente.

O próprio presidente do México, Luis Echeverría Álvarez, do *Partido Revolucionario Institucional* (PRI), que governou o país entre 1970 e 1976, apoiou a causa da solidariedade com o Chile e sua esposa, a primeira-dama María Esther Zuno, foi outra figura chave desse processo, participando pessoalmente da recepção e acolhida dos exilados chilenos.

Esse movimento do governo mexicano no sentido da acolhida dos exilados chilenos está muito ligado à proximidade existente entre México e Chile naquele período e à própria ligação entre Allende e Echeverría. No ano de 1972, Echeverría visitou o Chile e Allende visitou o México, momento em que a relação diplomática e também a amizade dos dois presidentes se estreitou. Além disso, setores políticos e intelectuais do país demonstravam grande simpatia em relação ao projeto da Unidade Popular, a ponto de se criar no México o *Comité Mexicano de Apoyo a la Unidad Popular Chilena*.

Diante desse cenário, o golpe de 11 de setembro e a morte do presidente chileno imediatamente resultaram na mobilização de setores da política e da intelectualidade mexicana. A embaixada do México no Chile teve um papel crucial, já que muitas pessoas ligadas à *Unidad Popular* buscaram refúgio ali diante da violência que se instalou com a ditadura militar. Gonzalo Martínez Corbalá, embaixador do México no Chile, foi figura importante na viabilização da saída de perseguidos políticos chilenos do país e na obtenção de condições para seu abrigo no México. Como lembra Claudia F. Rojas Mira:

O embaixador Gonzalo Martínez Corbalá, desde as primeiras horas do golpe militar de 11 de setembro de 1973, buscou pessoalmente a família de Salvador Allende e lhes ofereceu asilo, assim como também a seus colaboradores mais próximos (altos funcionários e legisladores, militantes e dirigentes intermediários). Esta abertura à família do presidente deposto e às autoridades políticas de distinta hierarquia dentro do governo da UP, deixou aberta, ao menos por um tempo, a possibilidade para que outros, em sua

maioria militantes dos partidos da UP, pudessem asilar-se nas instalações da Embaixada.⁴⁴

Diante do posicionamento mexicano em relação ao golpe e das possibilidades de asilo político abertas pela embaixada, vários intelectuais, acadêmicos, políticos, ministros, lideranças da *Unidade Popular* e a própria viúva de Salvador Allende, Hortensia Bussi, e sua filha, Isabel, acabaram se exilando no México.

Esse movimento fez com que o próprio presidente Echeverría, ao lado de sua esposa, promovesse e patrocinasse a criação da *Casa de Chile*⁴⁵, em 1974, a partir da iniciativa de Pedro Vuskovic Bravo, ex-ministro da economia de Salvador Allende, que se tornou o primeiro presidente da instituição. Como aponta Claudia Rojas Mira, autora de tese que reconstituiu a história da *Casa de Chile*:

O enorme prestígio de Salvador Allende, sua morte e os acontecimentos do 11 de setembro de 1973, comoveram fortemente a sociedade mexicana e contribuíram para a notável solidariedade que se instalou em relação aos chilenos e para a forte rejeição à Junta Militar. Além disso, embora seja verdade que o refúgio para a nação asteca não foi massivo, as autoridades mexicanas referendaram sua tradicional política de asilo e proteção a perseguidos por razões ideológicas. Nesse contexto se fundou a Casa de Chile no México, em 11 de setembro de 1974.⁴⁶

A *Casa de Chile* estava submetida à *Secretaría de Educación Pública* (SEP) e ao *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes* (CNCA) e se tornou referência na luta em prol da causa dos exilados chilenos, abrigando a *Secretaría Ejecutiva para América de Solidaridad con el Pueblo de Chile*, um dos principais centros de coordenação dos comitês de solidariedade ao Chile do continente.

Para além das atividades de acolhida dos exilados, a *Casa de Chile* tratou de promover uma série de ações de propaganda para sensibilizar a sociedade mexicana e também a comunidade internacional em relação ao drama vivido pelo Chile. Entre diferentes iniciativas, que envolviam projetos editoriais e de difusão cultural e artística, acabou se aproveitando do

⁴⁴ ROJAS MIRA, Claudia F. *El exilio político chileno: la Casa de Chile en México (1973-1993), una experiencia singular*. (2013) Tese (Doutorado em Estudos Americanos). Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2013, p. 90-1.

⁴⁵ A história da *Casa de Chile* é minuciosamente analisada em ROJAS MIRA, Claudia F. *El exilio político chileno: la Casa de Chile en México (1973-1993), una experiencia singular*. (2013) Tese (Doutorado em Estudos Americanos). Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2013.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 4.

então florescente movimento de *nueva canción* que vinha tomando corpo no México e buscou nesses artistas aliados para promover a causa da solidariedade ao povo chileno.

Embora sem encontrar uma repercussão massiva, como em alguns outros países latino-americanos, neste período havia se estruturado no México, impactado pelo circuito que havia se estabelecido no restante do continente, um movimento de *nueva canción*, como mostra o pesquisador Tanius Karam:

Em relação a sua canção e música popular, o México tem características que guardam diferenças com movimentos e correntes que acorreram com força e vigor em outros países, sobretudo na época dos regimes militares, por exemplo, certo tipo de canção que produziu uma gama muito variada de expositores em outros países e, comparativamente, no México teve um impacto e desenvolvimento muito menor. De fato, o movimento de música de protesto, embora tenha expoentes e expressões muito sugestivas, não cremos que tenha tido a força, influência e conotação de outros países, em parte talvez porque ainda que o México vivesse sob um regime autoritário, este não era uma ditadura militar e talvez suas condições sociais e políticas deram outras características à canção; por outro lado, o país contava com um sistema privado de telecomunicações, aliado ao regime de turno, que não facilitou a difusão de expressões, cantores ou da nova música popular.⁴⁷

Podem ser apontados como os principais nomes de uma primeira geração da *nueva canción* mexicana o cantor e compositor Oscar Chávez, a intérprete Amparo Ochoa e o *cantautor* Gabino Palomares. Outra referência fundamental do movimento é o conjunto Los Folkloristas, criado em 1966 por um grupo de fãs da canção folclórica que se reuniam na cafeteria *Chez Negro*, de propriedade de Salvador Ojeda⁴⁸. Os integrantes do conjunto criaram, em 1970, *La Peña de Los Folkloristas*, um dos principais centros da *nueva canción* mexicana, palco no qual se apresentaram nomes importantes da *nueva canción* latino-

⁴⁷ KARAM, Tanius. “Notas para pensar la ‘Nueva Canción’ mexicana. De ‘Los Folkloristas’ a Alejandro Filio”. *Humania del Sur*, año 9, n. 16, enero-junio, 2014, p. 28.

⁴⁸ Apesar do grande destaque de Los Folkloristas, Amparo Ochoa, Óscar Chávez e Gabino Palomares, a *nueva canción* mexicana foi marcada pela atuação de uma série de outros artistas, como lembra o pesquisador Claudio Palomares-Salas: “vários outros artistas, mexicanos e não-mexicanos, todos eles compartilhando as mesmas aspirações políticas, ergueram a torre da canção de protesto no México. Neles se incluem Judith Reyes e José de Molina, os cronistas do movimento estudantil de 1968, León Chávez Teixeira, Anthar e Margarita, Grupo Víctor Jara, Eugenia León, o grupo Los Nakos, Daniel Tuchman, Guadalupe Pineda, Guillermo Velázquez e os Leones de Xichu, Julio Solórzano, Pancho Madrigal, Marcial Alejandro e o grupo La Nopalera, Carlos Díaz “Caíto”, Delfor Sombra, o grupo Sanampay, o grupo Canek, Tania Libertad, Tehua, e Luis Enrique Mejía Godoy. Esse grupo constitui o que podemos chamar da geração do Canto Nuevo no México. PALOMARES-SALAS, Claudio. “Gabino Palomares: A History of Canto Nuevo in Mexico”. *Music & Politics*, 12, Number 1 (Winter 2018), p. 5.

americana que passaram pelo México nas décadas de 1960 e 1970, como o chileno Víctor Jara e o cubano Silvio Rodríguez⁴⁹.

Em 1973, José Ávila, músico do conjunto Los Folkloristas, fundou um selo musical que tinha como objetivo difundir a música folclórica mexicana e, principalmente, abrir espaço para a divulgação do repertório da *nueva canción* produzida no México e também em outros países latino-americanos. Batizado de *Discos Pueblo*, a gravadora foi um dos primeiros selos independentes do México.

No ano de sua criação, o novo selo acolheu a proposta de produzir um disco que prestasse solidariedade ao povo chileno. Para o projeto, buscou os artistas ligados à *nueva canción* mexicana, encontro que resultou na edição, em 1974, do álbum *México Chile Solidaridad*⁵⁰, uma parceria de *Discos Pueblo* com a *Casa de Chile*.

O “lado a” do disco abre com a reprodução, na íntegra, do famoso último discurso de Salvador Allende, transmitido pela *Rádio Magallanes* a partir do palácio de *La Moneda* já sob ataque das tropas pinochetistas. A presença do discurso, com a sonoridade peculiar das transmissões de rádio, com seu som confuso e abafado que transmitia a dramaticidade do episódio, tenta atribuir caráter documental ao disco, como se ali estivesse se fazendo verdadeiro registro dos episódios ocorridos no Chile, de modo a denunciá-los para o público mexicano e também para a comunidade internacional.

O registro do álbum se somava a inúmeras outras iniciativas que trataram de por em circulação as palavras finais do presidente Allende, movimento que teve papel importante na divulgação global da violência do golpe chileno, como aponta os pesquisadores Olivier Compagnon e Caroline Moine:

Catalisador de emoções políticas e paradigma da política em período de Guerra Fria, o 11 de setembro de 1973 se constituiu também em evento-mundial em razão da midiatização que o acompanhou. Foi primeiramente um golpe de Estado radiofônico que fez ressoar amplamente as últimas palavras de Salvador Allende para além das fronteiras chilenas: aquelas que ele pronunciou às 7h55 da manhã na Radio Corporación, chamando os trabalhadores a ocupar seus postos e a manter a confiança no governo legalmente constituído; ou ainda seu último discurso difundido às 9h10 pela Radio Magallanes, pontuado pela explosão de bombas lançadas pela aviação sobre o centro histórico da capital, no qual ele denuncia o crime dos

⁴⁹ KARAM, Tanius. “Notas para pensar la ‘Nueva Canción’ mexicana. De ‘Los Folkloristas’ a Alejandro Filio”. *Humania del Sur*, año 9, n. 16, enero-junio, 2014, p. 35.

⁵⁰ *Mexico-Chile Solidaridad*. México: *Discos Pueblo*, DP-1007, 1974.

militares insurgentes e afirma sua certeza de que seu sacrifício não será em vão.⁵¹

Ecoando por todo o mundo, o registro documental servia para fortalecer a imagem de mártir de Salvador Allende, presidente morto que era convertido, por meio de sua fala histórica, em verdadeira encarnação da resistência ao golpe e símbolo das esquerdas latino-americanas.

Allende era o grande homenageado do álbum e sua trajetória individual era encarada como representação do sofrimento do povo chileno. O tom apologético assumido para tratar da figura do presidente morto fica claro na segunda faixa do álbum, intitulada “A Salvador Allende”, canção interpretada por Óscar Chavez, compositor do tema ao lado de Benjamín “Chamín” Correa. A gravação abre com Óscar Chavez recitando o refrão da canção:

Compañero Salvador
Allende el niño
Allende el hombre
tu regresaras en cada nombre
de pena en pena en pena
de uno en uno en dos
ha de vivir tu voz
patria chilena

A figura de Allende se torna inspiração para aqueles que seguem na luta e sua memória se mantém viva por meio do próprio povo chileno, que ecoa o exemplo do presidente morto, convertido no restante da letra em verdadeiro elo telúrico com a essência do Chile e alçado à condição de herói “americano”:

Allende el cielo allende tierra
tu regresaras varonia chilena
hermano hermano hermano
de uno en uno en dos
ha de correr tu voz de americano
Tu te salvas Salvador

Ainda nesta face do disco aparece mais uma canção tributo: “Compañero Salvador”, composição creditada ao grupo da *Peña Tecuicanime*. Em 1969 o cantor mexicano Anthar López viajou ao Chile e lá conheceu a cantora chilena Margarita Cruz, que acabou se radicando no México. Os dois, influenciados pelo modelo da *Peña de los Parra* – centro

⁵¹ COMPAGNON, Olivier; MOINE, Caroline. “Introduction - Pour une histoire globale du 11 septembre 1973”. *Monde(s)*, 2015/2, n° 8, p. 20.

originário da *nueva canción* chilena – decidiram abrir espaço semelhante na Cidade do México, projeto que resultou na inauguração, em 2 de setembro de 1972, da Peña Tecuicanime⁵², que se tornou importante núcleo de articulação do movimento de *nueva canción* no México⁵³.

A canção “Compañero Salvador”, interpretada em duo por Anthar López e Margarita Cruz, inicia de maneira melancólica, tratando da morte do presidente por conta da ação dos “*traidores que rompieron tu destino*”, mas logo assume tom de canto de luta, falando da união de camponeses, trabalhadores, estudantes e artistas para fazer justiça. O arranjo, que contrapõe trechos marcados pela melancolia do dueto vocal sublinhado pelos sopros e trechos apoteóticos marcados pela força da percussão, carrega na melodia o discurso de superação, em que a melancolia do golpe e da derrota precisam dar lugar à explosão da luta pela libertação.

Na letra, a convocação à luta trazida pela canção assume marcado tom latino-americanista, invocando a necessidade de unificação das lutas do continente:

Tu palabra al sur del continente
los pueblos de América prendieron.
América entera tiene un enemigo
tu lo denunciaste, tuyo es mi camino.

Allende se converte em símbolo de todo um continente, já que agora a “*América entera tiene un enemigo*”. A luta do Chile se amplia e todo o continente americano passa a compartilhar como missão a luta contra o autoritarismo que assola seu povo. A unidade, assim, aparece como único caminho de ação possível:

Pueblo, une la tristeza y el dolor
tu ideal americano,
el pasado y el presente
la rebeldía y el coraje en un solo grito

⁵² Tecuicanime em vocábulo náhuatl significa “Los cantores del pueblo”.

⁵³ A Peña Tecuicanime foi espaço fundamental de divulgação da *nueva canción* no México, que funcionou, como afirma a pesquisadora Liliana García Sánchez, como “*um tipo de ponte entre os cantores do folclore e de protesto de diversas latitudes, mas que se comunicou também com outras possíveis plataformas de participação política como partidos e organizações sociais*”. GARCÍA SANCHEZ, Liliana. “El exilio chileno en la izquierda musical mexicana, 1973”. In: *Tener memoria para el futuro, a 40 años la semilla continúa*. México: REDAALC, 2014, pp. 26-7.

A unidade latino-americana, cerne de toda a *nueva canción*, é aqui reafirmada como instrumento necessário para a resistência ao autoritarismo no continente. A luta não é mais nacional, não se trata apenas de sair em solidariedade ao povo do Chile. O ideal revolucionário é americano, e é na unidade que está a saída, o caminho para a libertação.

Ao lado das homenagens a Salvador Allende, aparece no “lado a” do disco a canção “La tarde nublada”, de autoria de Ricardo Pérez, membro do Conjunto La Peña Móvil⁵⁴, que interpreta a canção na gravação. A letra faz um melancólico retrato de uma Santiago vazia e nublada, dominada pela violência do golpe (“*ríos de sangre / sobre el pavimento*”, “*la ciudad esta infestada / de tanques y de soldados*”) e termina convocando a todos para lutar pela volta da “*esperanza de vivir en paz*”.

A primeira face do álbum termina com uma interpretação da cantora mexicana Amparo Ochoa, uma das mais importantes vozes femininas da *nueva canción* mexicana, de “Al centro de la injusticia”, canção com versos da pioneira chilena da canção política Violeta Parra musicados por sua filha Isabel que havia se tornado um clássico latino-americano.

O “lado b” do disco traz outros clássicos da *nueva canción* chilena interpretados por importantes artistas engajados mexicanos: “Plegaria a un labrador”, de Víctor Jara, ganhou versão do conjunto Los Folkloristas; “En Lota la noche es brava”, de Patricio Manns, é cantada por Salvador Ojeda; “Qué dirá el Santo Padre”, de Violeta Parra, é interpretada pelo Conjunto Icnocuatl. Essas gravações reafirmam o sentido fundamental do álbum de unir chilenos e mexicanos, fazendo da canção elo capaz de colocar os dois povos na mesma luta contra as injustiças sociais e contra o autoritarismo que se impunha no continente.

Em meio ao cancionero chileno, foram ainda gravadas duas canções de autoria dos mexicanos: uma homenagem ao poeta chileno Pablo Neruda, intitulada “Canto a Neruda”, composta e interpretada pelo compositor Guadalupe Trigo, e “Cuánto nos ha dolido” composta e interpretada por Julio Solórzano, cuja letra trata das dores impostas pelo golpe no Chile e denuncia os desmandos que vinham sendo perpetrados:

La muerte del dirigente
La muerte por pena del poeta
La tortura del cantante
El despojo del obrero
El exilio de miles

⁵⁴ O grupo La peña móvil surgiu em 1971 e inicialmente era integrado por quatro químicos: Rita Menendez, Germán García, Joaquín Berruecos e Ignacio Jiménez. O grupo teve várias formações até que em 1977 se dissolveu, quando era integrado por Ricardo Pérez Monfort, Julio Sheinbaum, Rodrigo Morales, Eduardo Arau Gamboa, Germán García e Joaquín Berruecos.

Terror contra un pueblo entero

O álbum termina de forma apoteótica com o “Canto Final” da famosa “Cantata Santa María de Iquique”, que a esta altura já era símbolo máximo da *nueva canción* chilena. O canto ganhou nova força simbólica ao ser revivido pelo conjunto mexicano Tupac-Amaru por meio de complexo arranjo vocal que ecoava a mensagem de união e luta que aparece na estrofe final da canção, diversas vezes repetida:

Unámonos como hermanos
que nadie nos vencerá.
Si quieren esclavizarnos
jamás lo podrán lograr.
La tierra será de todos
también será nuestro el mar.
Justicia habrá para todos
y habrá también libertad.
Luchemos por los derechos
que todos deben tener.
Luchemos por lo que es nuestro,
de nadie más ha de ser.

A convocação da letra era para que os *hermanos* se unissem e lutassem pela justiça e pela liberdade, por direitos e contra a opressão. Chile e México unidos em solidariedade, como já anunciava o título do álbum, conectados em nome de uma luta comum pela libertação do continente. Oscar Chávez, Conjunto Peña Móvil, Margarita y Anthar, Amparo Ochoa, Los Folkloristas, Salvador Ojeda, Guadalupe Trigo, Conjunto Icnocuicatl, Julio Solórzano, Conjunto Tupac-Amaru, alguns dos mais importantes nomes da *nueva canción* mexicana, estendiam os braços aos *hermanos* chilenos, representados nos versos e melodias de Violeta Parra, Isabel Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, Luis Advis. A canção fazia apelo à solidariedade, aproximando chilenos e mexicanos e, assim, construindo pontes que conectavam os dois países em torno de um projeto comum, claramente apontado no texto que aparece na contracapa do disco:

O *Comité Nacional de Solidaridad y Apoyo a Chile* saúda aos companheiros artistas que através das canções gravadas neste disco, manifestam sua solidariedade com a luta do povo chileno. Agora mais do que nunca convém considerar que do triunfo do povo chileno depende em grande parte o futuro da liberdade na América Latina. Portanto é urgente incrementar as pressões internacionais tendentes a isolar a junta fascista, e redobrar os esforços de apoio à resistência civil no interior do Chile, luta contra o fascismo, e buscar

a restauração da ordem democrática que permitirá a continuação da luta política e da construção de uma sociedade nova.⁵⁵

A solidariedade dos artistas mexicanos ao povo chileno, expressa por meio do disco, ganhava eminente caráter latino-americanista, ao ser entendida como parte fundamental da luta pela liberdade do continente. A derrota dos militares no Chile passava a ser entendida como “*parte do futuro de liberdade na América Latina*”, e a função assumida pela solidariedade era justamente aumentar “*as pressões internacionais*” que pudessem articular a resistência e se contrapor aos governos ditatoriais, apontando como perspectiva o surgimento de uma “*sociedade nova*”.

A solidariedade assumiu forte caráter latino-americanista e, nesse sentido, era fundamental o estabelecimento de diálogos e contatos com movimentos organizados em outros países, de modo a criar uma verdadeira rede que minasse internacionalmente a ditadura chilena. As iniciativas organizadas a partir da Casa de Chile encontraram forte ressonância, e um dos diálogos mais importantes foi com Cuba, onde, para além das afinidades ideológicas, também se articulava importante movimento de solidariedade ao povo chileno.

⁵⁵ Texto de contracapa do álbum *Mexico-Chile Solidaridad*. México: Discos Pueblo, DP-1007, 1974.

CAPÍTULO 2

“Entre bombas de humo eran hermanos”⁵⁶

O lugar da canção na solidariedade de Cuba ao povo chileno

a) A solidariedade cubano ao povo chileno a partir do *Comité Antifascista de Solidaridad con Chile de la Habana*

Uma das forças fundamentais da solidariedade internacional era o fortalecimento de redes de apoio, por meio do estabelecimento de conexões que integravam as ações nos vários países. Claudia F. Rojas Mira aponta para como houve importante comunicação entre os movimentos de solidariedade organizados no México e em Cuba:

Outro fato significativo foi a conexão que se estabeleceu com Cuba, não só pelas coincidências ideológicas de alguns dos partidos no exílio, mas por proximidade geográfica e pela boa relação que tinha o governo mexicano com o cubano. Um papel fundamental para o desenvolvimento desta relação desempenhou Beatriz Allende, filha de Salvador Allende, que da Ilha impulsionou quanta atividade de denúncia, de solidariedade, e de debate político, pode. Sua constante correspondência com chilenos exiliados no México, já instalados na *Casa de Chile*, permitiu manter o exílio em intensa atividade. Sua relação direta com o governo cubano facilitou muitas iniciativas políticas, como viagens a outros países que haviam acolhido a exiliados, publicações, encontros políticos, entre outros. [...] Por sua vez, os exiliados em Cuba estavam reunidos no *Comité Antifascista de Solidaridad con Chile de La Habana* que com toda segurança foi liderado por Beatriz Allende.⁵⁷

Aliado da Casa de Chile, o *Comité Antifascista de Solidaridad con Chile de La Habana*, liderado pela figura simbólica da filha de Salvador Allende, Beatriz, realizou importante papel na luta contra o autoritarismo no continente, desempenhando atividade de militância política que também encontraram na canção popular um caminho de manifestação de ideias.

As relações entre o Chile da *Unidade Popular* e o governo revolucionário cubano sempre foram complexas, pois se por um lado o fato de se tratarem das duas experiências

⁵⁶ Verso da canção “Santiago de Chile”, do compositor cubano Silvio Rodríguez.

⁵⁷ ROJAS MIRA, Claudia F. *El exilio político chileno: la Casa de Chile en México (1973-1993), una experiencia singular*. (2013) Tese (Doutorado em Estudos Americanos). Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2013, p. 150.

revolucionárias do continente as aproximava, as estratégias totalmente diferenciadas de chegada ao poder contidas nas duas propostas geravam tensões e atritos. No entanto, apesar das discordâncias, ao longo dos três anos do governo da *Unidade Popular* se estabeleceu intenso diálogo e uma relação de proximidade entre os dois países. A visita de Fidel Castro ao Chile, entre 10 de novembro e 2 de dezembro de 1971, e de Salvador Allende à Cuba, entre 10 e 14 de dezembro de 1972, expressam essa aproximação.

Diante disso, a interrupção da experiência socialista chilena com o golpe de 11 de setembro não poderia deixar de causar grande impacto entre os cubanos. O movimento revolucionário latino-americano e o desenvolvimento do socialismo no continente tinham sido duramente atacados, e em 28 de setembro, alguns dias depois da morte de Allende, Fidel Castro fez um discurso em ato comemorativo do XIII Aniversário dos Comitês de Defesa da Revolução, realizado na Plaza de la Revolucion, em Havana, “*de solidaridad con el heroico pueblo de Chile, y de homenaje póstumo al doctor Salvador Allende*”.

Nessa ocasião, recordou os laços que haviam se estabelecido entre eles e as relações entre Cuba e Chile durante a experiência da *Unidade Popular*. Apresentou uma longa e detalhada descrição dos momentos finais de combate do presidente e seus aliados contra as tropas golpistas, baseada no relato de Beatriz Allende, filha do ex-presidente que ficou em *La Moneda* até poucas horas antes do assassinato do pai e depois do golpe se exilou em Cuba. O tom do discurso foi de exaltação da figura de Allende, transformado no relato em verdadeiro herói.

Porém, mais do que relatar os fatos ocorridos no dia do golpe militar e homenagear a figura de Allende, o discurso de Fidel tinha um teor de denúncia das atrocidades e violências que estavam sendo praticadas no Chile desde o 11 de setembro. Ao longo de sua fala, o líder cubano apontava as violações de direitos humanos que vinham sendo cometidas pela Junta Militar:

[...] a Junta Militar não só é fascista por suas ideias; o é também por seus atos. E os canais nos trouxeram notícias de fuzilamentos massivos de operários, de bombardeios a universidades, de queima de livros, de campos de concentração, de atrozes atos de terrorismo contra as massas e contra o povo. Nos trazem notícias da ilegalidade dos partidos políticos, da dissolução das organizações obreiras, e nos trazem notícias de humilhações, de crimes de todo tipo. Os fascistas não só assassinam e matam, mas nos registros das comunas e das universidades e das casas dos revolucionários, saqueiam impiedosamente, roubam quantos objetos encontram em seu

caminho, se comportam como verdadeiros bandidos sedentos de sangue e de dinheiro.⁵⁸

Para enfatizar a ilegalidade dessas ações, Fidel se referia a fuzilamentos, bombardeios, campos de concentração, terrorismo. Mas o relato do comandante cubano ganha ainda mais contundência quando menciona a prisão de Luís Corvalán, liderança máxima do *Partido Comunista Chileno*:

Hoje chegou a notícia de que o secretário Geral do Partido Comunista foi detido pelos capangas da junta fascista. Já sabemos o que isso significa. Sem a menor dúvida que a esta hora o dirigente comunista Luis Corvalán está sendo submetido às mais atrozes torturas pelos fascistas e que sua vida está em perigo. É necessário levantar um poderoso movimento internacional para pedir o respeito à vida de Luis Corvalán, para pedir a integridade física de Luis Corvalán e de todos os revolucionários, combatentes de linha ou dirigentes, de homens e mulheres simples do povo que, em número de dezenas de milhares, estão nos campos de concentração criados pelo fascismo.⁵⁹

Assim, partia do próprio Fidel Castro, dias depois do golpe no Chile, a convocação para que se formasse um movimento internacional de denúncia da violência perpetrada pelo novo regime chileno e de organização de uma resistência às arbitrariedades cometidas pela Junta Militar. Cuba se alçava, já no imediato pós-golpe, como sede fundamental de articulação da solidariedade e da resistência àquilo que o regime identificava como a presença do “fascismo” no continente.

Por conta dessa postura oficial, Cuba se tornou destino privilegiado de parte importante daqueles que foram obrigados a sair depois do golpe orquestrado por Pinochet. Foi na ilha que se estabeleceu uma das mais importantes organizações que atuaram na solidariedade ao Chile, o já citado *Comité Antifascista de Solidaridad con Chile*. A instituição atuou de maneira intensa não só no acolhimento aos exilados, mas principalmente na campanha de denúncia dos desmandos da ditadura e de mobilização pela resistência ao autoritarismo na América Latina.

⁵⁸ “Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en el acto conmemorativo del XIII aniversario de los Comités de Defensa de la Revolución, de solidaridad con el heroico pueblo de Chile, y de homenaje póstumo al doctor Salvador Allende, efectuado en la Plaza de la Revolución ‘José Martí’, La Habana, el 28 de septiembre de 1973, ‘Año del XX Aniversario’”. Disponível em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1973/esp/f280973e.html>

⁵⁹ *Ibid.*

O Comitê lançou mão das artes como instrumento fundamental para promover seus discursos políticos, de modo a mobilizar a população cubana e também a comunidade internacional em relação ao drama do povo chileno. A visibilidade que naquele momento ganhava a produção musical cubana, com a institucionalização do movimento da *nueva trova*, fez com que a canção popular fosse vista como caminho importante para a difusão do discurso da solidariedade.

b) a solidariedade cubana ao Chile no álbum *Jornada de solidaridad con la lucha del pueblo de Chile* (1974)

Como parte da campanha, e em consonância ao posicionamento oficial exposto pelo próprio Fidel Castro, a gravadora estatal cubana EGREM (*Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales*), criada em 1964 como parte do movimento de centralização das atividades culturais sob o comando do governo revolucionário, editou álbuns em apoio ao povo chileno, marcos fundamentais na constituição de uma “rede musical de solidariedade”.

Para participar desses projetos, foram mobilizados os artistas ligados à *nueva trova* cubana, movimento que se institucionalizava exatamente naquele momento. Em 1967, após a realização em Cuba do *I Encuentro de la Canción Protesta*⁶⁰, se criou na *Casa de las Américas*, órgão máximo da cultura em Cuba, o *Centro de la Canción Protesta*, que reuniu jovens músicos e compositores cubanos no intuito de promover o seu contato com outras experiências de canção engajada que vinham se desenvolvendo no restante do continente. O centro acabou deixando de existir, mas aqueles jovens que haviam participado dessa experiência voltaram a se reunir em torno do *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (*Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos*)⁶¹. O GESI, como ficou conhecido, foi justamente o berço do movimento musical que a partir de 1972 passou oficialmente a ser chamado de *nueva trova*, como aponta a historiadora Mariana Villaça:

⁶⁰ Sobre o *I Encuentro de la Canción Protesta* e suas consequências para o cenário musical cubano e latino-americano, ver o segundo capítulo da minha dissertação de mestrado, intitulado “Yo quiero romper mi mapa, formar el mapa de todos”: o *I Encuentro de la Canción Protesta* e a canção como arma da revolução”. GOMES, Caio de Souza. *Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)*. São Paulo: Alameda, 2015, pp. 79-127.

⁶¹ A história do GESI é cuidadosamente investigada por Mariana M. Villaça, em estudo que propõe uma comparação desse grupo com o movimento brasileiro do Tropicalismo. Mariana Martins VILLAÇA. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

uma segunda fase, iniciada em dezembro de 1972, data do *I Encuentro Nacional de Jóvenes Trovadores* e da oficialização do movimento pelo governo, que lhe atribui uma série de metas de caráter político-educacional, firmadas em “Encuentros Nacionales de la Nueva Trova” e encampadas até 1986. Nessa fase, o MNT, sigla através da qual o movimento passou a ser conhecido, é dirigido pela *Unión de Jóvenes Comunistas* e assume uma estrutura partidária, passando a representar as propostas político-culturais do estado. A diretoria do MNT atribui aos músicos duas missões fundamentais, uma política – o compromisso de conscientizar politicamente a juventude através de cursos e festivais – e outra de caráter pedagógico-cultural: a ampliação do ensino de música (especialmente do violão e dos gêneros populares) a todos os lugares do país onde houvesse uma sede da UJC.⁶²

Foi, portanto, no final de 1972, que os artistas ligados ao MNT passaram a seguir diretrizes oficiais que refletiam as propostas político-culturais impostas pelo governo cubano. Neste momento, a *nueva trova* se tornava porta voz oficial, e sua produção passava a ser direcionada claramente à defesa do regime castrista.

Diante dessa sua nova vocação oficial, os participantes do movimento acabaram chamados a fazer parte de projetos que se valiam da canção como veículo para dar visibilidade às políticas cubanas, dentre as quais se destacavam naquele momento as ações de solidariedade ao povo chileno, que haviam sido anunciadas e defendidas pelo próprio Fidel Castro.

Além disso, os fortes vínculos estabelecidos entre artistas cubanos e chilenos no fim da década de 1960 e, principalmente, durante os anos da Unidade Popular, que resultaram em colaborações como a da chilena Isabel Parra com artistas cubanos do GESI como Silvio Rodríguez e Pablo Milanés, davam legitimidade ao discurso de solidariedade que se pretendia veicular. A comoção dos cubanos com o drama do povo chileno era enorme, e isso os impelia a querer fazer parte das mobilizações.

O primeiro desses projetos foi o álbum *Jornada de solidaridad con la lucha del pueblo de Chile*⁶³, de 1974, produzido pelo renomado pianista cubano Frank Fernández, que reuniu uma série de canções feitas por compositores cubanos em solidariedade aos chilenos. Figuras importantes do núcleo central da *nueva trova* – Amaury Pérez, Augusto Blanca, Enrique Núñez, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez – produziram um verdadeiro manifesto musical de Cuba em apoio ao povo chileno e em repúdio ao golpe que pôs fim à experiência da *Unidade Popular* e instalou o governo ditatorial.

⁶² *Ibid.*, p. 18.

⁶³ *Jornada de solidaridad con la lucha del pueblo de Chile*. EGREM-Areito, LD-3465, 1974.

A disco abre com “Andes lo que andes”, canção de Amaury Pérez, interpretada pelo próprio compositor, que exalta o Chile e seus símbolos, a partir de uma letra que toma como personagem central a cordilheira dos Andes, envolvida em um jogo poético que explora a coincidência entre o “Andes” que batiza a cordilheira e o “andes” do verbo andar. Amaury Pérez ainda apresentou mais uma canção no álbum, intitulada “Las noticias”, cuja letra faz do impacto das notícias vindas do Chile depois da ocorrência do golpe militar mote poético, apontando para a tristeza vivida em Cuba com o fim da experiência da *Unidade Popular*.

A letra faz, também, referência à violência que caracterizou esse momento e especialmente a duas das vítimas do golpe que acabaram ganhando maior destaque internacional: Víctor Jara, “*compañero de canto*” brutalmente assassinado dias depois do golpe, e o presidente Salvador Allende, “*un rey que en palacio murió no muriendo*”:

Qué noticias me ponen triste a los amigos
Compañeros del canto que se les han ido
Pero sus fantasmas aún le hablan al pueblo
Y al final la historia cantará por ellos

También hay noticias bien crueles que llegan
Aunque es la esperanza que alza su bandera
De un rey que en palacio murió no muriendo
Levantó su mano para tocar lo eterno

O presidente assassinado também foi o homenageado da canção “A Salvador Allende en su combate por la vida”, de Pablo Milanés⁶⁴, que se tornou um dos maiores clássicos desse repertório da solidariedade. Interpretada por seu autor só ao violão, a canção melancólica homenageia Allende, destacando seu heroísmo no momento final, quando se encontrava cercado em La Moneda:

Qué vida quemada,
qué esperanza muerta,
qué vuelta a la nada,
qué fin.

Un cielo partido, una estrella rota,
rodaban por dentro de ti.
Llegó este momento, no hay más nada
te viste empuñando un fusil.

⁶⁴ A canção “A Salvador Allende en su combate por la vida”, que aparece nesse projeto pela primeira vez, depois será incluída no terceiro álbum solo de seu compositor, intitulado *Pablo Milanés*, editado pela EGREM em 1976.

Ao lado de Salvador Allende, figura central exaltada como herói nas canções de Pérez e Milanés, o músico Víctor Jara, também referenciado em “Las noticias”, se converteu imediatamente em uma espécie de mártir da resistência ao autoritarismo na América Latina. Sua figura é enaltecida na canção “Guitarra”, composta por Augusto Blanca e interpretada no álbum pela cantora Argelia Sánchez. A letra transforma a “*guitarra*”, que foi a companheira de Víctor Jara até seus últimos momentos de vida, em instrumento que “*de un solo canto canta el idioma universal*”, uma espécie de símbolo da luta, verdadeira arma que deve ser empunhada no combate contra a opressão, invocada nos versos finais da letra da canção:

guitarra, hazte la trinchera,
guitarra, prepara tu canto,
guitarra, mira tu enemigo.
Apunta, no pierdas un tanto y ¡dispara!

Victor Jara foi ainda homenageado no disco pelo grupo Los Cañas, conjunto vocal cubano criado em 1966 e integrado por Tony Pinelli, Ivan Cañas, Paquito González, Roberto Benítez y René Mateo. O grupo fez uma versão de “Plegaría a un labrador”, uma das mais famosas canções do músico chileno. A gravação reafirmava o lugar de herói ao qual foi alçado o compositor, assassinado brutalmente no Estadio Nacional do Chile, e sintetizava o próprio sentido do disco, pois no momento em que os cubanos davam voz à canção chilena punham em prática o diálogo que era a essência daquele projeto e reafirmavam a conexão que aproximara os músicos da *nueva canción* chilena e os da *nueva trova* cubana desde o início da década de 1970.

A canção de Silvio Rodríguez incluída no álbum, “Santiago de Chile”⁶⁵, interpretada pelo próprio autor acompanhado por membros do *Grupo de Experimentación Sonora*, recorda a visita que o compositor fez ao Chile em 1972, durante o período da *Unidade Popular*. A rememoração um tanto sombria descrita na letra da canção é entrecortada pelo refrão, repetido diversas vezes de maneira incisiva:

Eso no está muerto,
no me lo mataron
ni con la distancia
ni con el vil soldado.

⁶⁵ “Santiago de Chile”, que aparece neste álbum pela primeira vez, será depois incluída no primeiro disco solo de Silvio, *Días y flores*, e no álbum coletivo do *Grupo de Experimentación Sonora* intitulado *Grupo de Experimentación Sonora/ICAIC 4*, ambos editados pela EGREM em 1975.

Aquele Chile relatado na letra da canção, em que os artistas cubanos haviam se apresentado e onde vigorava a experiência socialista, onde, como recorda Silvio, “*nuestra canción se hizo pequeña entre la multitud desesperada*”, não estava morto. Nem na memória, já que a distância não seria capaz de desfazer os laços que teriam se estabelecido com a visita dos cubanos ao Chile, nem na realidade, já que o golpe não seria permanente. Ficava, ao lado da recordação sentida, a mensagem de esperança de que o Chile, que ainda não estava definitivamente morto, voltaria à vida. Mas a “ressuscitação” só seria possível pela luta, claramente mostrada como saída nos versos finais, que apontam no cantor: “*el deseo de cambiar cada cuerda por un saco de balas*”.

A denúncia da violência imposta pela ditadura e a convocação à resistência, que são aspectos centrais na canção de Silvio Rodríguez, são também o material da canção “Chile presente”, composta por Martín Rojas e interpretada no disco pelo compositor ao violão. A letra rememora a experiência do 11 de setembro, mas aponta para sua superação por meio da “revolução”, caminho através do qual “*campesinos, obreros, todo un pueblo*” recuperarão sua liberdade:

Truncado salvador de la conciencia
Sin una lágrima desde aquel once
Chile que sufre pone los cimientos
De la reconstrucción y tú presencia
Será en revolución la voz de entonces
Trascendiendo tú ejemplo allende el tiempo

Y blandirán los huesos de los muertos
Las calcinadas manos de sus hijos
Recobrarán la aurora a martillazos
Campesinos, obreros, todo un pueblo

O álbum traz, ainda, um poema do cubano Nicolás Guillén, intitulado “Chile”, que exalta as riquezas e belezas naturais daquele país. O texto ganhou duas versões distintas, uma em que foi musicado pelo Grupo Moncada e outra em que ganha melodia do violonista Enriquito Núñez.

As duas canções que encerram o disco são particularmente importantes no sentido da construção de um discurso de solidariedade ao povo chileno, proposta fundamental do projeto. Através delas, o disco explicita como os movimentos de solidariedade aos exilados chilenos tinham claramente, nesse momento, uma perspectiva de aproximação dos países latino-americanos em torno de uma causa comum: o combate ao autoritarismo e a libertação do continente.

A inclusão de uma versão da cantora cubana Miriam Ramos para a “Canción con todos”, hino pela unidade latino-americana composto pelos argentinos César Isella e Armando Tejada Gómez e que havia se celebrizado na voz de Mercedes Sosa, embora aparentemente deslocada em meio ao repertório de composições de cubanos em homenagem ao Chile, acabava por mobilizar o discurso da unidade latino-americana em nome da causa da solidariedade. Seu refrão, que convoca: “*canta conmigo, canta hermano americano*”, se prestava perfeitamente ao objetivo de construir pontes que dessem conta de amplificar ainda mais a potência da denúncia e aprofundar as conexões que se mostravam necessárias para construir a resistência ao autoritarismo instalado no continente.

A intenção dos cubanos de se lançar nessa campanha de amparo e solidariedade aos chilenos ficava marcada no refrão composto pelo chileno Patricio Castillo que fechava o álbum nas vozes do Grupo Moncada:

Hombro con hombro
Mano con mano
Pueblo chileno
Pueblo cubano

c) Latino-americanismo e solidariedade no álbum *Compañero Presidente* (1975)

O caráter profundamente latino-americanista dos movimentos de solidariedade, anunciado claramente ao final de *Jornada de solidaridad con la lucha del pueblo de Chile*, se explicita ainda mais no disco *Compañero Presidente*⁶⁶, produzido em Cuba, em 1975, como resultado da parceria da *Casa de las Américas* com o *Comité Chileno de Solidaridad con la Resistencia Antifascista*.

⁶⁶ *Compañero Presidente*. Cuba: Casa de las Américas/EGREM, 1975. O título dado ao álbum já havia sido utilizado em uma produção cinematográfica de 1971, um dos primeiros projetos da *Chile films* após a chegada da UP ao poder, dirigido por Miguel Littin e montado a partir de uma série de entrevistas que Régis Debray fez a Salvador Allende entre 4 a 6 de janeiro de 1971. Naquele momento, a alcunha “compañero presidente” começava a ser adotada para se referir a Allende: “O título do filme faz referência à forma com que a esquerda começava a dirigir-se a Allende, como ele mesmo explica na primeira sequência: “a mí me dijeron siempre el compañero Allende, hoy me dicen el compañero presidente. Claro está que yo peso la responsabilidad que eso significa”. Essa alcunha se referia tanto ao seu cargo institucional como ao seu caráter revolucionário. Procurava-se, assim, unir a solenidade da primeira magistratura da nação com a proximidade do “companheiro” de lides políticas”. DEL VALLE DÁVILA, Ignacio; AGUIAR, Carolina Amaral de. “A via chilena em debate: análise de *Compañero presidente* (1971) e *El diálogo de América* (1972)”. *Significação*, v. 40, n° 40, 2013, p. 157.

O álbum é uma compilação de canções que homenageavam Salvador Allende, gravadas por artistas de vários países latino-americanos: os chilenos Inti-Illimani, Quilapayún e Ángel Parra; os venezuelanos Alí Primera e Soledad Bravo; o uruguaio Daniel Viglietti; o argentino César Isella; os porto-riquenhos Andrés Jiménez y Grupo Taoné; o mexicano Óscar Chávez; os cubanos Pablo Milanés e *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (GESI).

O disco, verdadeiro mosaico da canção comprometida do continente, era um importante apanhado da produção que se agrupava sob o rótulo de *nueva canción* ou *canción protesta* na América Latina, e representou como os movimentos de solidariedade às vítimas das ditaduras se ampararam no discurso da unidade latino-americana e deram sequência aos projetos de união do continente pela canção que já vinham se desenhando desde a década anterior. Essa perspectiva transparece no texto da contracapa do álbum:

Estas canções, vindas de muitos países de *nuestra América*, se jogam no fogo para que siga crescendo a solidariedade mundial com a grande causa do povo chileno, simbolizada na magnífica figura do presidente Salvador Allende, cuja morte em combate, no 11 de setembro de 1973, seria qualificada pelo companheiro Fidel como “o mais alto exemplo de heroísmo que se pode oferecer”. São canções nascidas do coração, não para cantar a dor pequena de um homem ou de uma mulher solitários, mas sim a dor multitudinária de um continente que sente em pleno peito as feridas de que padecem as mulheres e os homens do Chile. [...] a *Casa de las Américas*, com a colaboração do *Comité Chileno de Solidaridad con la Resistencia Antifascista*, oferece estas canções que se jogam no fogo, nesta hora dos fornos, proclamando com segurança, com música e com raiva: ¡hasta la victoria siempre compañero Presidente!⁶⁷

O texto, para além de detalhar o processo de feitura do disco, apontando a parceria da *Casa de las Américas* com o *Comité Chileno de Solidaridad con la Resistencia Antifascista*, exaltava a figura de Salvador Allende, citando inclusive o discurso de Fidel em sua homenagem. A morte de Allende deveria tornar-se símbolo de todo o sofrimento que vitimou centenas de homens e mulheres no Chile, e ir ainda mais além, se tornando representação de um sofrimento coletivo que assumia proporções continentais.

O álbum abre com a canção “Chile herido”, composição de Luis Advis em parceria com Jorge Coulón, membro do Inti-Illimani, conjunto que interpreta a canção no disco. A letra, que inicia fazendo um retrato positivo do Chile, nação florescente e esperançosa, aponta para a brusca onda de violência que se impôs sobre aquele país:

⁶⁷ Texto de contracapa do álbum *Compañero Presidente*. Cuba: Casa de las Américas/EGREM, 1975.

El canto se hizo silencio,
 mil manos quedaron frías,
 cayó violenta la noche
 sobre miradas vacías.
 Y el hombre que caminaba
 entre banderas floridas
 quedó mirando sin ver
 cómo su patria moría.
 Cayó violenta la noche,
 en Chile sangra una herida.
 Se ofende toda la tierra
 de ver este pueblo herido;
 millones piden castigo
 para estas feroces hienas.

Apesar de o retrato presente ser sombrio, violento e doloroso, o que se desenha para o futuro é a superação e a retomada do caminho. O discurso da canção, valorizado pelo arranjo que fortalece o coro na parte final, termina afirmando em tom triunfante:

Y el compañero caído
 muerto por cuatro asesinos
 verá por las alamedas
 marchar a los oprimidos
 y de banderas de pobres
 se llenarán los caminos.

Após a triunfante abertura dos chilenos do Inti-Illimani, é a vez dos cubanos afirmarem sua solidariedade por meio da canção “A Salvador Allende en su combate por la vida”, tributo ao presidente morto de autoria de Pablo Milanés, que já havia aprecido no disco *Jornada de solidaridad con la lucha del pueblo de Chile*. A presença de uma canção chilena e uma cubana nas duas faixas que abrem o álbum deixava evidente o projeto central de demonstrar a união de chilenos e cubanos em torno da luta contra a opressão.

Para além da canção de Milanés, o disco, como anuncia seu próprio título, está repleto de homenagens ao presidente chileno morto pelos militares. É o caso da terceira faixa do álbum, “Canción al Presidente”, composição do porto-riquenho Andrés Jiménez, membro do conjunto Taoné, um dos primeiros grupos porto-riquenhos a se apresentar em Cuba, na década de 1970. A musicalidade do arranjo, marcado pelo acordeom, destaca a letra exaltativa da figura do presidente chileno. Embora morto, o exemplo de Allende deveria servir para manter viva a luta por liberdade do povo chileno:

Presidente no estás muerto
 Vives en mi memoria

Y serás en nuestra historia
 La semilla y el cimiento
 De la lucha de tu pueblo
 Que no retrocederá

Homenageiam ainda Allende as canções “Compañero Presidente”, que dá título ao álbum, do chileno Eduardo Carrasco, membro do conjunto Quilapayún, que interpreta a canção, e “Canción a Salvador Allende” do também chileno Ángel Parra. O mexicano Óscar Chávez também traz a sua contribuição interpretando “A Salvador Allende”, sua composição em parceria com Benjamín “Chamín” Correa que fez parte do já citado disco *México Chile Solidaridad*, o que mostra a circulação que existia entre os vários movimentos de solidariedade ao povo chileno espalhados pelo continente.

Uruguaios, Argentinos e venezuelanos também se uniram nesse discurso de solidariedade continental. O fato do Uruguai ter passado pelo processo de imposição de uma ditadura no mesmo ano do golpe chileno revestia de simbolismo ainda maior a homenagem de Daniel Viglietti apresentada em sua composição “Por todo Chile”. “Che Salvador” era poema do poeta argentino Eduardo Mazo musicado pelo músico argentino César Isella. E “Canción para los valientes” foi a contribuição do *cantautor* venezuelano Ali Primera para esse mosaico latino-americano.

O álbum fechava com outra canção de Pablo Milanés, esta até então inédita em disco, “Yo pisaré las calles nuevamente”, interpretada pelo compositor acompanhado pelo *Grupo de Experimentación Sonora*. A letra rememora a visita do cantor cubano ao Chile durante a Unidade Popular e idealiza um país pós-ditadura, livre da violência de Estado, apesar das marcas indeléveis da experiência vivida:

Retornarán los libros, las canciones
 que quemaron las manos asesinas.
 Renacerá mi pueblo de su ruina
 y pagarán su culpa los traidores.

Un niño jugará en una alameda
 y cantará con sus amigos nuevos,
 y ese canto será el canto del suelo
 a una vida segada en La Moneda.

Yo pisaré las calles nuevamente
 de lo que fue Santiago ensangrentada,
 y en una hermosa plaza liberada
 me detendré a llorar por los ausentes.

A solidariedade aos povos vítimas das ditaduras no álbum *Compañero presidente* amplificava ainda mais o discurso latino-americanista. O “movimento musical de solidariedade” que se estruturava nesses anos imediatamente posteriores aos golpes levava adiante o discurso pela unidade continental, que desde meados da década de 1960 dava o tom do cancionero engajado latino-americano. A luta pela libertação se tornava luta compartilhada, que só tinha força diante da unidade dos indivíduos das mais diferentes partes do continente.

A partir da produção dessas obras coletivas, os músicos latino-americanos encontraram um caminho para se inserir nos movimentos de solidariedade, que se configuravam como espaço transnacional de afirmação de uma identidade continental. Sua arte se tornava meio de propagar as ideias desses grupos e de estimular a adesão às causas defendidas. No contexto do exílio, a canção continuava sendo ponto fundamental da militância política.

CAPÍTULO 3

“Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron”⁶⁸

O lugar da canção nos movimentos de solidariedade aos exilados uruguaios

a) O exílio uruguaio no período anterior ao golpe militar e a canção na resistência armada

Como foi apontado no capítulo anterior, o exílio chileno, por conta do impacto global do golpe militar que levou ao fim o governo da Unidade Popular e resultou na morte do presidente Salvador Allende, despertou a mais significativa mobilização internacional de solidariedade, criando uma rede que articulou vários países em diversas partes do mundo e que gerou inúmeras iniciativas de denúncia dos crimes cometidos pelo novo regime e de mobilização de ações de resistência.

Embora não tenha alcançado a mesma dimensão internacional, o exílio uruguaio também gerou mobilizações em diversas partes do mundo, e movimentos de solidariedade aos exilados uruguaios se articularam em vários países e geraram uma série de ações de denúncia e de resistência. E, o que interessa diretamente a essa pesquisa, também a solidariedade ao povo uruguaio produziu suas trilhas sonoras.

A escalada autoritária no Uruguai começou muito antes da consumação da ditadura com o golpe de 1973. Jorge Pacheco Areco, que foi eleito vice-presidente em novembro de 1966 e assumiu o poder em dezembro de 1967, com a morte do presidente Oscar Diego Gestido, começou um gradativo processo de repressão, promovendo a censura a vários veículos de comunicação e organizando ações que levaram à detenção de centenas de pessoas e colocaram na ilegalidade grupos políticos de oposição.

Um dos principais instrumentos utilizados pelo governo Pacheco Areco para impor um processo de controle social foram as chamadas “Medidas Prontas de Seguridad”, instrumento legal que se assemelhava ao Estado de sítio.

⁶⁸ Verso da canção “Sólo digo compañeros”, do compositor uruguaio Daniel Viglietti.

Esse processo de implantação de políticas autoritárias, iniciado ainda na década de 1960, se consolidou definitivamente com a eleição para presidente, em novembro de 1971, de Juan María Bordaberry, do Partido Colorado, que contava com o apoio do presidente Pacheco Areco. A presidência de Juan María Bordaberry, que teve início em março de 1972, aprofundou ainda mais a escalada violenta iniciada no governo anterior.

Esse período entre o fim da década de 1960 e o início da década de 1970 no Uruguai, ao mesmo tempo em que foi o momento de conformação de um aparato que tratou de reprimir a população e inviabilizar qualquer tipo de oposição ao governo, foi também o momento de fortalecimento de organizações que buscavam resistir. Nesse contexto, por exemplo, ganharam espaço grupos que defendiam a necessidade de se recorrer às armas para resistir ao autoritarismo e caminhar no sentido da revolução. Era o caso do *Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros* (MLN-T), que surgiu na primeira metade da década de 1960 e ganhou protagonismo ao longo dos governos Pacheco Areco e Bordaberry.

Outra iniciativa fundamental da resistência uruguia nesse período foi a criação da *Frente Ampla* (FA), movimento agregador oficializada em 5 de fevereiro de 1971 e muito influenciado pelo modelo da Unidade Popular chilena. Compunham a Frente de esquerda o *Partido Comunista*, o *Partido Socialista*, o *Movimiento por un Gobierno del Pueblo*, o *Partido Demócrata Cristiano*, a *Unión Popular*, o *Movimiento 26 de marzo*, o *Movimiento Independiente* e os *Grupos de Acción Unificadora* (GAU).

A ideia da Frente Ampla no Uruguai ganhou força com a chegada ao poder de Salvador Allende no Chile, entendida como demonstração efetiva das possibilidades políticas de uma frente de partidos de esquerda. Ao longo de 1972, muitos membros da *Frente Ampla* se estabeleceram no Chile, onde se formou um comitê de base da organização, que tinha como função denunciar as violações dos direitos humanos no Uruguai e também estabelecer diálogos com os políticos da UP.

Com o aprofundamento dos enfrentamentos entre o governo e os grupos de oposição, especialmente as disputas com os grupos guerrilheiros, Bordaberry aprovou a suspensão das garantias individuais e declarou estado de guerra interno. A repressão se ampliou e dezenas de pessoas foram detidas por crimes políticos. A ação repressiva fez com que, ao longo do ano de 1972, o MLN-T fosse desarticulado, num processo que culminou com a prisão, em 1º de setembro de 1972, de Raúl Sendic, principal liderança dos Tupamaros, e de mais 23 dirigentes do grupo.

Nesse contexto de forte repressão estatal, com o uso de extrema violência que resultou em centenas de prisões, assassinatos e desaparecimentos, o exílio assumiu importância fundamental. Do momento em que assumiu o poder Jorge Pacheco Areco até a oficialização da ditadura com o golpe, em 27 de junho de 1973, grande parte daqueles que passaram a ser sistematicamente perseguidos pelo novo regime acabaram sendo obrigados a deixar o país.

Num primeiro momento, a opção que se desenhou para a maioria dos perseguidos políticos foi a fuga para os países vizinhos. A América do Sul foi o destino possível para muitos daqueles que foram obrigados a se exilar. Como aponta a pesquisadora Silvia Dutrénit Bielous:

no caso das organizações opositoras políticas e armadas, as saídas de seus integrantes foram logo orientadas para itinerários e reagrupamentos específicos e com a finalidade de realizar atividades militantes no exterior. A resistência compreendeu principalmente ações de reorganização com fins de reingresso no país para permanecer ou para estabelecer contatos clandestinos, incorporação a movimentos latino-americanos com estratégias similares [...] e trabalho sistemático de denúncia e solidariedade internacionais.⁶⁹

Em um primeiro momento, a migração de uruguaios se deu fundamentalmente para os países próximos. A partir de 1970, o Chile se tornou o primeiro destino massivo do exílio uruguaio, já que o governo de Salvador Allende se dispôs a acolher aqueles que eram expulsos por conta das políticas repressivas do governo. Como apontam Clara Aldrighi e Guillermo Waksman:

O Chile foi, para o exílio uruguaio de princípios da década de setenta, um país muito peculiar. O triunfo da Unidade Popular (UP) nas eleições de 4 de setembro de 1970, a confirmação de Salvador Allende como presidente em 24 de outubro pelo Congresso (exigência constitucional por não haver obtido a maioria absoluta nos comícios) e sua assunção como primeiro mandatário em 4 de novembro do mesmo ano, converteram o Chile em país ideal para os esquerdistas de toda a região que, por sua militância, tiveram que abandonar seus respectivos países. Não se tratava só de um lugar de refúgio seguro; representava ademais a possibilidade de participar em um processo revolucionário ou, pelo menos, a de ser testemunha de uma experiência inédita na América Latina: a de um governo de esquerda que havia se imposto pela via das urnas.⁷⁰

⁶⁹ BIELOUS, Silvia Dutrénit. "Introducción". In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 8.

⁷⁰ ALDRIGHI, Clara; WAKSMAN, Guillermo. "Chile, la gran ilusión". In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 33.

Ir para o Chile no início da década de 1970 significava se aproximar de um processo revolucionário em curso, o que tinha enorme poder de atração para as esquerdas latino-americanas. A experiência do governo da Unidade Popular criou um espaço privilegiado para a circulação de ideias de esquerda, fazendo com que membros de diversos grupos defensores de mudanças políticas na América Latina passassem pelo Chile, transformando o país em importante centro de articulação da discussão revolucionária no continente.

Foi o caso dos uruguaios do MLN-T, que organizaram uma coluna no Chile dirigida por Pablo Blanco e Jorge Becca Tessa. As lideranças do MLN-T negociaram com o Partido Socialista do presidente Salvador Allende e, se em um primeiro momento mantiveram certo isolamento da política chilena, aos poucos foram se envolvendo com os partidos políticos que compunham a UP e se articulando com outros grupos guerrilheiros latino-americanos.

O maior símbolo desse protagonismo do Chile na articulação dos grupos guerrilheiros latino-americanos foi a criação naquele país, oficializada publicamente em fevereiro de 1974, da *Junta de Coordinación Revolucionaria* (JCR), grupo que congregava o *Movimiento de Izquierda Revolucionario* (MIR) chileno, o *Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros* (MLN-T) uruaio, o *Partido Revolucionario de los Trabajadores* (PRT) argentino e o *Ejército de Liberación Nacional* (ELN) boliviano, e que assumiu forte caráter latino-americanista ao defender a existência de “*uma luta comum, anti-imperialista e de libertação nacional, que abarcava o continente inteiro*”.⁷¹

No caso dos uruguaios, cujo país neste momento já se via mergulhado em um ciclo autoritário e que, portanto, viviam experiências de exílio, essas conexões internacionais de movimentos guerrilheiros serviram como verdadeiras redes de solidariedade, que acabavam articulando a saída dos exilados, promovendo sua instalação no país de acolhida e permitindo sua inserção social ao integra-los em movimentos políticos. Se os movimentos humanitários internacionais criaram redes de solidariedade e deram a elas um sentido de denúncia, apontando para a comunidade internacional o desrespeito aos direitos humanos perpetrados pelas ditaduras, as organizações guerrilheiras também construíram seus circuitos internacionais que viabilizaram o exílio de centenas de militantes.

Se os movimentos de solidariedade produziram suas trilhas, as articulações de movimentos guerrilheiros de diversas procedências no Chile da Unidade Popular também deixaram suas marcas sonoras. Em 1972 foi editado no Chile um álbum coletivo intitulado

⁷¹ ALDRIGHI, Clara; WAKSMAN, Guillermo. “Chile, la gran ilusión”. In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 46.

*Los Tupamaros cantan*⁷², que reunia poemas e canções compostos em homenagem ao *Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros*.

A capa do disco trazia um desenho que fazia referência a uma das ações de grande destaque dos Tupamaros, a fuga de mais de 100 militantes da prisão de Punta Carretas, ocorrida em setembro de 1971⁷³. Sobre o desenho se estampavam o nome do álbum e a estrela símbolo do MLN-T. Essa capa adquiria especial sentido pelo fato do disco congregar uma série de poemas escritos por Miguel Ángel Oliveira, preso político uruguaio que conseguiu fazer com que algumas de suas produções poéticas feitas na cadeia circulassem para além dos muros do cárcere, como aponta o escritor e crítico literário uruguaio Alfredo Alzugarat, em livro que busca recuperar a produção literária de presos políticos durante a ditadura uruguaia:

Miguel Ángel Oliveira aproveitará os quatro cartazes que as autoridades da prisão usavam para informar de diretivas e proibições, para colocar neles paródias de ordenanças e poemas “fortes, que sacudirão o ambiente...”. Logo editaria uma revista, *La espiroqueta rebelde*, também de exemplar único e irregular em sua aparição, com produção própria e de outros companheiros. O afã pela difusão interna foi seguido por uma paixão similar por conectar-se com o exterior e logo, como se se tratasse de trabalhos manuais, conseguiria “exportar” plaquetas poéticas. Seu maior trunfo então foi a publicação de *Canto sin rejas*, no último dia de 1970 [...] Outro caderno seu que continha seu primeiro livro armado na prisão sob o pretencioso e panfletário título *Poesía para todos o poesía para nadie* seria recuperado pelo autor trinta e três anos depois, das mãos de um companheiro exilado. Parte deste último livro, ainda inédito, se gravou no Chile em 1971 com o título *Los Tupamaros cantan*, incluindo canções vocalizadas por companheiros da coluna “La Guacha” e poemas de Oliveira recitados a duas vozes.⁷⁴

Aqueles poemas produzidos precariamente na prisão e clandestinamente levados para fora do presídio e postos em circulação foram o material base para a produção do disco *Los Tupamaros cantan*, fruto do trabalho de um coletivo formado por militantes tupamaros que viviam no Chile e eram chamados de “La Guacha”.

Os militantes uruguaiois exilados encontravam no país de acolhida canais para restabelecer sua ação política, e faziam da poesia e da canção caminhos de propaganda. O

⁷² *Los tupamaros cantan*. Chile: Monofonico, LMX-38, 1972.

⁷³ Dentre os militantes que escaparam da prisão nesse episódio estava José “Pepe” Mujica, que posteriormente veio a se tornar presidente do Uruguai.

⁷⁴ ALZUGARAT, Jorge. *Trincheras de papel. dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2007, p. 47.

texto da contracapa do álbum é bastante esclarecedor do espírito que alimentava a ação desses grupos:

Nós em dez anos de luta condensados a partir de 1968 temos livrado uma batalha para ganhar setores cada vez mais amplos de nosso povo. E em grande medida o temos conseguido. Como produto da luta surge esta forma de expressão popular, estas guitarras “pátria livrando cantos” esta maneira nossa de vomitar canções e poemas com um claro conteúdo revolucionário e nacional. A nação é o povo. Assumir o nacionalismo é assumir as tarefas históricas desse povo. América Latina pode ser uma grande nação. A todos os povos irmãos, aos companheiros que estão lutando, aos que estão prisioneiros, aos que caíram... dedicamos este testemunho militante e circunstancial porque o permanente é a ação. O povo que hoje temos que ganhar, necessita ter consciência clara de que o triunfo é possível, de que a rota é viável... Ressaltamos a solidariedade dos companheiros chilenos que permitiram a saída deste disco. Haverá pátria para todos ou não haverá pátria para ninguém. Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros)⁷⁵

Conquistar a adesão de setores populares cada vez mais amplos aparecia como tarefa crucial para a sobrevivência dos grupos de luta armada, e a canção, entendida como uma forma de “expressão popular”, aparecia como instrumento de conscientização e de convencimento.

Ao afirmar que a “*América Latina pode ser uma grande nação*”, os produtores do álbum apontavam que o campo de ação pretendido, a “nação” na qual se devia buscar o popular, deveria ser ampliada. Se em diversas partes do continente a luta contra o autoritarismo se configurava como centro da ação revolucionária, cabia aos movimentos das diversas partes afirmarem uma luta comum. A América Latina se colocava mais uma vez como identidade fundamental para a garantia da continuidade da luta pela libertação dos países do continente. Os povos *hermanos* precisavam se unir para fortalecer suas lutas e conquistar o “*triunfo possível*”.

Neste sentido, a própria concretização do projeto do disco era uma forma de materializar essa proposta de estabelecimento de conexões, já que foram os circuitos chilenos que permitiram aos exilados uruguaiois ligados aos tupamaros viabilizar a edição de seus cantos de luta escapados do cárcere. A precariedade da produção e dos arranjos, que se limitavam aos cantadores acompanhados por suas guitarras ou apenas à declamação de textos poéticos, de alguma maneira traduzia a própria precariedade da vida dos militantes dos grupos

⁷⁵ Texto de contracapa do disco *Los tupamaros cantan*. Chile: Monofonico, LMX-38, 1972.

de guerrilha, que passavam grande parte do tempo na clandestinidade, buscando articular redes de ação que viabilizassem a luta revolucionária no continente.

O disco abre com breve citação da canção “Cielo de los Tupamaros”, tema composto em 1959 pelo compositor uruguaio Osiris Rodríguez Castillo (“Cielo, mi cielito lindo / Danza de viento y juncal...”), que embora em sua origem nada tivesse de ligação com o movimento guerrilheiro acabou apropriada por este por conta do uso do termo “tupamaro”. Após a citação, segue a leitura de poema que explicita a quem é dedicado aquele trabalho:

A los que no dudaron que el camino era este
 A los que lo eligieron
 A los que en el quedaron desangrados o fueron fusilados a mansalva
 A los que están, estamos, prisioneros
 A los que tienen paridas cicatrices de plomos oficiales
 A los rostros imberbes
 A los ojos abiertos
 A las manos de luz con buena puntería
 A los que cada día son más
 A los que luchan por que el hombre se vuelva una ventila
 A los que sufren, aman y combaten
 A los que colonizan los desiertos fertilizando hijos
 A los que no se pueden nombrar por un decreto
 A esos compañeros de la estrella
 La victoria de todas las victorias
 La cosecha de todas las cosechas
 A libertad, a pólvora, a firmeza, a coraje, a consciencia, a metralleta

O disco se dirige àqueles que optaram pelo caminho da luta armada, àqueles que acreditaram valer a pena entregar a própria vida pelas causas políticas, àqueles que foram presos (como o próprio autor do poema, Miguel Ángel Oliveira), aos jovens que pegaram em armas para lutar contra a opressão, os “*compañeros de estrella*” (símbolo dos Tupamaros) que com suas “*metralletas*” acreditavam poder subverter a ordem social.

A apologia à luta armada e a crença num futuro de vitória atravessa todo o discurso do álbum, como fica evidente na letra da canção “Huella de la victoria”, hino de exaltação aos Tupamaros cantado no disco por um coro de vozes masculinas e femininas acompanhadas de violão:

A la huella
 A la huella de la victoria
 Solo los Tupamaros
 Nos darán gloria

 A la huella

A la huella de la esperanza
 Como lograr mis sueños
 Si quedo en casa

A lucha compañeros
 Hasta la muerte
 Que morir por la patria
 No es poca suerte

A la huella
 A la huella de nuestra gloria
 Con el arma en la mano
 Volcó la historia

A mi patria
 La quiero ver liberada
 Por eso mi bandera
 es Tupamara

A luta armada é defendida como única saída possível para a mudança social, e os ouvintes são convocados a sair de sua posição de comodidade e aderir à luta pela libertação que seria encabeçada pelos Tupamaros. Por meio de uma sucessão de poemas panfletários, que carregavam slogans como “*Tupamaro es el camino rojo hasta la libertad y más allá*”, intercalados por canções de distintos gêneros populares uruguaios, como o *pericón*, a *chamarrita* e o *candombe*, o disco denunciava a violência que havia se instalado no Uruguai, contava a história do MLN-T e cumpria sua função de intervenção, fazendo propaganda da guerrilha e buscando a adesão daqueles que entravam em contato com o movimento à causa da luta armada. O discurso latino-americanista é central, e todo o tempo a luta através das armas é apontada como a única solução para a libertação do continente.

No contexto em que o disco foi lançado, o Chile da Unidade Popular, a circulação do álbum colocava uma série de questões, já que expunha as fraturas que entrecortavam o campo das esquerdas. Diante da situação de crise por que passava a via chilena naquele ano de 1972, a afirmação contundente da guerrilha e da luta armada apresentada no disco vinha de encontro às ideias de grupos políticos que estabeleceram um apoio crítico à UP, como é o caso do MIR, e que defendiam a necessidade de radicalização da experiência chilena, com o aprofundamento do poder popular e o recurso às armas para seguir no caminho da revolução.

Se os três anos do governo da Unidade Popular fizeram do Chile um espaço privilegiado de discussão dos caminhos da revolução na América Latina e de articulação de grupos de esquerda e de movimentos guerrilheiros de todo o continente, o agravamento da crise, especialmente após as eleições legislativas de 1973, fez com que parte dos exilados

uruguaios que se encontravam refugiados no país, dentre os quais a direção do MLN-T, decidiu deixar o país.

Ao longo de 1972 e, principalmente, durante o ano de 1973, com o endurecimento da violência no Uruguai e também a deterioração da situação política no Chile, ondas de emigrados uruguaios partiram para outros países do continente. Neste cenário a Argentina, que vivia um interregno de relativa liberdade, foi o destino de muitos.

A proximidade espacial e também a existência de profundas conexões entre Argentina e Uruguai, que compreendiam uma ampla circulação entre as duas fronteiras e inclusive a existência de laços familiares no outro país facilitaram a instalação de perseguidos uruguaios no país vizinho.

Héctor Cámpora foi eleito presidente da Argentina em 25 de maio de 1973 e pouco tempo depois renunciou ao cargo para permitir a realização de novas eleições presidenciais que resultaram na volta de Juan Domingo Perón ao poder. O breve período que antecedeu as crises que se instalaram com o novo governo de Perón, chamado de “Primavera Cámpora”, incentivou a instalação de dezenas de uruguaios que buscavam escapar das políticas repressivas do governo Bordaberry. Conforme apontam os pesquisadores Cristina Porta e Diego Sempol:

principalmente Buenos Aires adquiriu nos anos setenta um significado político especial para a retirada e a resistência uruguia. Constituiu a base operativa do exílio político organizado dando lugar a atividades de diversos tipos e à configuração de redes com instituições argentinas, organizações e dirigentes políticos de distintos países, assim como com organismos internacionais. Converteu-se então em um destino político em que os distintos grupos levantarão suas respectivas estruturas. Desde antes do golpe de Estado no Uruguai em 1973 mas, particularmente, a partir desse momento, as organizações se vão trasladando ao outro lado do rio.⁷⁶

Muitos militantes uruguaios se estabeleceram no início da década de 1970 na Argentina. Após a derrocada do MLN-T no Uruguai, com a prisão de grande parte de seus dirigentes, a organização manteve uma base de operações em Buenos Aires, que estabeleceu estreitas relações com grupos guerrilheiros argentinos como o *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP).

No entanto, rapidamente a Argentina deixou de ser o espaço aparentemente seguro de refúgio da “Primavera Cámpora”. Em 1974, a morte de Perón disparou um intenso

⁷⁶ PORTA, Cristina; SEMPOL, Diego. “En Argentina: algunas escenas posibles”. In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 98.

movimento de deterioração das instituições e de recrudescimento da violência. Neste contexto, houve o fortalecimento de grupos paramilitares de extrema direita que passaram a realizar ações armadas contra militantes de esquerda. Também os exilados instalados na Argentina foram alvos dessas ações e entraram em um período de terror, com inúmeros presos, sequestrados, mortos e desaparecidos.

Entre 1975 e 1976, grande parte dos exilados uruguaios na Argentina começou um movimento para um segundo exílio em outros países latino-americanos ou na Europa:

Entre 1975 e, sobretudo, em 1976, grande parte dos refugiados uruguaios na Argentina iniciou um segundo exílio, muito mais exigente (aos problemas de um diferente idioma, havia de se agregar a falta de referências próximas, e os de uma maior distância geográfica que marcou a fogo), em outros países da América Latina e da Europa. As distâncias se tornaram enormes e o choque cultural foi às vezes dramático. Não havia tradições comuns, proximidade geográfica, nem sequer muitas vezes um idioma compartilhado. A experiência de desenraizamento se aprofundou assim, e as expectativas de regressar ao Uruguai se tornaram remotas.⁷⁷

Mal passado o primeiro trauma da ruptura causada pela violência de Estado, que obrigou vários uruguaios a buscar refúgio no país vizinho, a onda autoritária que se amplificava no continente voltou a vitimar os exilados uruguaios. Organismos internacionais como o *Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados* (ACNUR) e a Anistia Internacional apoiaram a saída de milhares de uruguaios e exilados de outras nacionalidades, que agora corriam perigo diante das perseguições políticas que se instalavam na Argentina. Essas instituições buscavam dar a essas pessoas o estatuto de refugiados políticos e viabilizar a viagem para algum país europeu ou latino-americano.

A concretização da escalada autoritária com um novo golpe militar na Argentina, em 24 de março de 1976, fechou definitivamente os canais de circulação de movimentos de esquerda no Cone Sul. O ciclo que se abriu com a instalação de uma ditadura no Brasil em 1964 e se aprofundou com os golpes no Chile e no Uruguai em 1973, se consolidou definitivamente com a oficialização de uma ditadura na Argentina em 1976.

Diante da escalada autoritária na Argentina, para alguns a saída foi o mergulho na clandestinidade, tentando escapar das garras do autoritarismo que ganhava sua melhor forma por meio da famigerada Operação Condor. Para outros voltou a se fazer urgente a busca pela

⁷⁷ PORTA, Cristina; SEMPOL, Diego. "En Argentina: algunas escenas posibles". In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 124.

saída do país, o que promoveu novos ciclos migratórios para destinos como o México, Cuba e países da Europa. Conforme Silvia Dutrénit Bielous:

A consolidação do terror pelas ações da coordenação repressiva obrigou que esses primeiros exílios, no Chile e na Argentina, disparassem novos movimentos migratórios. Alcançaram-se outras terras de refúgio e, em algumas circunstâncias individuais e grupais, os reassentamentos impostos pelas organizações multiplicaram às vezes a fragilidade cotidiana de seus protagonistas. O afastamento massivo e obrigado dos exilados pela consolidação das ditaduras na região mais próxima não impediu, por um lado, manter ali, que pese as condições de risco extremo, estruturas clandestinas com a intenção de articular o contato com as respectivas organizações no interior do país e, por outro, perseverar no objetivo do reingresso.⁷⁸

Era necessário mais uma vez buscar abrigo, escapando da violência e restabelecendo a vida de militância, promovendo a solidariedade aos povos sob ditadura e articulando a resistência. Novos centros se desenhavam nos mapas de conexões dos militantes latino-americanos, e a partir de outras realidades se seguia articulando uma “rede musical do exílio”.

b) O exílio uruguaio no México, os movimentos de solidariedade e o disco *El canto de um Pueblo* (1977)

Se podemos identificar um exílio massivo de uruguaios para o Chile entre 1970 e 1973 e um exílio massivo destes para a Argentina durante o período de 1973 a 1976, depois do golpe argentino de 1976, que consolidou um cinturão de ditaduras no Cone Sul – que não tardaram a articular seus aparatos repressivos – a maioria dos exilados uruguaios se viu obrigado a partir para novos destinos, tanto na própria América Latina, para países como o México e Cuba, quanto no continente europeu.

No caso do exílio no México, os uruguaios não tiveram a mesma sorte que os chilenos, que foram acolhidos naquele mesmo período em território mexicano como asilados políticos por meio de iniciativas do próprio governo do presidente Echeverría. O estado mexicano, único na América Latina que manteve relações com Cuba e rompeu relações com o Chile de Pinochet, não era signatário do Estatuto dos Refugiados das Nações Unidas, o que fez com que grande parte dos uruguaios que conseguiram fugir sob os auspícios do ACNUR não

⁷⁸ BIELOUS, Silvia Dutrénit. “Introducción”. In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 10.

fossem reconhecidos como asilados pelo Estado mexicano, o que dificultava enormemente a busca por documentação, moradia e habitação no país de acolhida.

A embaixada do México em Montevideú, nos anos seguintes ao golpe militar de 1973, acolheu algumas centenas de uruguaios que buscavam se proteger da violência do novo regime, e neste processo teve papel destacado a figura do embaixador Vicente Muñiz Arroyo. Muitos dos que buscaram refúgio na embaixada mexicana tiveram seus documentos cassados ou destruídos pelo governo uruguaio e, após ficarem vários meses sem poder deixar o prédio da embaixada, acabaram autorizados a viajar até o México.

Já a embaixada do México em Buenos Aires, diferente do que ocorreu no Chile, só concedeu asilo político após o golpe de 1976 aos perseguidos argentinos, não amparando estrangeiros que se encontravam no país. Como o maior contingente de exilados uruguaios se encontrava na Argentina em meados da década de 1970, estes só puderam fugir para o México entrando no país como turistas comuns, sem nenhum tipo de amparo oficial.

Diante da inexistência de uma política oficial de acolhida para a maior parte dos exilados uruguaios, coube aos agrupamentos e partidos de esquerda articular redes de solidariedade que de algum modo apoiassem os perseguidos políticos que passaram a se instalar no México na década de 1970. Como afirma Silvia Dutrénit Bielous:

Neste país que estendeu a mão, que foi fraterno para os desterrados, houve uma presença inquebrantável, a da esquerda mexicana. Protagonistas de lutas durante o século em um processo político complexo – agrupada legal ou ilegalmente em torno do Partido Comunista Mexicano (PCM), Partido Mexicano de los Trabajadores (PMT), Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), Organización de la Izquierda Revolucionaria (OIR) e dos distintos grupos guerrilheiros [...] esta mão fraterna [...] fez prática sistemática de solidariedade, tanto na difusão da situação uruguaia como no respaldo às distintas campanhas financeiras até na solução de uma infinidade de aspectos relativos à instalação dos exilados no México.⁷⁹

Aos poucos os exilados foram se estabelecendo e se inserindo em redes de apoio promovidas pelas agremiações de esquerda mexicanas que buscavam dar suporte aos que chegavam. Uma das iniciativas importantes neste sentido foi a criação do *Comité Mexicano de Solidaridad con Uruguay* (COMESU), que reunia mexicanos que buscavam meios de prestar algum tipo de assistência aos uruguaios e também denunciar as arbitrariedades que vinham ocorrendo naquele país.

⁷⁹ BIELOUS, Silvia Dutrénit. “México de tres culturas”. In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 137-8.

Se os mexicanos se articulavam para mostrar solidariedade aos exilados, também os próprios uruguaios tratavam de se organizar em busca de promover a própria sobrevivência em país estranho. No ano de 1976, auge das migrações por conta do golpe argentino, se deu a criação da mais importante organização dos exilados uruguaios, o *Comité de Solidaridad con Uruguay* (COSUR), que inicialmente foi dirigido por Carlos Quijano (o prestigiado editor do semanário *Marcha*) e passou a centralizar todas as ações visando o amparo da comunidade uruguaia no México e também a denúncia das violações cometidas pelo regime militar uruguaio.

No contexto do exílio e diante da necessidade de articular a resistência e de promover a denúncia da violência de Estado que vinha sendo praticada, os artistas foram, como sempre, mobilizados, fazendo de sua arte instrumento de ação política. Como lembra Silvia Dutrénit Bielous:

Distintos cenários foram movidos por quem melhor comunicação alcançava com as sociedades receptoras: os representantes da cultura. Reconhecidos expoentes da literatura, do teatro, da música popular e “erudita” e das artes plásticas foram parte do Uruguai do exílio, se converteram em verdadeiros embaixadores que percorreram durante anos o mundo em um exercício de transmitir arte e política. A capacidade de gerar denúncia e promover a solidariedade em tempos de exílio é impossível de se pensar sem estes embaixadores.⁸⁰

Os movimentos de solidariedade aos exilados uruguaios trataram de fazer das artes instrumentos de mobilização contra a ditadura e dos artistas “embaixadores” da causa da libertação do continente americano. Um dos mais importantes marcos nesse sentido foi a realização, ao longo de 1977, das *Jornadas de la Cultura*, atividades que combinavam arte e política, contando com a participação de artistas, intelectuais e políticos, e que se ocorreram em países da América Latina, Europa e África.

No México, essas atividades resultaram na realização, entre 22 e 28 de agosto de 1977, das *Jornadas de Solidaridad con la Cultura Uruguaya en el Exilio*. A realização deste evento dependeu, como aponta Silvia Dutrénit Bielous, da articulação de uma série de esferas:

As Jornadas, com seu selo de denúncia da ditadura e da solidariedade com o Uruguai, foram convocadas a partir da chamada de um grupo de intelectuais e acadêmicos mexicanos e latino-americanos. Projetadas como um heterogêneo ciclo de encontros de distintas expressões artísticas, acadêmicas e intelectuais, as Jornadas foram possíveis pela conjunção de múltiplos e

⁸⁰ BIELOUS, Silvia Dutrénit. “Introducción”. In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 14.

significativos apoios do oficialismo mexicano (através da estrutura política e sindical do PRI), de grupos da oposição política (PCM, PPS, PMT e PSUM) e da estrutura universitária. Só esta conjunção tornou possível a presença de artistas e intelectuais provenientes de distintos continentes e diversas nacionalidades⁸¹

Esse evento congregou uma série de atividades políticas e artísticas, dentre as quais apresentações musicais que acabaram reunidas e editadas em um LP intitulado *El canto de un Pueblo*⁸², editado naquele mesmo ano pela *Radio Educación*, órgão da Secretaria de Educação Pública do México.

O projeto, que reunia artistas das várias partes da América Latina, deixava claro como os movimentos de solidariedade tinham neste momento caráter eminentemente transnacional, articulando redes que punham em circulação artistas, intelectuais, políticos, que percorriam várias partes do planeta buscando mobilizar a luta contra o autoritarismo no continente americano.

Ao lado dos anfitriões mexicanos, representados pela cantora Amparo Ochoa e pelo conjunto Los Folkloristas, e dos uruguaios, motivadores do projeto, representados pelos artistas exilados Alfredo Zitarrosa, Roberto Darvin, Daniel Viglietti y Camerata Punta del Este), participaram do disco os cubanos Miriam Ramos, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés e ainda a cantora peruana Tania Libertad.

O conjunto de canções reunidas configurava, deste modo, amostra importante de diferentes matizes da produção da *nueva canción* latino-americana. Estavam representados a *nueva canción* mexicana, a *canción protesta* uruguaia, a *nueva trova* cubana e a canção engajada peruana, e suas diferentes sonoridades se alinhavam na solidariedade e também na luta contra o autoritarismo que se instalava no continente.

Os áudios reunidos foram captados em apresentações ao vivo ocorridas durante as *Jornadas de Solidaridad con la Cultura Uruguaya en el Exilio*. O disco abre com o uruguaio exilado Alfredo Zitarrosa interpretando, apenas acompanhado por violões, sua canção “Adagio en mi país”, gravada pela primeira vez por ele em álbum homônimo produzido na Argentina e lançado no Uruguai em 1973.

A canção foi composta em momento crítico que resultou no golpe militar no Uruguai e no exílio do compositor, e buscava justamente refletir sobre essa realidade.

⁸¹ BIELOUS, Silvia Dutrénit. “México de tres culturas”. In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 173.

⁸² *El canto de un Pueblo*. México: Radio Educación, MC-0932, 1977.

Para além de Zitarrosa, o Uruguai foi representado no disco por Roberto Darwin, que interpretou sua canção “Soy latinoamericano”, por Daniel Viglietti que apresentou sua canção “Sólo digo compañeros”, gravada pela primeira vez no disco *Canciones Chuecas*, de 1971, e pela Camerata Punta del Este, que apresentou versão de “Gris tango”, composição de Luis Pasquel. Os integrantes da Camerata Punta del Este, exilados no México, encontraram um meio de sobreviver se incorporando à Filarmônica universitária da Universidad Autónoma de México (UNAM).

O México se fez representar pelo conjunto mexicano Los Folkloristas, principal conexão da *nueva canción* mexicana com os demais movimentos de música engajada do continente, que interpretou a canção “Tierra mestiza”, obra do compositor e guitarrista do grupo, Gerardo Támez, e pela cantora Amparo Ochoa, que cantou “Te quiero”, poema do uruguaio Mario Benedetti.

A peruana Tania Libertad interpretou “Andes lo que andes”, do cubano Amaury Pérez.

Os cubanos se fizeram presentes por meio de Silvio Rodriguez, que interpretou sua canção “Mariposas”, e Pablo Milanés, que cantou “Tengo”, canção que compôs a partir de poema de Nicolás Guillén. Os dois juntos, ao lado da cantora Miriam Ramos, interpretaram também a canção “Masa”, poema de César Vallejo musicado por Milanés.

O texto da contracapa do álbum afirmava:

A música latino-americana se forma com três elementos principais: o espanhol, o indígena e o africano. Os conquistadores não puderam destruir completamente a tradição existente nem se opor à penetração irresistível dos ritmos que chegaram de Angola, da Guiné ou do Senegal. Ao longo do tempo, esta mestiçagem produziu numerosas formas musicais e faz uns anos que os compositores latino-americanos se inspiram deliberadamente nessa tradição artística que está ligada à história, às lutas e às esperanças de nossos povos. A canção de conteúdo político constitui um produto característico da cultura latino-americana e em suas manifestações atuais é anterior à canção anglo-saxã de protesto. Milhares de jovens cantavam já, durante os anos cinquenta, as coplas de Atahualpa Yupanqui. Novas gerações têm recolhido, transformado e difundido o CANTO DE UN PUEBLO. Alguns de seus grandes intérpretes como Violeta Parra, como Victor Jara morreram; os demais seguem seu caminho com o violão ou o charango nas costas. Os materiais gravados durante as Jornadas de Solidaridad com la Cultura Uruguay en el Exilio, realizadas na Cidade do México em agosto de 1977, serviram para fazer a seleção que hoje apresentamos.⁸³

Conforme avançava a década de 1970, o cerco se fechava na América Latina. Se desde a década anterior o autoritarismo se impunha no continente com países como o Brasil

⁸³ Texto da contracapa do disco *El canto de un Pueblo*. México: Radio Educación, MC-0932, 1977.

passando a viver sob ditadura, naquele período o autoritarismo se aprofundou e a violência que se abateu sobre o Cone Sul ganhou proporções inéditas. Cada vez mais articuladas, as ditaduras trataram de impor um cotidiano de terror. Prisões, tortura, assassinatos, desaparecimento, exílio se tornaram práticas e aqueles que haviam sonhado com a libertação do continente por meio de uma revolução estavam cercados, clandestinos e precisando encontrar estratégias para sobreviver e seguir resistindo.

Nesse cenário, a solidariedade se transformou em necessidade. Em todo o mundo grupos se articularam para tentar de alguma maneira amparar as vítimas da violência dos regimes militares. Organismos internacionais de defesa dos direitos humanos e também os agrupamentos e partidos políticos de esquerda trataram de tecer redes que dessem suporte aos que se viam obrigados a se refugiar.

Os poucos lugares no continente onde a realidade das ditaduras não se instalou se converteram em verdadeiros redutos para os exilados. Como vimos, México e Cuba se tornaram polos fundamentais nesse mapa da solidariedade e trataram de fazer da canção instrumento de ação política, capaz de ecoar as denúncias das atrocidades e de mobilizar a resistência. A solidariedade latino-americana produziu, assim, sua trilha sonora.

Mas para aqueles especialmente visados pela repressão a saída era fugir para terras mais distantes. A Europa se transformou em destino para muitos que eram expulsos de seus países. A cartografia da militância política latino-americana se redefiniu, e novos núcleos articuladores passaram a compô-la. Novos mundos se impunham aos exilados, que precisavam tratar de reinventar suas vidas em realidades completamente desconhecidas.

Grande parte dos principais nomes da *nueva canción* latino-americana acabaram sendo obrigados a partir para o exílio europeu. Ali, precisaram se reinventar e descobrir canais através dos quais pudessem retomar suas carreiras e garantir seu sustento. As conexões transnacionais, que sempre haviam sido a base dos movimentos de canção engajada latino-americanos, agora se redefiniam em proporções inéditas. As novas realidades se viam impactadas pelos novos moradores, mas também a obra desses artistas foi irremediavelmente modificada. A *nueva canción* entrava em outra fase, marcada pelas experiências de resistência e exílio.

CAPÍTULO 4

“Ils mentent au monde entier”⁸⁴

A mobilização dos artistas franceses em solidariedade ao povo chileno

a) as mobilizações em Paris em torno do golpe chileno

Embora em um primeiro momento a América Latina tenha sido o principal espaço possível de fuga para muitos daqueles que se viram obrigados a deixar seus países diante da repressão das ditaduras militares – o que fez com que México e Cuba tenham se tornado polos fundamentais de acolhida dos exilados – a longo prazo a Europa se tornou lugar de instalação de grandes comunidades de latino-americanos desterrados.

Experiências como a Revolução Cubana e o governo da Unidade Popular haviam dado à América Latina lugar de destaque nos jogos políticos da Guerra Fria e grupos de intelectuais, artistas e políticos de vários países da Europa haviam estabelecido conexões diretas com representantes latino-americanos, construindo importantes redes políticas e intelectuais ao longo das décadas de 1960 e 1970. Esses grupos trataram de expressar sua repulsa aos movimentos autoritários que se espalharam pela América Latina e mobilizaram a comunidade internacional em busca de articular ações de oposição e resistência.

Como já foi apontado, o episódio que atraiu maior atenção internacional, por conta do interesse global pela experiência da Unidade Popular, foi o golpe de 11 de setembro no Chile. A morte de Salvador Allende provocou verdadeira comoção na Europa, e rapidamente se organizaram em vários países mobilizações para denunciar o que vinha acontecendo no Chile e prestar solidariedade ao povo chileno. Como aponta a pesquisadora francesa Caroline Moine

A emoção suscitada pelos acontecimentos de 11 de setembro de 1973 nas sociedades europeias se expressou por meio de manifestações de massa em ambos os lados da cortina de ferro. As organizações de juventude de países da Europa Oriental foram capazes de organizar rapidamente eventos em torno da causa chilena. A Oeste, manifestações unitárias reuniram, nos dias que se seguiram ao golpe de Estado, simpatizantes socialistas, comunistas e cristãos, ansioso acima de tudo em demonstrar sua firme condenação do

⁸⁴ “Eles mentem ao mundo inteiro”, verso da canção “Valparaíso”, da cantora e compositora francesa Annie Nobel.

golpe de Estado. Para além dessas manifestações locais ou nacionais, quinze dias de mobilizações europeias sobre o Chile foram organizadas em dezembro de 1973 e Paris acolheu nessa ocasião uma manifestação internacional. Ao mesmo tempo, os comitês de solidariedade floresceram por toda Europa.⁸⁵

Imediatamente após o golpe chileno, vários grupos em diferentes países da Europa passaram a articular manifestações condenando a violência do golpe de Estado e declarando solidariedade ao povo chileno. As redes políticas, como a dos socialistas e comunistas, que já conectavam latino-americanos e europeus, trataram de se manifestar. Atividades locais de pequenos grupos se somaram a manifestações nacionais e mesmo a ações transnacionais que mobilizaram atos concomitantes em várias partes da Europa. Inúmeros grupos, deste modo, trataram de manifestar sua indignação diante da ruptura institucional ocorrida no Chile.

Assim como ocorreu na América Latina, em vários países europeus essas mobilizações resultaram na organização de movimentos de solidariedade ao povo chileno, que tinham a dupla função de denunciar as arbitrariedades perpetradas pelo novo regime liderado pelo general Augusto Pinochet, articulando ações de resistência à ditadura, e também de acolher aqueles que acabaram sendo expulsos do país e tiveram que partir para o exílio. Em poucos meses a Europa passou a sediar uma complexa rede transnacional de solidariedade ao povo chileno, com comitês e instituições criadas em várias partes trocando informações e fazendo circular notícias sobre o que acontecia no Chile⁸⁶.

Dentre todos os núcleos de solidariedade na Europa, Paris foi sem dúvida um dos mais destacados, por conta da intensa atividade realizada por artistas e intelectuais franceses ligados a grupos e partidos de esquerda e também por conta da migração massiva de exilados chilenos que acabaram se instalando na capital francesa. Além disso, desde as décadas anteriores Paris tinha se tornado um importante centro de circulação da arte e da cultura latino-americanas, polo articulador de uma ampla rede intelectual que conectava a América Latina ao universo cultural europeu.

⁸⁵ MOINE, Caroline. “‘Votre combat est le nôtre’. Les mouvements de solidarité internationale avec le Chili dans l’Europe de la Guerre froide”. *Monde(s)*, 2015/2, n° 8, pp. 89-90.

⁸⁶ São inúmeros os exemplos desses movimentos europeus: em Roma o *Centro de estudos e de documentação Chile-América* e a sede da organização *Chile Democrático*, que possuía seções em Argel, Budapeste e no México; em Madrid o *Centro de Estudios Salvador Allende*; o *Comité Chileno antifascista* em Londres; em Berlim Ocidental o *Centro de Documentação do Comité de solidariedade com o Chile* e a associação *Ação pela liberação dos prisioneiros político*; em Berlim Oriental a sede do *Partido Comunista Chileno* no exílio; em Helsinki, na Finlândia, o *Comité para investigar os crimes da junta militar*; em Roterdã, na Holanda, o *Instituto pelo novo Chile* e o *Centro Salvador Allende*.

Essa presença marcante, desde antes do golpe, da cultura latino-americana na França, e especialmente da produção chilena, fez com que as manifestações em oposição à ditadura incorporassem as produções artísticas como elemento importante na mobilização da solidariedade. Logo após o golpe de 73 foram publicados dezenas de impressos, panfletos, cartazes, boletins, revistas, que pretendiam dar visibilidade à questão chilena, denunciando a violência do golpe e convocando a comunidade europeia a se mobilizar e demonstrar apoio. Nos inúmeros eventos, debates, festivais que se organizaram nos mais diferentes países, as artes plásticas, o cinema e principalmente a música foram mobilizados como armas de denúncia e de convocação da resistência.

A canção popular ganhou, assim, enorme destaque, e em quase todos os eventos a apresentação do repertório popular chileno, principalmente das obras da *nueva canción*, que tinham profunda identificação simbólica com a Unidade Popular, provocavam impacto e comoção na audiência, servindo de elemento catártico e mobilizador. Como aponta o pesquisador Javier Rodriguez Aedo, a música chilena assumiu um papel protagonista:

a música popular chilena assume no exílio uma dimensão e uma função diferente daquela adquirida durante a Unidade Popular. Em primeiro lugar, o golpe de Estado projeta a situação chilena no plano internacional como modelo do fracasso político do “socialismo democrático” [...] Para a música, isso implica em uma super-representação no continente dos músicos chilenos diante de seus colegas latino-americanos.⁸⁷

A canção chilena passou a ter lugar de destaque no mercado europeu, a ponto de ser vista quase como sinônimo de música latino-americana, ofuscando as manifestações musicais oriundas de outros países. Mas se por um lado a veiculação da produção musical chilena assumiu esse papel de destaque nas mobilizações, por outro também os artistas franceses buscaram fazer da sua arte instrumento de solidariedade. Inúmeros compositores e intérpretes franceses com uma trajetória de engajamento político produziram canções e álbuns que buscavam por em circulação na França o discurso de denúncia contra as ditaduras latino-americanas e de solidariedade ao povo chileno.

⁸⁷ RODRIGUEZ AEDO, Javier. “Exil, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe (1968-1989)”. *Monde(s)*, vol. 8, no. 2, 2015, p. 150.

b) A produção musical dos artistas franceses em solidariedade ao povo chileno

Algumas iniciativas articuladas por artistas franceses no sentido de mobilização em torno da causa chilena tinham claramente como motivação ser uma intervenção política circunstancial, servindo de instrumento de propaganda nos eventos de solidariedade. É o caso do disco *Venceremos - Solidarité Chili*, editado pelo selo francês *Uniteledis*, fundado pelo *Parti Socialiste* (PS) francês em 1973.

O compacto trazia no “lado a” o famoso último discurso de Salvador Allende veiculado pela *Radio Magallanes*, o que inseria a França no amplo circuito de divulgação das palavras finais do presidente chileno já apontado anteriormente. Por meio da exposição da trágica morte de Allende, com toda a dramaticidade gerada pelo áudio documental, em que as frases são entrecortadas pelo som de tiros e bombas, o objetivo era sensibilizar os franceses sobre o drama que estava sendo vivido pelos chilenos. O discurso na íntegra, traduzido para o francês, era também reproduzido na contracapa do disco, permitindo ao ouvinte francófono acessar o conteúdo da fala de Allende.

O simbólico discurso ganhava, no entanto, novo sentido por meio da inserção na gravação de comentários feitos por François Mitterrand, que nesse período era o primeiro secretário do *Parti Socialiste*. Os comentários tinham a função de dar ao público francês o sentido do discurso reproduzido, apresentado no áudio original em espanhol. Mas o fato de uma das principais figuras do partido participar do projeto demonstra a centralidade que a questão chilena havia assumido naquele momento para as esquerdas europeias, se tornando tema de destaque do debate político.

Mitterrand tinha uma estreita ligação com a política chilena e enxergava na experiência da Unidade Popular um exemplo para a esquerda europeia de como cruzar socialismo e democracia. Em 1971, Mitterrand viajou com uma comitiva francesa para o Chile com o objetivo de observar de perto o que vinha sendo feito pelo governo Allende e voltou muito entusiasmado com o que viu, como apontam os pesquisadores Olivier Compagnon e Caroline Moine:

François Mitterrand também viajou ao Chile [...] em novembro de 1971 [...] para observar de perto esse “laboratório onde se realizava uma experiência da qual a esquerda europeia tirará talvez um dia a lição”. Ele declarou logo depois que “o Chile [era] o único país do mundo em que a síntese entre reformas estruturais e respeito às liberdades públicas tem sido bem sucedida.

Para conseguir isso, devemos concluir os acordos eleitorais e, sobretudo, estabelecer uma plataforma comum antes de um acordo governamental”⁸⁸

A ruptura do processo chileno com o golpe de 1973 teve peso enorme para a esquerda francesa, e especialmente para o *Parti Socialiste*, que enxergava na Unidade Popular um modelo a ser seguido. O projeto de chegada ao socialismo pela via democrática se via fortemente abalado, e a participação de Mitterrand no disco *Venceremos - Solidarité Chili* é uma manifestação desse impacto e da necessidade dos franceses de expressar sua solidariedade ao povo chileno.

O “lado b” do compacto trazia a faixa “Je ne me tais pas”, versão em francês de um poema de Pablo Neruda, que havia falecido de câncer poucos dias após o golpe. Neruda era um dos artistas mais emblemáticos da esquerda chilena e viveu muito tempo na Europa, chegando mesmo a ocupar o cargo de embaixador do Chile na França durante o governo Allende, o que fez com que fosse muito celebrado pelos círculos intelectuais europeus. A aparição de seu poema no disco servia tanto de homenagem ao poeta recém-falecido quanto de referência à arte engajada chilena e a seu lugar de protagonista no processo que era agora brutalmente interrompido pelo golpe.

O poema traduzido no disco, em espanhol intitulado “Yo no me callo”, originalmente fazia parte do livro *De Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena*, publicado pela editora estatal chilena Quimantu em 1973. Tratava-se de uma engajada coletânea de poemas que criticavam as políticas adotadas pelo presidente norte-americano Richard Nixon no período e fazia uma exaltada defesa das políticas levadas a cabo no Chile pelo governo da Unidade Popular. O tom fortemente politizado, em defesa do patrimônio nacional e popular, ficava evidente:

Perdone el ciudadano esperanzado
mi recuento de acciones miserables
que levantan los hombres del pasado.

Yo predico un amor inexorable.

Y no me importa perro ni persona:
sólo el pueblo es en mí considerable:
sólo la Patria a mí me condiciona.

Pueblo y Patria manejan mi cuidado:

⁸⁸ COMPAGNON, Olivier; MOINE, Caroline. “Introduction - Pour une histoire globale du 11 septembre 1973”. *Monde(s)*, 2015/2, n° 8, pp. 12-13.

Patria y pueblo destinan mis deberes
y si logran matar lo levantado

por el pueblo, es mi Patria la que muere.

Es ése mi temor y mi agonía.

Por eso en el combate nadie espere
que se quede sin voz mi poesía.

Projetos como o do disco do *Parti Socialiste* serviam, assim, para divulgar junto ao público francês a questão do golpe chileno, de modo a despertar a adesão aos movimentos de solidariedade. Por meio de forte apelo emocional, incitado pela reprodução de documentos simbólicos como o último discurso de Allende e a poesia nacionalista e combativa de Pablo Neruda, buscava-se mobilizar a população francesa, ou pelo menos aqueles setores identificados com as bandeiras de esquerda, em relação à causa chilena.

Se o campo político francês se mostrava fortemente consternado diante do que vinha acontecendo no Chile, o mesmo se deu com vários compositores e intérpretes franceses, que trataram de fazer de suas obras manifestações contra o autoritarismo que vinha se impondo na América Latina. A cantora e compositora francesa Annie Nobel, participante ativa das mobilizações do maio de 68 francês⁸⁹, foi uma das primeiras a usar a canção como instrumento de manifestação de solidariedade ao povo chileno.

Impactada pela notícia da morte de Salvador Allende, Nobel compôs a canção “Valparaíso”, que foi primeiramente apresentada por seu companheiro à época, Philippe Richeux, em um ato de solidariedade ao povo chileno. A própria Nobel relembra o contexto em que compôs a canção e como se deu sua primeira exibição pública:

em setembro de 1973, retornando de 3 meses de turnê com Philippe Richeux e sabendo pelo rádio do fim trágico de Salvador Allende, eu escrevi Valparaíso. [...] duvidando de minhas habilidades políticas, fui ver Colette Magny [...] A reação imediata de Colette foi me oferecer seu tempo de apresentação em evento de apoio ao Chile que seria realizada na sala Pleyel alguns dias mais tarde, argumentando que ela não havia escrito nada sobre o

⁸⁹ Annie Nobel foi uma das articuladoras de um episódio simbólico da atuação dos artistas franceses no maio de 68: a ocupação do teatro *Bobino*. Em uma entrevista a cantora lembrou o episódio: “*Um dia de manifestação, Philippe Richeux e estávamos na casa de Gérard Meys, editor de Jean Ferrat, em companhia de vários outros cantores. [...] foi então que eu sugeri que os cantores deveriam ocupar, eles também, um lugar simbólico e eu sugeri ‘tomar’ o Bobino [...] Nós então ocupamos o Bobino – lugar altamente simbólico da canção – para que os cantores pudessem ter um lugar onde se encontrar e discutir. [...] Como o Odéon e a Sorbonne, o Bobino se transformou em um grande ‘laboratório de ideias’ onde se mesclavam espetáculos, encontros e discussões*”. BELLAÏCHE, Raoul. “Annie Nobel: ‘Maio 68: des gens à la recherche de leur avenir...’”. *Je Chante Magazine*, 11/03/2018. Disponível em: <https://www.jechantemagazine.net>.

episódio tão recente. 41° de febre me pregaram na cama... e foi Philippe Richeux, sozinho... [...] Eu imediatamente pensei que nós tínhamos que gravar a música... antes que ela fosse pirateada... Ao Partido Comunista, isso não interessava... Ao Partido Socialista também não... Mas, na sala Pleyel, Philippe Richeux tinha conhecido Gérard Filoche, braço direito de Alain Krivine e editorialista do jornal da Liga Comunista: “Rouge”. A ele isso interessava... Ele propôs de nos ajudar a financiar os 1000 primeiros 45 rotações, que nós vendemos a 5 francos... O desenhista Plantu generosamente ofereceu seu desenho que saiu no “Le Monde” para a capa. (8000 discos foram vendidos). Como resultado, nós participamos de praticamente todos os eventos de apoio que foram organizados em toda a França. Sempre em salas imensas, completamente lotadas. Em todas as manifestações, os militantes davam informações sobre o Chile [...] Aquilo que eles relatavam era atroz.⁹⁰

A canção de solidariedade aos chilenos composta por Annie Nobel no calor das notícias sobre a morte de Allende ganhou presença garantida em atos e manifestações organizados em toda a Europa, e foi lançada em 1974 em um compacto intitulado *Chili*⁹¹, que como narra Nobel foi financiado pela *Liga Comunista*, organização política francesa fundada em abril de 1969 como resultado dos processos políticos gerados pelas manifestações de maio de 1968 e que na década de 1970 vai manifestar apoio ao MIR no exílio.

Nesta primeira gravação de “Valparaíso”, a canção é executada em dueto por Annie Nobel e Philippe Richeux apenas acompanhados por violão. A letra da canção, em francês, enumera a série de atrocidades que vinham sendo cometidas pela junta militar no Chile:

Ils viennent avec leurs bottes
Il ont la loi des fusils
Les chenilles des tanks
Rampent vers Santiago
Ce matin le ciel est beau

Ils tuent les ouvriers
Ils massacrent les partisans
Ils arrêtent, ils frappent
Des milliers de gens
A midi tout est fini

Ils ferment les frontières
Ils torturent dans les prisons
Ils pillent, ils saccagent
Les jardins, les maisons
Et ce soir le ciel est noir

⁹⁰ Depoimento de Annie Nobel disponível em sua página oficial na internet: <http://www.annienobel.com/annienobel/textes/valparaiso.htm>.

⁹¹ Annie NOBEL e Philippe RICHEUX. *Chili*. França: RN.1, 1974.

Ils jugent et ils condamnent
 Ils mentent au monde entier
 Ils brûlent les livres
 Ils enterrent les idées
 La nuit étouffe les cris

Ils viennent avec leurs bottes
 Ils ont la loi des fusils
 Leurs noms sont les mêmes
 Dans tous les pays
 Fascistes, racistes ou nazis

A violência da junta militar, seus tanques e fuzis, o massacre de operários e militantes, a prisão de centenas de pessoas, as torturas, as arbitrariedades legais, a censura, tudo isso era denunciado na letra da canção, que identificava o governo liderado por Augusto Pinochet com o fascismo e o nazismo, inserindo as manifestações de solidariedade ao povo chileno num movimento mais amplo de combate ao autoritarismo em todo o mundo. No “lado B” do compacto aparecia a canção “Comme une pierre”, texto do poeta espanhol León Felipe musicado por Annie Nobel.

A gravação do compacto tinha fins claramente políticos, buscando por em circulação a canção militante de Nobel nos atos e manifestações organizados pelos movimentos de solidariedade. Mas “Valparaíso” fez parte também do álbum *Chroniques Terriennes*⁹², projeto da dupla Annie Nobel e Philippe Richeux lançado naquele ano de 1974 pela gravadora Moshé-Naïm⁹³.

Neste disco, “Valparaíso” ganhou novo arranjo, executado por um grupo de artistas argentinos⁹⁴ recrutados pelo produtor Moshé Naïm e liderados por Miguel Abuelo. A sonoridade da nova gravação dialogava diretamente com a *nueva canción* latino-americana, com quenás, bombos e charangos acompanhando o canto do dúo Nobel e Richeux. A gravação enquadrava a letra em francês em uma moldura sonora típica da *nueva canción*, explicitando no aspecto formal a conexão entre a França e o Chile que se pretendia estabelecer no discurso.

⁹² Annie NOBEL e Philippe RICHEUX. *Chroniques Terriennes*. França: Moshé-Naïm, MN 10.021, 1974.

⁹³ Moshe Naïm é um importante produtor francês de origem judaica, muito ligado aos círculos intelectuais de Paris, principalmente aos pintores e poetas. Em 1964, Moshe Naïm fundou uma gravadora batizada com seu nome, que passou a se dedicar principalmente à produção de artistas engajados e da cena alternativa de Paris. Pelo selo Moshe Naïm foram editados na França discos de artistas engajados estrangeiros como o espanhol Paco Ibañez, o argentino Miguel Abuelo e também a dupla brasileira Teca e Ricardo (Teca Calazans e Ricardo Vilas), que atuou na França na década de 1970.

⁹⁴ Carlo Caserès, Carlos Beyris, Daniel Sbara, Jorge Cumbo, Luis Montero, Miguel Abuelo e Pascal Jochum.

Em seu depoimento sobre “Valparaíso”, Annie Nobel faz referência à cantora e compositora francesa Colette Magny, apontada como responsável pela primeira exibição pública da canção de Nobel ao ceder seu lugar em um ato de solidariedade ao povo chileno. Colette Magny foi uma das figuras centrais da canção engajada francesa nas décadas de 1960 e 1970, incorporando a sua obra musical temas como a situação de exploração dos operários, a revolução Cubana, a Guerra do Vietnã e o movimento negro nos Estados Unidos⁹⁵.

Um dos marcos mais importantes da politização de sua produção artística foi o lançamento do álbum intitulado *Colette Magny*⁹⁶, editado em 1967, que ficou famoso pela canção que o abria, intitulada “Vitenam 67”. A pesquisadora francesa Michèle Alten aponta o impacto desse disco nos circuitos culturais franceses:

Quando apareceu o disco conhecido pelo nome de sua primeira canção, “Vietnam 67”, a crítica unânime, do *Figaro à l’Humanité* e a revista *Diapason*, saudou a originalidade criadora da autora-compositora-intérprete Colette Magny. Três qualidades principais foram nela reconhecidas: a inventividade de seus textos, muitas vezes compostos de colagens e de citações literárias ou filosóficas, a audácia de suas músicas, inspiradas no free-jazz, e finalmente a qualidade de sua voz, comparável a das cantoras de blues negras americanas. Ai terminava o consenso. De fato a força contestatória do disco não permitia nenhuma acomodação ideológica. As mensagens eram virulentas e mesclavam denúncia e confiança na revolução.⁹⁷

Já famosa, portanto, por seu discurso fortemente comprometido, Colette Magny encabeçou um importante projeto musical coletivo produzido pela solidariedade francesa ao povo chileno, o disco *Chili - un peuple crève...*, lançado pela gravadora francesa *Le Chant Du Monde* em 1976. Para esse projeto, se uniu ao cantor e compositor Maxime Le Forestier⁹⁸, outro nome de destaque da geração de músicos franceses surgidos após o movimento de maio de 1968. Conforme aponta o pesquisador Jacques Béreaud, que estudou a produção musical francesa depois do maio de 68:

⁹⁵ Na década de 1960, Colette Magny passou a editar seus discos pelo selo *Le Chant du Monde*, ligado ao Partido Comunista, o que permitiu a radicalização de sua obra engajada e a incorporação de novos discursos políticos.

⁹⁶ Colette MAGNY. *Colette Magny*. França: Le Chant Du Monde, LDX 74319, 1967.

⁹⁷ ALTEN, Michèle. “Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)”. *ILCEA*, 16, 2012, pp. 3-4.

⁹⁸ Nesse momento Maxime Le Forestier, que já havia tido algumas de suas composições registradas por nomes importantes como Georges Moustaki, havia gravado dois álbuns pela gravadora Polydor, um em 1972 e outro em 1973, ambos intitulados apenas *Maxime Le Forestier*.

Suas canções se inscrevem na atualidade dos acontecimentos políticos. Às vezes elas são ferozes na crítica social, mas por trás da amargura e do sarcasmo sentimos uma esperança e uma confiança que nunca são desmentidas. A linguagem é de protesto, muitas vezes familiar ou com gírias; mas sempre direta e fácil⁹⁹

Completava o elenco do disco, ao lado de Magny e Le Forestier, a cantora, compositora e instrumentista espanhola Mara Jérez, figura importante da cena alternativa parisiense. Dona do restaurante Maravedí, ela acolheu em seu espaço muitos músicos engajados e inclusive muitos exilados¹⁰⁰.

O disco abre com a faixa título, “Um Peuple Crève...”, um longo texto em francês, escrito por Maxime Le Forestier, que trata do papel da música como instrumento de denúncia e reflete sobre os limites da canção na expressão do horror e da violência. O conteúdo pesado do texto ganhava ainda mais dramaticidade na gravação pelo fato da leitura de Le Forestier ser atravessada por uma série de intervenções sonoras feitas por Colette Magny, que geme, grita, toca trechos desconexos em um violão desafinado, criando uma massa confusa de sons que em muitos momentos parecem simular os barulhos de uma sessão de tortura. O disco abria, assim, apelando para um profundo impacto emocional no ouvinte, que é desestabilizado e levado pelo choque à reflexão.

Passado o impacto inicial, nas demais faixas do álbum aparecem basicamente versões dos artistas europeus para clássicos da *nueva canción* chilena. Colette Magny interpreta “Gracias a la Vida”, de Violeta Parra, a precursora do movimento de canção engajada no Chile, acompanhada pelo violão de Mara e a flauta de Teddy Lasry. Canta ainda duas obras de Víctor Jara, “El Aparecido” e “Herminda De La Victoria”, nas quais é acompanhada pelo violão de Mara e o baixo de Patrice Caratini. As gravações das canções de Jara ganhavam destaque especial pelo fato do compositor chileno ter se transformado em verdadeiro símbolo da violência de Estado ao ser brutalmente torturado e assassinado nos dias seguintes ao golpe no Chile.

Ao lado das faixas gravadas por Magny, apareciam no disco interpretações de Mara Jérez para outras duas canções de Violeta Parra, “Mazúrquica Moderna” e “La Carta”, obras pioneiras do processo de politização da canção folclórica chilena. Além das canções de

⁹⁹ BÉREAUD, Jacques. “La Chanson française depuis mai 1968”. *The French Review*, Vol. 62, No. 2 (Dec., 1988), p. 230.

¹⁰⁰ Mara colaborou com artistas como Paco Ibáñez e produziu obras de destaque como os discos *Chanson De Lorca* e *Chants D’Espagne*, ambos editados pelo selo *Le Chant Du Monde*.

Violeta, Mara gravou a canção “Oda A La Mordaza”, texto do poeta uruguaio Mario Benedetti tratando da violência da cesura que ela musicou para o disco.

Chili - un peuple crève... foi um projeto de um grupo de artistas europeus engajados viabilizado pela gravadora *Le Chant du Monde*, uma das mais destacadas casas discográficas francesas, a mais antiga ainda em atividade. *Le Chant du Monde* foi um dos espaços mais importantes tanto de mobilização na França da solidariedade aos países latino-americanos vítimas das ditaduras quanto de veiculação na Europa da obra de importantes nomes da *nueva canción* latino-americana.

c) A gravadora *Le Chant du Monde* e a divulgação da música latino-americana na Europa

A companhia discográfica *Le Chant Du Monde* foi fundada em 1938 por Léon Moussinac, originalmente como casa de edição de partituras de música erudita. Moussinac nesse momento ganhava destaque nos circuitos culturais franceses ao ser escolhido pelo *Parti Communiste Français* (PCF) para assumir a função chave de articulador de um grande projeto editorial que pretendia estruturar canais para a veiculação de obras que servissem aos interesses do partido. Como aponta a pesquisadora Marie-Cécile Bouju em trabalho sobre as editoras do PCF:

Em abril de 1934, o Service d'éditions de l'Internationale apela ao desenvolvimento de políticas editoriais nacionais, ainda que ele continue a controlar a produção das seções nacionais [...] As edições deveriam assim ao mesmo tempo sustentar a difusão de um pensamento político ortodoxo e de uma cultura política comunista local, cujo conteúdo ainda deveria ser definido. Na França, desde 1935, os homens encarregados dessa dupla missão são Léon Moussinac, responsável por duas editoras e especialmente encarregado do ESI [*Éditions sociales internationales* (ESI)] e das relações com Moscou, e René Hilsum [...] Essas duas nomeações esclarecem as intenções de tutela política: fazer dessas duas estruturas editoriais duas verdadeiras *editoras* com uma real influência cultural e intelectual, dentro e fora do mundo partidário.¹⁰¹

Num momento de inflexão das diretrizes soviéticas em que, para além da difusão das obras de referência da teoria comunista, se pretendia o incentivo a uma produção comunista

¹⁰¹ BOUJU, Marie-Cécile. “Les maisons d'édition du PCF, 1920-1956”. *Nouvelles Fondations*, 2007/3 (nº 7-8), p.262.

local, Moussinac foi o escolhido pelo *Parti Communiste Français* para formatar uma estrutura editorial que desse conta do novo projeto. Diante do desafio, Moussinac assumiu a direção não só de uma editora de livros como também fundou uma editora musical, batizada de *Le Chant du Monde*.

A empresa foi fundada em 25 de novembro de 1946, a partir de uma sociedade formada entre Renaud de Jouvenel, que assumiu o cargo de diretor, sua esposa Arlette Louis Dreyfus e Léon Mousinac¹⁰². No entanto, a casa de partituras musicais só se tornou uma gravadora de discos quando retomou suas atividades, após período em que se viu obrigada a interromper a produção por conta da Segunda Guerra Mundial.

No início de suas atividades como gravadora, *Le Chant du Monde* se ocupou principalmente de difundir obras musicais ligados ao universo comunista¹⁰³. Nessa sua primeira fase, a gravadora assinou uma série de contratos com importantes compositores eruditos soviéticos, como Chostakovitch e Prokofiev, passando a ser a responsável pela difusão de suas obras no mercado francês. O selo discográfico se ocupou ainda da edição de músicas populares soviéticas, canções operárias de autores como Mikhaïl Blanter, e conseguiu os direitos de execução das trilhas sonoras dos filmes soviéticos¹⁰⁴.

Conforme fortalecia suas atividades como editora de discos, *Le Chant du Monde* foi ampliando sua atuação para além da música erudita e para além da influência soviética, se celebrizando pela edição de um impressionante catálogo de “música do mundo”. A perspectiva assumida pela gravadora era a de reunir um repertório que, ao mesmo tempo que servisse para conscientizar e engajar o ouvinte, promovesse a qualidade artística no sentido da educação estética e da formação cultural, buscando uma oposição ao mercado massivo, como aponta a pesquisadora Michèle Alten:

A fraternidade dos povos se manifesta pela abertura às músicas do mundo e conduz a uma ampliação cultural que supera os limites da cultura de massa. No que se refere à canção francesa, a recusa da variedade comercial é clara. A canção está a serviço de uma mensagem, mas também da qualidade de um texto e de uma música. Patrimonial, memorial, poética ou engajada, a canção contribui para a reflexão, a tomada de consciência e a educação estética.

¹⁰² CASANOVA, Vincent. “Jalons pour une histoire du Chant du monde à l’heure de la guerre froide (1945-1953)”. *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin*, n°18, 2004.

¹⁰³ O primeiro disco editado pela gravadora, em 1945, trazia no “lado A” um registro do hino da Internacional Comunista interpretado pelo Coro e Orquestra da radiodifusão francesa, dirigido por Manuel Rosenthal, e no “lado B” uma gravação da “Marseillaise” pelo coro da Armée rouge.

¹⁰⁴ CASANOVA, Vincent. “Jalons pour une histoire du Chant du monde à l’heure de la guerre froide (1945-1953)”. *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin*, n°18, 2004.

Recusando a visar públicos-alvo em função da idade ou do nível cultural do ouvinte, Chant du Monde propõe o engajamento mas também a abertura e a exigência a todos. Apesar de seus limites, esse voluntarismo cultural que encarna uma alternativa ao romance açucarado, ao rock and roll e ao iê-iê-iê exprime o ideal ao mesmo tempo mobilizador e humanista do progressismo musical à francesa.¹⁰⁵

A principal proposta da gravadora era colocar à disposição de um público amplo, com a venda de discos a preços bastante baixos, um grande repertório musical que compreendia músicas tradicionais de várias partes do mundo, a produção de jovens compositores franceses, a obra dos compositores soviéticos, a canção social e política. O “folclore” passava a ser um dos focos fundamentais do trabalho da gravadora, característica que a diferenciava de outros selos e tinha também uma importante função ideológica, ao trazer para o primeiro plano a produção ligada ao que era entendido como o “popular”. Como afirma o pesquisador Vincent Casanova:

Para os dirigentes de Chant du Monde, o folclore “exprimira as alegrias e as tristezas do povo. Ele canta o nascimento, a morte, as festas, as paisagens, as reivindicações, esperanças, a guerra e a paz com originalidade e emoção natural”. “Eco das lutas camponesas”, ele constitui “uma fonte viva para a música contemporânea”. Esse discurso fez da música tradicional um reflexo da condição proletária e a colocou como um arquétipo artístico.¹⁰⁶

A seleção desse repertório se dava a partir de uma política artística bastante singular, ditada em grande medida pelo *Parti Communiste Français* (PCF), principalmente a partir de 1951, quando *Le Chant du Monde* se tornou uma empresa de capital aberto e passou a ser administrada por um conselho de administração submetido diretamente aos interesses do partido.

Segundo o pesquisador francês Vincent Casanova, que considera *Le Chant du Monde* “a base de uma cultura musical comunista”, “devemos associar a história de *Le Chant du Monde* àquela das relações entre Moscou, o PCF e a Internacional Comunista durante a Guerra Fria”, entendendo a gravadora como parte fundamental de um “sistema cultural comunista”.¹⁰⁷

¹⁰⁵ ALTEN, Michèle. “Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)”. *ILCEA*, 16, 2012, p. 8.

¹⁰⁶ CASANOVA, Vincent. “Jalons pour une histoire du Chant du monde à l’heure de la guerre froide (1945-1953)”. *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin*, n°18, 2004.

¹⁰⁷ CASANOVA, Vincent. “Jalons pour une histoire du Chant du monde à l’heure de la guerre froide (1945-1953)”. *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin*, n°18, 2004.

A partir dos anos 1960, a gravadora abraçou a produção de discos de artistas engajados dos mais variados países, passando a ser uma das principais responsáveis pela difusão da música *folk* e da *nueva canción latino-americana*¹⁰⁸ no contexto europeu. Como aponta o pesquisador Javier Rodríguez Aedo:

Le Chant du Monde é a primeira editora discográfica que conecta a nueva canción latino-americana e os ouvintes europeus, por meio da promoção precisamente de músicas dos Andes ligadas aos movimentos populares e revolucionários do continente.¹⁰⁹

Ao longo da década de 1970, um novo cenário político se estabeleceu, com comunidades de exilados chilenos se espalhando pela maioria dos países da Europa e cidades como Paris se tornando sede de grupos que passaram a discutir estratégias de resistência e de ação política contra as ditaduras militares e o autoritarismo que se espalhava por toda a América Latina. Políticos, artistas e intelectuais chilenos desterrados acabaram encontrando na capital francesa, onde muitos deles já tinham redes de contatos e amizades, acolhida e receptividade a sua causa. Dentre eles estavam vários músicos, como aponta Nicolas Prognon:

Numerosos autores, compositores, cantores e grupos musicais partiram para o exílio na França, como Isabel Parra, Ángel Parra, Patricio Manns, Quilapayún, Illapu e Los Jaivas. Não era assim incomum encontrar esses artistas e intelectuais nas ações de apoio ao povo chileno oprimido na França, assim como no quadro de publicações e de exposições, concertos ou representações teatrais e nas produções cinematográficas. Todos colaboraram com as manifestações de solidariedade ao povo chileno, e continuaram suas atividades artísticas em Paris, ou nas províncias.¹¹⁰

Muitos artistas chilenos apoiadores do governo da Unidade Popular acabaram se exilando em Paris, e ali se integraram a todas essas mobilizações que se organizavam em torno da causa chilena. Franceses e latino-americanos passaram a atuar lado a lado em nome de uma luta ampla contra o autoritarismo que acabou assumindo verdadeiro caráter transnacional.

¹⁰⁸ *Le Chant du Monde* editou na França vários álbuns dos principais precursores da *nueva canción* latino-americana: Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra. Os dois artistas ao longo das décadas de 1950 e 1960 passaram temporadas em Paris e estabeleceram uma série de contatos com as redes intelectuais europeias, e encontraram em *Le Chant du Monde* espaço para a divulgação de suas obras no exterior.

¹⁰⁹ RODRIGUEZ AEDO, Javier. "Exil, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe (1968-1989)". *Monde(s)*, vol. 8, no. 2, 2015, p. 145.

¹¹⁰ Nicolas Prognon. "La culture chilienne en exil, en France, une forme de résistance à la Junte (1973-1994)". *Pandora : Revue d'études hispaniques*, Université Paris 8, Département d'études hispaniques et hispano-américaines, 2008, pp.211-212.

Por conta de já ter desde a década de 1960 uma história de divulgação da canção engajada latino-americana, *Le Chant Du Monde* se transformou em verdadeiro reduto dos artistas engajados latino-americanos exilados em Paris. A constituição dos movimentos de solidariedade e a sua inserção nas redes que conectavam as esquerdas mundiais levaram a uma ampliação da divulgação da canção politizada de várias partes do mundo por parte do selo francês, como aponta Michèle Alten:

A solidariedade internacional passa por uma abertura cultural às músicas do mundo ainda pouco difundidas no conjunto da sociedade francesa do pós-guerra. Os patrimônios russos e soviéticos, mas também americanos do Norte e do Sul (e mesmo africano ou cigano) são destacados na discografia de *Chant du Monde*. A visão não é etnomusicológica, mas se trata mais frequentemente de um patrimônio revisitado, reatualizado, que manifesta a ligação cultural estreita que conecta as gerações de explorados.¹¹¹

Le Chant du Monde abraçou, assim, a solidariedade ao povo chileno e expressou, por meio de obras como *Chili - Un Peuple Crève...*, a repulsa pela violência de Estado que vinha sendo implantada pela ditadura militar recém-instalada, buscando sensibilizar o público francês para a luta contra os regimes autoritários latino-americanos. Mas a gravadora foi também um dos importantes redutos dos artistas latino-americanos exilados, que diante da percepção de que o exílio não seria uma experiência tão transitória como inicialmente imaginado, trataram de encontrar caminhos para retomar suas carreiras individuais.

¹¹¹ ALTEN, Michèle. “Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)”. *ILCEA*, 16, 2012, p. 5.

PARTE II

TRAJETÓRIAS DE ARTISTAS LATINO-AMERICANOS NO EXÍLIO

CAPÍTULO 5

“Qué será de mis Hermanos que están lejos de esta tierra”¹¹²

A reinvenção das carreiras discográficas dos artistas da *nueva canción* chilena no exílio francês

a) A incorporação dos artistas latino-americanos aos circuitos comerciais dos países do exílio europeu e as tensões políticas na experiência da resistência

Os movimentos de solidariedade foram, inegavelmente, fundamentais para a construção de uma rede de apoio aos exilados e para fortalecer a organização de ações de denúncia contra as ditaduras instaladas na América Latina, dando uma cara para a resistência no exílio. Principalmente nos anos iniciais após os golpes, esses movimentos tiveram papel crucial tanto na acolhida dos desterrados quanto na articulação de ações de resistência.

No entanto, conforme o tempo passava e a sensação de que o exílio seria uma experiência breve e passageira se esvaia, os artistas instalados no exterior, em sua maioria intensamente atuantes como voluntários em ações políticas coletivas, tiveram que buscar meios materiais de viabilizar a vida no exterior, retomando suas atividades artísticas e viabilizando a continuidade de suas carreiras individuais.

A necessidade de retomar o trabalho e voltar a atuar comercialmente, em busca de meios concretos de sobrevivência, significou tentar a inserção nos circuitos de espetáculo europeus, por meio de contratos com empresários e agentes que trataram de promover os artistas latino-americanos e sua música. Também implicou para muitos artistas a busca de canais para retomar a edição de sua produção discográfica.

Esses artistas que lutavam contra as dificuldades de sobrevivência no exterior tiveram que vencer barreiras como a língua, as diferenças culturais e as distâncias existentes na linguagem musical e artística, para conseguir algum tipo de inserção no concorrido mercado fonográfico europeu. Nesse contexto, os artistas latino-americanos muitas vezes acabavam estigmatizados como “exóticos” ou “pitorescos”, sendo enquadrados em nichos de mercado alimentados por um crescente interesse na dita “música do mundo”.

¹¹² Verso da canção “Qué será de mis hermanos”, do compositor chileno Ángel Parra.

O pesquisador Javier Rodriguez Aedo, no entanto, aponta para como essa mesma visão “exótica” da música latino-americana, e principalmente da música chilena, que teve papel preponderante no mercado europeu, acabou inversamente servindo para abrir os mercados franceses e de outras partes do continente para a circulação da *nueva canción* e para o surgimento de espaços de veiculação do discurso de denúncia das atrocidades cometidas pelas ditaduras e de mobilização da solidariedade ao povo chileno:

que tipo de oposição ou de resistência poderia se esperar da música se ela deveria primeiramente se submeter, no plano estético, a um mercado regulamentado conduzindo à exotização das músicas periféricas e as relegando, na mente de alguns, aos espaços marginais reservados às “músicas do mundo”? Foi de fato o potencial exótico dessas músicas que contribuiu para a criação na Europa de inúmeros espaços de denúncia e de solidariedade com o Chile. O universo musical imaginário posto em cena pelos chilenos no exílio se revelou a partir de então um dispositivo eficaz na luta contra a ditadura militar.¹¹³

Muitos artistas latino-americanos que queriam voltar a ter uma carreira bem sucedida acabaram se integrando aos jogos mercadológicos e aceitando os rótulos impostos pela indústria discográfica. A partir dessa adaptação, acabavam obtendo espaços importantes a partir dos quais eram capazes de veicular seus discursos políticos, denunciando o que vinha acontecendo em seus países de origem e mobilizando as audiências europeias em torno do drama dos países latino-americanos que viviam o domínio das ditaduras.

As relações estabelecidas eram delicadas e complexas, e muitas vezes só foram efetivamente viabilizadas por intermédio das redes políticas e intelectuais nas quais os latino-americanos já estavam inseridos desde antes dos golpes militares. A atuação de partidos políticos e de grupos de militância acabou tendo papel determinante na obtenção de espaços comerciais para os artistas exilados.

Esse processo inevitavelmente impactou a obra desses artistas que, embora se sentissem cada vez mais distantes de seus países de origem, ainda não se viam plenamente integrados na cultura dos países de acolhida. A própria experiência do exílio e a atuação nas mobilizações de resistência acabaram incorporadas nos discursos poéticos desses artistas que, vivendo neste entre-lugar, atuaram como verdadeiros mediadores, fazendo de suas obras tanto instrumentos de divulgação da cultura de seus países no cenário artístico europeu quanto

¹¹³ RODRIGUEZ AEDO, Javier. “Exil, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe (1968-1989)”. *Monde(s)*, vol. 8, no. 2, 2015, p. 160.

como armas de ação política, realizando um complexo processo de tradução que buscava tornar compreensíveis as relações políticas no cenário do exílio.

b) As dissidências da esquerda chilena e seus impactos no exílio

Um dos casos mais significativo para pensar a inserção dos artistas exilados no mercado dos países de acolhida foi o da produção musical dos chilenos na França. Para além das dificuldades e limites impostos pelo mercado, o processo de inserção dos artistas da *nueva canción* chilena nos circuitos culturais franceses foi marcado pelas tensões e debates ideológicos que dividiram a esquerda chilena desde a década de 1960 e se intensificaram depois do golpe.

A ruptura institucional provocada pelo golpe de 1973 e o fim abrupto da experiência da “via chilena” ao socialismo obrigou todos aqueles que tinham algum tipo de militância política a rever suas posições e encontrar novos caminhos de atuação diante do novo contexto. Para aqueles que ficaram no Chile, tratava-se de sobreviver ao novo regime e encontrar canais para militar na clandestinidade. Para aqueles que foram obrigados a deixar o país, era necessário encontrar meios de dar continuidade à militância política na realidade do exílio.

No caso dos intelectuais e artistas, para além das questões ligadas à militância política, a experiência do exílio também impactava de maneira direta as obras. Toda a produção artística era redimensionada, e a maioria dos artistas passou a tentar usar suas obras para de alguma maneira processar a experiência a que vinham sendo submetidos.

Aos músicos pertencentes à *nueva canción* – todos eles em alguma medida ligados à Unidade Popular, fosse atuando diretamente junto às estruturas do governo Allende seja assumindo um apoio crítico – se colocava como fundamental reinterpretar seu papel político e artístico. O engajamento na experiência do governo da Unidade Popular deveria dar lugar no pós-golpe à militância na resistência contra a ditadura e o autoritarismo. Como aponta Javier Rodriguez Aedo:

A situação do exílio impôs a esse movimento musical mudar de roteiro e repensar, em particular, sua função política. Se, durante a Unidade Popular, os músicos declaravam ter por objetivo a criação de uma “ligação com as lutas do povo”, tentando se “confundir com a consciência política do povo”, o contexto do exílio e a distância geográfica muda o jogo. Ao mesmo tempo, na Europa a música chilena está circunscrita a uma rede e a uma indústria musical, de esquerda ou não, cuja função denunciadora se torna central. Na

medida em que os músicos são percebidos no exterior como o “fermento do exílio e os porta-vozes da Resistência”, sua música cumpre uma função informativa, permitindo contar o que está se passando no interior do país, mas ela faz parte também de uma política internacional de denúncia instaurada por partidos políticos e por dirigentes exilados na Europa¹¹⁴

Os músicos da *nueva canción* são agora “porta-vozes” da resistência, atuando na divulgação internacional dos desmandos cometidos pela junta militar no Chile, na denúncia da violência e na articulação dos movimentos de solidariedade que se espalhavam pelos mais diferentes países.

Embora as novas realidades do exílio se afastassem muito das lógicas da militância assumida durante o governo da Unidade Popular, o posicionamento político anterior acabou por ter um papel determinante nas suas trajetórias no exílio. Embora muitas vezes se trate de maneira homogeneizadora as posições políticas dos artistas ligados à *nueva canción*, havia diferenças significativas que marcaram a adesão dos músicos ao projeto de governo da *Unidade Popular*, como aponta a pesquisadora chilena Laura Jordan:

a participação política dos músicos da Nueva Canción Chilena foi habitualmente tratada pelos estudiosos de uma maneira generalizadora, considerando-os “esquerdistas”, mas sem entrar nos matizes que diferenciam sua atividade política. Embora os grupos Quilapayún e Inti-Illimani estivessem estreitamente envolvidos com o governo da Unidade Popular desde antes do golpe de Estado, atuando como embaixadores culturais, Patricio Manns, como militante do MIR, se manteve próximo das posições mais críticas dentro do governo. Estas diferentes adesões políticas, se expressaram na atividade musical de todos eles no exílio, ao menos em termos discursivos.¹¹⁵

As posições políticas assumidas pelos artistas da *nueva canción* interferiram não só no seu engajamento e militância, mas na própria definição dos rumos de suas carreiras, tanto durante o governo Allende quanto no período em que foram obrigados a deixar o Chile rumo ao exílio.

A década de 1960 foi, no Chile, o momento de consolidação de grupos e partidos de esquerda que passavam a vislumbrar concretamente a possibilidade de tomar o poder e fazer a revolução. Embora as estratégias apontadas para a concretização do projeto revolucionário fossem variadas, o caminho que se mostrou exitoso no país, com a vitória de Salvador

¹¹⁴ RODRIGUEZ AEDO, Javier. “Exil, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe (1968-1989)”. *Monde(s)*, vol. 8, no. 2, 2015, p. 153.

¹¹⁵ JORDÁN, Laura. “Cantando AL MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de Patricio Manns”. In: *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, Montevideo, junio de 2010, p. 368.

Allende nas eleições de 1970 e o início da experiência do governo da *Unidade Popular*, foi o que ficou conhecido como a “via chilena”, que defendia a vitória no processo eleitoral como caminho para acessar o poder, tomar o estado burguês e iniciar um movimento de implantação de um regime socialista.

No entanto, o triunfo de Salvador Allende não significou a união das esquerdas chilenas, que não eram coesas e nem estavam livres de tensões e disputas políticas. O historiador chileno Julio Pinto aponta a existência de uma divisão fundamental no debate da esquerda chilena, que pode ser sintetizada em duas posturas paradigmáticas: *gradualistas* e *rupturistas*. A posição *gradualista* era hegemonizada em termos doutrinários pelo *Partido Comunista*, mas tinha também apoio de uma parte do *Partido Socialista*, do *Partido Radical* e de um setor do *Movimiento de Acción Popular Unitaria* (MAPU). Como aponta Julio Pinto:

Para a esquerda gradualista, as condições políticas e sociais que prevaleciam no Chile tornavam muito improvável que a revolução pudesse se dar pela clássica rota do “assalto ao Palácio de Inverno”, ou a tomada violenta do poder. Havia em nosso país, sustentavam os partidários desta postura, toda uma tradição de respeito à convivência pacífica e à legalidade vigente, que já havia passado a formar parte de uma cultura política nacional, compartilhada e valorizada pelas classes populares. Os espaços e as conquistas que estas últimas vinham “conquistando” desde começos do século XX, por outro lado, demonstravam a factibilidade de utilizar o marco institucional para ir se aproximando “gradualmente” (daí o conceito de “gradualismo”) da meta socialista, valendo-se para isso de meios certamente menos traumáticos que uma insurreição frontal.¹¹⁶

Gradualistas, portanto, defendiam o respeito a uma “tradição” de legalidade no Chile, uma “cultura política” que permitiria uma transição “gradual” ao socialismo e evitaria o recurso a um enfrentamento armado. Essa posição era contestada pelo setor *rupturista*, que se autodenominava “esquerda revolucionária” e era constituído pela maioria do *Partido Socialista*, do MAPU, da *Izquierda Cristiana* e especialmente pelo *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR), partido que, sem ser parte da *Unidade Popular*, apoiou de maneira crítica esse governo. Para essa corrente, a perspectiva de viabilizar o início de um processo revolucionário por meio da chegada ao poder pela via eleitoral não se materializaria jamais, como lembra Julio Pinto:

Para a esquerda rupturista, toda esta construção ideológica resultava, no melhor dos casos, em uma ingenuidade e, no pior, em uma traição. De

¹¹⁶ PINTO VALLEJOS, Julio. “Hacer la revolución en Chile. In: PINTO VALLEJOS, Julio (coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005, p. 16.

acordo com seu diagnóstico, concordante de algum modo com grande parte dos pronunciamentos clássicos do marxismo-leninismo e com as experiências revolucionárias concretas, uma classe dominante jamais renunciaria a sua condição sem opor resistência. Mais ainda: a legalidade burguesa, que era a que imperava tanto no Chile como em todos os países capitalistas, havia sido criada expressamente para consagrar essa situação, e muito dificilmente podia prestar-se para que os revolucionários levassem a cabo sua necessária obra destruidora. Mas inclusive supondo que esse improvável cenário chegasse a materializar-se, seria a própria burguesia (reforçada, no caso chileno, pelo imperialismo) a primeira a repudiar seu marco institucional a fim de defender o essencial: a conservação da propriedade privada e as relações de exploração.¹¹⁷

Para a esquerda *rupturista*, a crença na possibilidade de promover a revolução socialista de maneira gradual, por meio da tomada do estado burguês pela via eleitoral, parecia impraticável, uma vez que as instituições burguesas jamais se dobrariam aos interesses revolucionários. Diante disso, o único caminho possível para se promover a revolução, especialmente na visão do MIR, era a luta armada. Era necessária a eliminação do estado burguês para se promover a revolução, e isso não seria possível de se obter a não ser por meio da conflagração de um conflito armado.

Deste modo, embora ambas as perspectivas vislumbrassem a concretização de uma revolução no Chile, *gradualistas* e *rupturistas* diferiam especialmente na definição das estratégias e caminhos para se fazer a revolução. Essas duas posições políticas antagônicas dentro do campo das esquerdas chilenas podem ser percebidas na produção cultural e artística e, especialmente, na produção da canção engajada. A atuação dos artistas, que transformaram suas canções em instrumentos de manifestação política, nem sempre foram coincidentes e haviam discordâncias em relação às estratégias de ação que eram perceptíveis em suas obras e trajetórias artísticas.

Durante o governo da Unidade Popular, as diferentes posições dentro do campo da esquerda foram determinantes para a trajetória dos músicos engajados chilenos. Aqueles mais próximos da perspectiva *gradualistas*, e, portanto, defensores das estratégias políticas assumidas pelo governo Allende, acabaram se aproximando intensamente do poder e ocupando espaços nas iniciativas articuladas pelo governo no campo da cultura. Foi o caso de artistas como Rolando Alarcón, os irmãos Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara e o conjunto Quilapayún, nomes de destaque da *nueva canción* que atuaram intensamente nesses anos e se aproximaram muito do poder.

¹¹⁷ PINTO VALLEJOS, Julio. “Hacer la revolución en Chile. In: PINTO VALLEJOS, Julio (coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005, p. 16.

Aqueles artistas que, no entanto, se alinhavam com as correntes *rupturistas*, principalmente aqueles simpatizantes de grupos como o MIR, acabaram se afastando bastante desses grupos que se articularam em torno do poder, tendo uma atuação discreta e encontrando pouco espaço na indústria cultural, que ao longo do período da *Unidade Popular* foi sendo estatizada e submetida aos interesses de grupos políticos como o *Partido Comunista Chileno*. O caso mais emblemático aqui é o de Patricio Manns, um dos pioneiros da *nueva canción* chilena, que se aproximou do MIR e durante os anos da Unidade Popular se afastou bastante da indústria fonográfica e foi realizar atividades militantes junto aos trabalhadores, em busca de se alinhar à defesa *mirista* do fortalecimento do “poder popular”.

Se as posições políticas já foram determinantes na trajetória dos artistas durante o governo da Unidade Popular, o mesmo se deu após o golpe. No período do exílio essas divisões acabaram definindo a militância dos artistas e os rumos tomados por suas carreiras. A estrutura do Partido Comunista ao redor do mundo foi mobilizada e muitos conseguiram viabilizar sua saída do país e a instalação no exílio por meio das conexões partidárias. Outros grupos políticos como o MIR também trataram de redefinir suas estruturas e criar redes de apoio a seus militantes em vários países que acolheram os exilados.

Essas diferentes trajetórias impactaram não só no plano individual a trajetória dos exilados políticos, mas também foram determinantes para a inserção dos artistas nos circuitos culturais dos países de acolhida. No caso dos artistas da *nueva canción*, sua militância foi definitiva para o tipo de inserção que vão conseguir nos mercados culturais europeus.

c) Ángel Parra e a produção comunista da *nueva canción* chilena na prisão e no exílio

Ao longo dos três anos da experiência da *Unidade Popular*, Ángel Parra, músico ligado ao *Partido Comunista Chileno* (PCCh), se aproximou do governo Allende e militou intensamente a seu favor, tornando-se um de seus principais embaixadores culturais¹¹⁸.

¹¹⁸ A denominação “embaixadores culturais” foi amplamente utilizada pelos artistas ligados à Unidade Popular para definir seu papel político naquele contexto. Embora não exista nenhum documento oficial que mostre o uso pelo governo de tal atribuição, parece que o papel que os artistas assumiram no cenário externo é bem definido pelo termo. Como aponta o pesquisador Javier Rodríguez Aedo: “*Graças ao interesse suscitado inicialmente pela experiência política na América Latina depois da “via chilena ao socialismo”, as trocas culturais entre o Chile e a Europa se intensificaram e se redefiniram. Isso permitiu aos artistas cumprir uma importante função política. Si os escritores, os pintores e os cineastas chilenos adquiriram uma real notoriedade no velho continente, os músicos populares conseguiram se posicionar, de uma maneira totalmente inédita, na política cultural exterior de seu país. Embora não exista, por exemplo, nenhum documento oficial confirmando a nomeação por Salvador Allende de [...] “embaixadores culturais do Chile” (uma ideia que os artistas*

Durante esse período, passou a editar seus trabalhos pelo selo *Discoteca del Cantar Popular* (DICAP), ligado à juventude do *Partido Comunista*¹¹⁹. Nesses discos aparecem as marcas daquele momento de militância da *nueva canción* chilena, com canções que exaltavam a experiência da UP, comemoravam a chegada de Allende ao poder e manifestavam esperança no futuro de mudanças que se anunciava.

Quando estourou o golpe militar, em 1973, todos aqueles que haviam estabelecido laços de proximidade com o governo Allende imediatamente se tornaram alvos privilegiados da repressão. Nesse grupo estavam algumas das figuras centrais da *nueva canción* chilena, que haviam atuado como porta-vozes da *Unidade Popular*, alcançando públicos massivos com suas obras que divulgavam o discurso político da esquerda.

Ángel Parra, nos dias seguintes ao golpe, foi preso no Estádio Nacional, que se converteu em centro de detenção. Esse espaço serviu de cenário para um dos episódios mais simbólicos da violência que se instalou nos dias seguintes ao golpe: a tortura cruel e o assassinato de Victor Jara, que se tornou um dos primeiros heróis da resistência e passou a ser visto em todo o mundo como um verdadeiro mártir da *nueva canción*.

Após o período no Estádio Nacional, Ángel foi transferido para o centro de prisioneiros de Chacabuco, um dos mais importantes campos de concentração criados pelo regime militar chileno na região salitreira do deserto do Atacama, onde permaneceu detido até 1974. Durante o período em que esteve preso, Ángel buscou manter algum tipo de atividade intelectual. Embora a circulação de quase todos os impressos fosse controlada, o músico teve acesso à Bíblia, e suas leituras dos textos sagrados acabaram levando-o a compor na prisão uma série de canções de fundo religioso que acabariam sendo a origem de projeto que posteriormente, já no exílio, buscou viabilizar¹²⁰.

Ángel Parra participou ainda de uma série de iniciativas de organização de atividades culturais e artísticas dentro do presídio. Dentre elas, uma das mais significativas foi a organização de um conjunto musical formado por um grupo de detentos, que acabou sendo batizado de “Los de Chacabuco” e frequentemente se apresentava para os outros prisioneiros.

*difundiram amplamente no exterior), seu papel político no estrangeiro correspondeu perfeitamente à definição de diplomacia cultural”. RODRIGUEZ AEDO, Javier. “Exil, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe (1968-1989)”. *Monde(s)*, vol. 8, no. 2, 2015, p. 147.*

¹¹⁹ Durante os três anos do governo da Unidade Popular, Ángel Parra produziu quatro discos: *Canciones de patria nueva / Corazón de bandido* (1971), *Las cuecas de Tío Roberto* (1972), *Cuando amanece el día* (1972) e *Pisagua* (1973), todos eles editados pelo selo DICAP.

¹²⁰ As canções religiosas composta por Ángel Parra na prisão de Chacabuco acabaram sendo a base para o disco *La pasión según San Juan* (França: Le Chant Du Monde, LDX 74633, 1976).

De acordo com depoimento de Luis Cifuentes, membro do conjunto Inti-Illimani – que testemunhou os acontecimentos, já que também foi preso após o golpe e levado para Chacabuco – faziam parte do grupo “Los de Chacabuco”, além dele e de Ángel Parra, Víctor Canto, Manuel Castro, Marcelo Concha, Luis Corvalán Márquez, Antonio González, Manuel Ipinza, Ernesto Parra, Julio Veja e Ricardo Yocelowski.¹²¹

Quando, no início de 1974, depois de vários meses de detenção, foi anunciada a libertação de um grupo de 45 prisioneiros de Chacabuco, dentre os quais se encontrava Ángel Parra, os detentos decidiram comemorar com a organização de um concerto. Essa apresentação acabou sendo registrada clandestinamente, de maneira amadorística, em um cassete gravado por Luis Alberto Corvalán Castillo (filho do célebre secretário geral do PCCh, Luis Corvalán) com a ajuda de outros companheiros de prisão, em um gravador que foi conseguido secretamente por um funcionário do centro de detenção. O cassete gravado naquela noite de despedida foi levado secretamente por Parra quando de sua libertação da prisão, e acabou sendo editado em disco anos depois, em 1975, já no exílio em Paris, com o título de *Chacabuco*¹²². Como relembra Parra em suas memórias sobre a *nueva canción* chilena:

Recém chegado depois de minha experiência carcerária na recém estreada e sangrenta ditadura chilena de Pinochet, me aproximei de imediato das oficinas da DICAP para lhes entregar a fita com a gravação clandestina que fizemos com Luis Alberto Corvalán. Considerou-se inoportuna. O que vendia nesse momento era “Venceremos” e “El pueblo unido”. Foram os companheiros anarquistas franceses do selo Expression Spontanée que deram a conhecer esse valioso material. Único testemunho das atividades culturais dos “prisioneiros de guerra”, como eles gostavam de nos chamar no campo de Chacabuco. Escrupulosamente eu enviava o dinheiro coletado à Vicária da Solidariedade¹²³

De acordo com a memória de Ángel Parra, inicialmente o plano era buscar no exílio os grupos ligados à *Discoteca del Cantar Popular* (DICAP), na tentativa de fazer com que as redes do Partido Comunista viabilizassem a publicação do material documental. Diante do desinteresse demonstrado, Parra procurou outro circuito político, dos grupos independentes

¹²¹ Sobre o contexto de realização da gravação deste álbum clandestino, ver o depoimento de CIFUENTES, Luis. “Recuerdos de Los de Chacabuco”, 27/07/2012. Disponível em: <http://www.loscuentos.net/cuentos/link/503/503432/>.

¹²² ÁNGEL PARRA. *Chacabuco, Enregistrement Clandestin Au Camps De Prisonniers Chiliens*. França: Expression Spontanée, ES 36, 1975.

¹²³ PARRA, Ángel. *Mi Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Catalonia, 2016, p. 90.

articulados em torno da pequena gravadora *Expression Spontanée*¹²⁴, que acabaram aceitando publicar o material, em parceria com o *Comité de Défense des Prisonniers Politiques au Chili*. O lucro obtido com a venda dos discos foi todo revertido, como aponta Parra, para a Vicária de Solidariedade, uma das principais instituições chilenas a apoiar as vítimas da ditadura.

O extraordinário processo de captura dos áudios reproduzidos no disco foi lembrado no texto da contracapa do álbum, impresso ao lado de uma série de fotografias do campo de Chacabuco e da reprodução de uma carta de Ángel Parra tratando da violência da ditadura militar no Chile:

É uma verdadeira façanha que os prisioneiros políticos chilenos tenham podido registrar essa reunião musical na ocasião da liberação de 45 prisioneiros, entre os quais A. Parra, para manifestar sua vontade de viver em liberdade. A sonoridade surda desta fita original vem do fato de que o camarada Luis Alberto Corvalán gravou em um cassete escondido sob o estrado, debaixo do nariz dos militares e guardas do campo que assistiam ao espetáculo no fundo do quartel (Em certos momentos vocês escutam as rajadas de vento soprando sobre Chacabuco). Corvalán só dispunha de um único cassete para todo o espetáculo. É por isso que vocês escutam os “clocs” correspondentes à pausa e ao início da fita dentro do mini cassete. Nós prestamos homenagem aqui a Luis Alberto Corvalán, morto depois de sua liberação após seguidas torturas. Ángel Parra quis conservar a integridade do registro com seus defeitos para preservar o aspecto autêntico desse documento.¹²⁵

As gravações originais das canções compostas pelo grupo “Los de Chacabuco” no período em que se encontravam detidos, cheias de intervenções sonoras e obtidas, como destaca o texto da contracapa, de forma amadora e precária, são reproduzidas no “lado a” do álbum. O valor documental dos registros é supervalorizado no texto, inserindo o álbum no universo de produções que pretendiam levar até o ouvinte uma espécie de “estrato de realidade”, colocando-o em conexão direta com os acontecimentos que marcaram a ditadura chilena. A ideia era colocar à disposição do público europeu uma produção artística de perseguidos políticos latino-americanos que carregaria um pouco do sofrimento dos prisioneiros durante o período em que foram alvo da violência de Estado. O tom era de denúncia e o objetivo era comover o ouvinte e provocar solidariedade.

¹²⁴ A importância do selo *Expression Spontanée* para a produção musical do exílio chileno na França será tratada com mais detalhes no próximo capítulo.

¹²⁵ Texto da contracapa do álbum *Chacabuco, Enregistrement Clandestin Au Camps De Prisonniers Chiliens*. França: Expression Spontanée, ES 36, 1975.

A canção que abre o disco, “Tonada del viejo amor”, traz oculta sob uma história de um amor do passado o saudosismo de um tempo que já não existe mais:

Herida la de tu boca
que lástima sin dolor
no tengo miedo al invierno
con tu recuerdo lleno de sol.

Quisiera volverte a ver
sonreír frente a la espuma
tu pelo suelto en el viento
como un torrente de trigo y luz.

Yo se que no vuelve más
el verano en que me amabas
que es ancho y negro el olvido
que entra el otoño en el corazón.

A lembrança de tempos melhores e amorosos seria um alívio e diminuiria o medo diante da percepção de que o “inverno” havia se instalado. Mas os tempos passados não voltariam mais, tempos negros agora estavam instalados e transformariam em passado distante o sonho de um país mais justo e igualitário defendido nos tempos da *Unidade Popular*.

Se no “lado a” os registros são os originais captados em Chacabuco, no “lado b” aparecem canções compostas por Ángel Parra em novas versões de estúdio gravadas já no exílio francês, com o acompanhamento do músico Arturo Cipriano. Se nas canções anônimas que compõe a primeira face do disco a única preocupação era documental, e a má qualidade da gravação reforçava ainda mais esse caráter de registro histórico, no “lado b”, composto exclusivamente por composições de Ángel Parra, a busca é por precisão sonora, de modo a valorizar as qualidades estéticas das canções apresentadas.

Quando conseguiu ser libertado da prisão, Ángel Parra partiu para o exílio. Sua primeira parada foi o México, importante núcleo de exilados chilenos na América Latina. Ali fez algumas apresentações, uma das quais, realizada em 18 de janeiro de 1975 no *Auditorio Nacional de México*, acabou gravada e lançada em disco, sob o título de *Ángel Parra en el Auditorio Nacional de México*¹²⁶.

O álbum abre com uma versão do clássico de Violeta Parra “Me gustan los estudiantes”, e segue com uma série de canções compostas por Ángel Parra, algumas delas já

¹²⁶ Ángel PARRA. *Ángel Parra en el Auditorio Nacional de México*. México: Discos Vipar, LP-A2001, 1974.

gravadas anteriormente pelo compositor, como “La guitarrita” (*Ángel Parra vol. II*, 1966), “La suerte de mi compadre”, (*Ángel Parra y el tocador afuerino*, 1967), “Cuando amanece el día” e “El ferroviario”, (*Cuando amanece el día*, 1973), outras ainda inéditas em disco: “Recuerdas”, “El noticiero”, “Qué ha pasado con mi vida”, “Quién me puede decir”, “Tierra prometida” e “El poeta frente al mar”. Essas canções, compostas depois do golpe, são a primeira safra a refletir sobre as experiências do compositor depois da implantação da ditadura, quando passou a ser duramente perseguido. As marcas da violência estão por todos os lados, em versos duros e reflexivos como os de “Qué ha pasado con mi vida”:

¿Qué ha pasado en esta vida?
¿Qué ha pasado con mi suerte?
que hoy día me he encontrado
cara a cara con la muerte.

Algo pasa en estos tiempos,
algo pasa en este invierno.
Yo salgo a buscar el cielo
y me encuentro en el infierno.

Ángel Parra atuou durante todo o período do exílio intensamente em nome da solidariedade ao povo chileno, participando de atos em várias partes do mundo. Um registro importante dessa atividade é o álbum *Tierra Prometida*¹²⁷, gravação feita durante uma apresentação do músico chileno em evento organizado pelo *Inter-Church Committee on Chile* em Toronto, no Canadá, em Dezembro de 1974.

Após a estada provisória no México e depois de passar por vários países se apresentando, Ángel Parra acabou se fixando na França. Em muitos casos, todo o processo de saída do país de origem, viagem e instalação dos exilados latino-americanos na Europa era mediado por pessoas ligadas aos partidos de esquerda, que trataram de promover uma rede de apoio aos exilados. Foi o que se passou com Parra, que conseguiu viabilizar sua instalação em Paris por meio de seus contatos do *Partido Comunista*.

Uma vez instalado definitivamente no exílio francês, Ángel Parra tratou de buscar retomar sua produção artística e viabilizar novamente sua carreira. Além das inúmeras apresentações ao vivo, tanto voluntárias em atos de solidariedade organizados em vários países quanto em concertos comerciais, Ángel Parra também buscou retomar sua produção

¹²⁷ Ángel PARRA. *Tierra Prometida*. Canada: Inter-Church, 1975.

discográfica. Para isso, foi fundamental seus contatos com a já citada gravadora francesa *Le Chant du Monde*.

Para além dos contatos ligados à militância comunista, Parra não era exatamente um desconhecido no cenário musical francês. No início da década de 1960, o músico chileno viveu em Paris ao lado de sua mãe, Violeta Parra, e de sua irmã Isabel. Nesse período, a família Parra (Isabel, Ángel, Violeta, Carmen Luisa e Tita) chegou até a gravar um álbum, intitulado *Au Chili avec los Parra de Chillan*¹²⁸, gravado em 1963 pelo selo Arion e lançado pela Barclay.

Essa presença anterior no mercado musical europeu, aliada ao projeto de *Le Chant du Monde* de construir um patrimônio atualizado da produção musical mundial, visando a promoção da solidariedade internacional, abriu as portas da gravadora para que Ángel Parra lançasse, em 1976, o álbum *Ángel Parra de Chile*¹²⁹, composto exclusivamente por canções autorais interpretadas pelo autor ao violão, acompanhado em algumas faixas por Arturo Cipriano na flauta e percussão.

Nesta obra, Ángel Parra buscava transformar em música a melancolia gerada pela experiência da saída forçada de seu país e as dificuldades de se instalar no exílio. O disco abre com a canção “La libertad”, que já coloca o dilema que atormenta o autor: “*el destierro lejano quemaba una interrogante: ¿cómo es la libertad?*”. Essa temática atravessa todo o disco, com a sombra da ditadura e do exílio presente em canções como “Yo tuve una pátria”, “Tango en Colombres”, “Autorretrato”, “El día que vuelva a encontrar” e, principalmente, “Que será de mis hermanos”, um dos mais emblemáticos hinos de expressão da angústia dos exilados, cujo refrão afirmava:

Yo quisiera partir,
pero nunca dejarlos.
Quisiera ver el rostro
de mi hermano exilado.

Apesar do tom bastante melancólico que atravessava todo o disco, reforçado em grande medida pelo toque do violão de Ángel Parra, alguns momentos de otimismo e esperança em um futuro melhor também apareciam em canções como “Porque mañana se abrirán las alamedas” (“*Yo quisiera, compañeros de este exilio, / que buscáramos un sólido caminho / que llegara a las fronteras de la pátria / a entregar la unidad como destino*”) e “El

¹²⁸ *Au Chili avec los Parra de Chillan*. França: Arion/Barclay, Nº 86.078, 1963.

¹²⁹ PARRA, Ángel. *Ángel Parra de Chile*. França: Le Chant du monde, LDX 74611, 1976.

día que vuelva a encontrar” (“*El día que vuelva a encontrar / esa tierra que ayer perdí / bailaré tres días seguidos*”), que imaginam o momento de vitória sobre os inimigos e de retorno à pátria, acreditando na provisoriedade da experiência do exílio.

O disco abria espaço ainda para duas homenagens: uma ao poeta Pablo Neruda, falecido pouco depois do golpe de 11 de setembro, na canção “El poeta frente el mar”, já registrada nos álbuns *Ángel Parra en el Auditorio Nacional de México* e *Tierra Prometida*, e outra ao presidente Salvador Allende, com a regravação de “Compañero Presidente”, canção que havia dado título à já citada homenagem produzida em Cuba pela *Casa de las Américas*.

A experiência do exílio levou à constituição de comunidades de latino-americanos oriundos de vários países do continente, todos de alguma maneira vítimas da repressão de governos ditatoriais. O fato da experiência das ditaduras e dos exílios ter se tornado um elemento compartilhado abriu espaço para o fortalecimento do discurso da unidade continental, que aparece claramente na canção “America del Sur”, que termina com versos otimistas que conclamam à resistência e anunciam um futuro de mudança em que novamente a revolução se anunciaria:

América del Sur, raza tan brava,
las horas del tirano están contadas,
puede no ser hoy día, y no mañana.
América del Sur, raza tan brava.

América del Sur, mi tierra amada,
América del Sur va a arder en llamas.

A luta era compartilhada e a unidade do continente era caminho fundamental para garantir a virada e a reconquista da liberdade. O disco terminava em tom de conclamação à batalha com o hino “Levántense, compañeros”, em que o canto de Ángel Parra é acompanhado por sua guitarra e pela percussão de caixa que dá o tom de marcha, marcando os versos mobilizadores:

vamos a curar la herida
con la unidad de los pobres,
los de la clase ofendida.

Levántese, compañero
que si hoy día somos cien
mañana serán millones
los que estaremos de pie.

Levántese, compañero,

que sólo fue una batalla.
La guerra la ganaremos
haciendo una gran muralla.

Toda a trajetória de Ángel Parra foi, assim, acompanhada de uma “memoria musical”. O músico deixou suas marcas por onde passou, e registrou cada fase de suas experiências em suas obras. Fosse prisioneiro em Chacabuco, exilado no México ou radicado em Paris, a canção servia como registro, se configurando em espaço de reflexão. As dores e traumas de toda essa experiência radical de repressão e autoritarismo se expressavam por meio dos versos que tratavam de denunciar o horror que havia se imposto, mas não deixavam de apontar momentos de esperança, em que se vislumbrava, mesmo que como utopia, um futuro de libertação e de retomada das trajetórias interrompidas. Nesse contexto de desterritorialização e perda de referências, reafirmar as identidades se fazia central, e o discurso latino-americanista surgia lembrando como aquela vivência conectava o continente em torno de uma mesma luta.

d) Patricio Manns e a militância *mirista* no exílio francês

A trajetória de Ángel Parra é bastante representativa dos caminhos encontrados pelos principais nomes da *nueva canción* chilena no exílio. O compositor e intérprete, assim como sua irmã Isabel Parra e o conjunto Quilapayun, já eram bastante conhecidos junto a alguns setores intelectuais engajados europeus, e sua proximidade do *Partido Comunista Chileno* (PCCCh) facilitou ainda mais seu trânsito após o golpe de 73. Esses artistas atuaram intensamente em eventos ligados aos movimentos de solidariedade e encontraram caminhos junto à indústria discográfica europeia para veicular suas obras, retomando sua produção musical no exílio.

Comparar a trajetória desses artistas com a de Patricio Manns, outro nome destacado da *nueva canción* chilena, resulta bastante interessante para compreender a complexidade que marcou a experiência dos exílios dos músicos latino-americanos. Manns foi o principal representante das vozes críticas dentro da *Unidad Popular*, pois acabou se aproximando do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) e passou a representar, dentro do movimento

da *nueva canción*, a posição da “esquerda rupturista”¹³⁰ que, no contexto de um “apoio crítico” à *Unidad Popular*, defendia uma radicalização do que se passou a chamar de “poder popular”, negando a possibilidade de promover a revolução de dentro do estado burguês, como propunha a “via chilena” defendida pela UP.

Durante o governo Allende, Manns acabou se afastando das atividades mais relacionadas à esfera estatal e buscou uma participação ativa no processo de mobilização popular, alimentando a utopia de construir pontes que promovessem uma aliança entre artistas e trabalhadores para a criação do “poder popular”. No ano de 1971, o compositor passou cinco meses na pampa salitrera, em uma missão de artistas que pretendia conviver com os trabalhadores das minas e levar até eles um pouco de arte e cultura, pois na visão deles não bastava apenas retratar as lutas e o universo dos trabalhadores por meio das obras, era necessário se irmanar efetivamente com os trabalhadores, frequentar seus meios, rompendo as barreiras que separavam os dois mundos.

Essa postura se evidenciou claramente em suas canções do disco *Patricio Manns*, de 1971, uma grande produção que contou com o acompanhamento da Orquestra Sinfônica do Chile e dos conjuntos Inti-Illimani e Los Blops, sob direção musical de Luis Advis. Enquanto todos os artistas da *nueva canción* editavam, a essa altura, seus discos pela DICAP, numa interação com o *Partido Comunista* que coordenava a editora, Manns manteve-se na multinacional *Philips*, que lançou este que foi seu único disco ao longo dos três anos da UP. As canções de autoria de Manns traziam claramente as marcas de sua posição crítica e de sua aproximação com grupos mais radicais, com inúmeras referências à luta armada como caminho revolucionário. Manns recusava o triunfalismo, levantando desconfianças em relação ao futuro. A revolução não estava ganha, e era necessário aprofundar o processo de radicalização, o que passava, nesta perspectiva, pelo recurso à luta armada ¹³¹.

Ao estourar o golpe, a militância política de Patricio Manns e sua ligação com o MIR imediatamente o fizeram vítima da repressão, o que o levou ao exílio. Sua proximidade com a esquerda rupturista fez com que Cuba acabasse por ser o destino escolhido, num processo de instalação que foi facilitado pelos próprios agentes do MIR.

¹³⁰ JORDÁN, Laura. “Cantando AL MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de Patricio Manns”. In: *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, Montevideo, junio de 2010.

¹³¹ A ligação de Patricio Manns com o MIR e sua defesa do “poder popular” durante o governo da Unidade Popular” são discutidas em minha dissertação de mestrado: GOMES, Caio de Souza. “*Quando um muro separa, uma ponte une*”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). São Paulo: Alameda, 2015, pp. 139-143.

Sua estada na ilha, no entanto, foi interrompida em 1974, pois Manns foi chamado por um dos delegados do MIR, o ator Nelson Villagra, que a esta altura estava radicado em Cuba e contribuía intensamente com diretores do *nuevo cine* cubano como Tomás Gutiérrez Alea, para ir para Paris com um objetivo: criar um grupo musical que servisse como porta-voz das plataformas políticas do movimento. A ideia era criar uma unidade de propaganda que buscasse ampliar o apoio estrangeiro ao MIR e financiar as atividades do grupo. Em agosto daquele ano, Manns se mudou de Cuba para a capital francesa e ali encabeçou a criação de um novo conjunto, batizado de Karaxú e formado originalmente por ele e pelos músicos Franklin Troncoso, Bruno Flety, Eduardo Sarué, Eduardo Larraín e Mariana Venegas.

Desde sua gênese, ¡Karaxú! foi concebido como um projeto coletivo no qual se envolveram instâncias políticas e artísticas. Participaram membros da Direção Exterior e da Direção França do MIR; se integraram artistas gráficos e compositores, ajudas dos distintos países europeus e da América, assim como a representação do MIR no exílio (alguns poucos militantes chilenos autorizados; los GAM, grupos de apoio ao MIR, e militantes estrangeiros), além dos próprios músicos que integravam o conjunto.¹³²

Karaxú se tornou uma experiência bastante singular na trajetória da canção engajada latino-americana no exílio, pois explicitou completamente a perspectiva de desenvolvimento de uma obra militante. Os membros do conjunto se tornaram funcionários do MIR, recebendo um salário para trabalharem como seus porta-vozes, utilizando para isso suas canções, e todo o lucro obtido pelo grupo com apresentações e discos era revertido ao movimento. A militância atingia seu auge, e a canção se tornava efetivamente instrumento de atuação política.

A Direção Exterior determinou que todos os integrantes do conjunto seriam profissionais do partido, quer dizer, funcionários financiados centralmente: receberiam o dinheiro necessário para custear o aluguel, os deslocamentos, os equipamentos e a infraestrutura, além de apoio logístico e político para cumprir sua função. Seriam os músicos do MIR, um grupo a disposição de suas necessidades e cujas arrecadações iriam diretamente para ele.¹³³

O fato de Manns ser um funcionário do MIR obviamente o afastava do circuito comercial ligado ao *Partido Comunista*.

¹³² TRANCOSO MUÑOZ, Franklin Ulises. *Historia del grupo musical ¡Karaxú! (1974-1978)... perder la paciencia*. Santiago: LOM ediciones, 2014, p. 9.

¹³³ TRANCOSO MUÑOZ, Franklin Ulises. *Historia del grupo musical ¡Karaxú! (1974-1978)... perder la paciencia*. Santiago: LOM Ediciones, 2014, p. 9.

quando se fala do exílio e da música chilena que existiu durante a ditadura, se faz referência majoritariamente aos grupos e músicos inclinados ao mundo pró comunista. Isto não só se deve às razões de segurança que nos faziam viver em uma espécie de anonimato, mas também a que o MIR era um convidado incômodo para o *establishment* político mundial. Não nos convidavam para os grandes encontros de solidariedade com o Chile que eram realizados no exterior nem aparecíamos nos catálogos musicais. De fato, muitas vezes fomos expressamente marginalizados¹³⁴

Por isso, o primeiro álbum do grupo Karaxú, intitulado *Chants de la résistance populaire chilienne*¹³⁵, gravado em outubro de 1974, foi lançado pelo selo independente francês *Expression Spontanée*, importante representante de um grupo de pequenas gravadoras que começavam a ganhar espaço naquele momento no cenário musical parisiense, como aponta Michèle Alten:

O crescimento sem precedentes do LP nos anos 1960 dá aos cantores uma grande variedade na escolha de uma editora de discos. Nos anos 1970, a paisagem discográfica do pós-guerra se transforma. Os novos pequenos selos tem lugar no campo da denúncia social por meio da canção.¹³⁶

Expression Spontanée foi criado nos anos 1960 pelo cantor e compositor Jean Bériac. As gravações dos discos do selo eram na maioria das vezes bancadas pelos próprios autores, com tiragens médias de 500 discos, distribuídos pelos próprios artistas em suas apresentações e também em festivais de música, além de serem vendidos em uma loja própria. Em cerca de 15 anos, o selo produziu por volta de 70 álbuns, dentre os quais quatro ou cinco sobre o Chile e vários sobre países como Espanha, Portugal, Guiana, Palestina, Cabo Verde, além de discos de *folk* e registros de encontros políticos, de festivais de música, muitos deles realizados em parceria com o jornal *L'Escargot*¹³⁷.

Foi esse selo independente que, contatado por delegados do MIR, acolheu a produção de *Chants de la résistance populaire chilienne*, disco que traz escrito na capa: “Miguel Henriquez, Etendard de la lutte des opprimés. MIR”. O disco se tornou uma homenagem ao

¹³⁴ TRANCOSO MUÑOZ, Franklin Ulises. *Historia del grupo musical ¡Karaxú! (1974-1978)... perder la paciencia*. Santiago: LOM Ediciones, 2014, p. 10-11.

¹³⁵ KARAXU. *Chants de la résistance populaire chilienne*. França: Le Chant du Monde, 1974.

¹³⁶ ALTEN, Michèle. “Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)”. *ILCEA*, 16, 2012, p. 8.

¹³⁷ Sobre *Expression Spontanée* ver “Mai 68 - Jean Bériac et Expression Spontanée”. *Je chante*, 18 Décembre 2009 (disponível em <http://www.jechantemagazine.com>).

secretário geral do MIR, Miguel Enríquez, que morreu em confronto com a ditadura em 5 de outubro de 1974, apenas alguns dias antes do Karaxu entrar em estúdio para gravar seu primeiro álbum. O MIR havia adotado a postura de manter suas principais lideranças no Chile, recusando o exílio como estratégia de luta, e a morte de Miguel Enríquez era um grande sinal do fracasso da postura assumida.

Das canções do álbum, sete foram escritas por Manns e três por Nelson Villagra¹³⁸, além da gravação de uma canção do compositor uruguaio Daniel Viglietti. O disco abre com “La canción de Luciano”, em que Manns homenageia Luciano Cruz Aguayo, um dos principais líderes do MIR, que morreu em 14 agosto de 1971. O disco traz ainda a canção “La dignidad se convierte en costumbre”, homenagem de Manns a Bautista van Schouwen Vasey – el “Bauchi” – médico e membro do Comité Central do MIR, editor de *El Rebelde*, órgão oficial do partido, que foi preso, torturado e assassinado pelos militares em Santiago de Chile poucos dias após o golpe militar. Ao lado das canções “miristas”, o álbum traz ainda algumas canções do álbum *El sueño americano*, gravado por Manns no Chile em 1967 (“Bolivariana”, “Ya no somos nosotros”), e canções que tematizam o exílio e a resistência, além de um tema do uruguaio Daniel Viglietti, “Sólo digo compañeros”.

Esse disco foi o único trabalho do grupo Karaxú sob a liderança de Manns, que se afastou em 1975. A partir de então o grupo assumiu nova formação, que seguiu em atividade e produziu outras obras fonográficas. Apesar de único, no entanto, esse disco se tornou simbólico de uma tentativa de viabilizar um projeto de arte militante que punha a canção a serviço das causas políticas e de mobilização da resistência a partir do exílio.

Os casos dos álbuns *Chants de la résistance populaire chilienne* e *Angel Parra De Chile* são, assim, exemplares do movimento de retomada da produção dos músicos engajados latino-americanos no exílio, além de apontarem para o fato de que as filiações políticas e ideologias dos músicos exilados acabaram por ser determinantes na reinserção desses artistas nos circuitos comerciais dos países de acolhida. Fosse pela via de filiação às estruturas comunistas, que garantiam uma rede de apoio que contava inclusive com instrumentos para produção e divulgação de trabalhos artísticos, fosse por meio da militância na esquerda armada e a tentativa de inserção no circuito das gravadoras alternativas, os músicos da *nueva canción* chilena seguiram em atividade nos anos de exílio, pondo sua arte a serviço da causa

¹³⁸ As canções escritas por Manns foram: “La canción de Luciano”, “La ventana”, “La resistencia se organiza”, “Bolivariana”, “Los libertadores”, “La dignidad se hace costumbre” e “Ya no somos nosotros”. As escritas por Nelson Villagra eram “Quién va conmigo”, “Carta a mi compañero” e “Trabajadores al poder”. Compunha ainda o álbum a canção “Solo digo compañeros”, do uruguaio Daniel Viglietti.

da resistência. Tratava de seguir a luta, e a canção se convertia, nesse contexto, em arma importante de mobilização.

CAPÍTULO 6

A reinvenção das carreiras discográficas dos artistas uruguaios no exílio europeu

a) A radicalização da repressão no Uruguai e o controle da atividade artística

No Uruguai, desde o final da década de 1960 havia um processo de fechamento progressivo, com a imposição de uma série de medidas autoritárias que aos poucos foram instalando um aparato repressivo, que tratou de perseguir opositores políticos e censurar a imprensa e as produções culturais. Essa escalada autoritária culminou na oficialização da ditadura por meio de um golpe militar, em 1973.

A partir de então, a situação dentro do Uruguai se radicalizou cada vez mais. Os movimentos de esquerda, principalmente grupos guerrilheiros como os Tupamaros, passaram a ser violentamente perseguidos. E os impactos da nova ordem atingiram também diretamente o campo artístico. Em fevereiro de 1975 foi criado pela ditadura a *Dirección Nacional de Relaciones Públicas* (DINARP), órgão que passou a coordenar as políticas de propaganda do regime, além de ser também responsável pelas ações de censura. Como aponta o historiador uruguaio Aldo Marchesi

existiu um órgão que teve um papel protagonista: a Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), criada em 1975 durante a presidência de J. M. Bordaberry. Seu decreto de elaboração já delineava claramente o rumo. As considerações diziam, entre outras coisas: “*que o processo revolucionário que orienta e conduz o governo da República deve ser conhecido e compreendido pela opinião pública, a fim de promover, com seu consenso e adesão, a conquista dos objetivos nacionais*” (Decreto 166/975). Seus produtos tiveram um valor particular já que transcenderam o estritamente político institucional, desenvolvendo uma proposta cultural que contemplou múltiplas áreas da vida social. Foi uma das expressões mais claras do regime no intento de desenvolver um discurso “fundacional” [...] Seu objetivo último foi testemunhar o “novo” país que se acreditava estar criando.¹³⁹

¹³⁹ MARCHESI, Aldo. *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la ditadura, reflexiones sobre su imaginário*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2001, p. 12.

A DINARP assumiu a função de construir e promover um discurso oficial da ditadura uruguaia, e para isso desenvolveu atividades de propaganda, produzindo e distribuindo publicações, material cinematográfico, programação televisiva e radial. O órgão ainda promoveu eventos e festivais artísticos, onde buscava transmitir para a população um discurso profundamente nacionalista por meio da atuação de artistas que aderiram ao novo regime.

Para além do objetivo de fortalecer um discurso interno, a produção propagandística da DINARP ainda tinha como objetivo o exterior, pondo em circulação material que buscava se contrapor ao discurso cada vez mais veemente das campanhas internacionais contra a ditadura uruguaia promovidas pelos movimentos de solidariedade e por organismo internacionais de direitos humanos.

Essas ações culturais e propagandísticas promovidas pela ditadura uruguaia se articularam à instalação de uma série de estruturas repressivas que buscavam coagir os veículos de comunicação, de forma a inibir a circulação de obras consideradas contrárias aos interesses do regime. No que diz respeito ao campo musical, A DINARP emitia listas de intérpretes e canções proibidas, que não podiam ser executadas no rádio e na televisão, o que fez com que os principais nomes ligados à *canción protesta* fossem sistematicamente perseguidos e seus discos proibidos de circular.

Os nomes de maior destaque da música popular uruguaia se tornaram alvo privilegiado das ações repressoras do Estado uruguaio. Daniel Viglietti foi vítima pela primeira vez da censura em 1969, quando a transmissão do programa *Musicanto 69*, do Canal 5, foi cortada no momento em que o músico iniciava a apresentação de sua engajada milonga “A desalambrar”¹⁴⁰. Aníbal Sampayo, veterano da canção engajada uruguaia, foi preso em 27 de maio de 1972 em Paysandú por ser membro do MLN-T, ficando preso por oito anos e meio. José Carbajal, conhecido como “El Sabalero”, foi preso por vários meses em 1969 e após ser sucessivamente vítima de censuras e violência de Estado acabou se exilando, passando por Argentina, Espanha, França, México e Holanda. Numa Moraes foi outro músico que devido às perseguições do regime acabou se exilando, passando por Argentina, Chile e Cuba para até acabar se radicando na Holanda.

Conforme a repressão aumentou e a máquina de censura se aperfeiçoou, a atuação dos artistas engajados no Uruguai foi se inviabilizando, e muitos acabaram obrigados a deixar o país. O exílio foi o destino de muitos daqueles que desde a década de 1960 haviam feito da

¹⁴⁰ O episódio do corte pela censura da apresentação de Viglietti é minuciosamente descrito em BENEDETTI, Mario. Daniel Viglietti, desalambrando. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 36-9.

canção um instrumento de atuação política, e quando deixaram seus países os músicos acabaram assumindo papel de destaque nas campanhas de solidariedade e de denúncia da violência da ditadura, como apontam os pesquisadores Eugenia Allier Montaño e Denis Merklen:

Em todas as frentes foram importantes os cantores populares [...] Seu trabalho cumpriu um papel central tanto do ponto de vista financeiro (permitindo arrecadar fundos), do ponto de vista social (dando coesão à coletividade), quanto do ponto de vista moral (renovando o laço com o Uruguai e ajudando a elaborar a experiências do exílio).¹⁴¹

Os músicos foram protagonistas na história dos exílios uruguaios, mas como ocorreu no caso chileno, sua adesão a determinado grupo ou partido acabou sendo determinante de suas trajetórias no exílio. A comparação dos caminhos percorridos por dois dos principais nomes da *canción protesta* uruguaia – Daniel Viglietti e Alfredo Zitarrosa – é bastante representativa neste sentido. Viglietti se aproximou, ao longo das décadas de 1960 e 1970, do movimento MLN-Tupamaros, principal grupo guerrilheiro do país, e muitas de suas obras eram defesas veementes da luta armada como caminho de ação revolucionária. Já Alfredo Zitarrosa militou junto à *Frente Amplio*¹⁴², reunião de partidos de esquerda que defendia a via democrática (muito inspirados pelo modelo chileno da Unidade Popular) e pretendia se opor à ditadura pela via não-armada. Acompanhar a história de repressão e exílio dos dois artistas colabora para entender a complexidade das relações políticas no contexto do exílio uruguaio.

b) o exílio francês de Daniel Viglietti

As primeiras levadas de uruguaios que deixaram o país e se instalaram na França começaram ainda antes do golpe, nos anos iniciais da década de 1970. Mas o auge das migrações se deu no ano de 1973, com a oficialização da ditadura por meio do golpe militar no Uruguai e também por conta do golpe no Chile, já que durante a experiência da *Unidade*

¹⁴¹ MONTAÑO, Eugenia Allier; MERKLEN, Denis. “‘Milonga de andar lejos’. Los que fueron a Francia”. In: BIELOUS, Silvia Dutrenit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 353.

¹⁴² O movimento uruguaio *Frente Amplio* foi fundado em 5 de fevereiro de 1971 e era composto pelo *Partido Socialista de Uruguay* (PSU), o *Partido Comunista de Uruguay* (PCU) e o *Partido Demócrata Cristiano* (PDC), além de outros grupos de esquerda menores e mesmo dissidentes dos tradicionais partidos *Blanco* e *Colorado*. Com a instalação da ditadura, o movimento foi posto na clandestinidade e muitos de seus líderes foram perseguidos e presos.

Popular muitos militantes uruguaios haviam se instalado naquele país, onde intercambiaram experiências com grupos de esquerda de diferentes partes da América Latina.

Uma parte significativa dos exilados que se instalaram na França eram militantes ou simpatizantes do MLN-Tupamaros, o principal grupo de ação armada do Uruguai. Como afirmam os pesquisadores Eugenia Allier Montaño e Denis Merklen:

Desde o princípio, o exílio uruaio na França foi majoritariamente tupamaro, de pessoas que tinham afinidade com este movimento ou que se viram afetadas pela repressão que no Uruguai se exercia contra o movimento guerrilheiro e contra os movimentos sociais que as forças repressivas identificaram como seus aliados.¹⁴³

A forte presença Tupamara, pelo menos durante a fase inicial do exílio uruaio na França, marcou em grande medida as ações de solidariedade e mesmo os movimentos de denúncia da violência da ditadura. Os círculos políticos e intelectuais franceses viam os jovens militantes uruguaios como verdadeiros representantes da “guerrilha latino-americana”, que tanto interesse despertava junto às esquerdas europeias, e isso abriu caminho para sua acolhida e inserção nos círculos sociais franceses.

Várias instituições francesas colaboraram na acolhida dos exilados uruguaios, como *France Amérique-latine* e o *Centre internationale de culture populaire*. Também os partidos políticos franceses, como o *Parti Communiste*, o *Parti Socialiste* e a *Ligue Communiste* tiveram importante atuação na recepção aos exilados e na articulação de movimentos internacionais de denúncia dos desmandos das ditaduras latino-americanas.

Além das mobilizações da sociedade civil francesa em nome da solidariedade, grupos e instituições foram criados especificamente para apoiar os exilados uruguaios, caso do *Comité de Défense des Prisonniers Politiques en Uruguay*, que reunia tanto uruguaios exilados quanto franceses solidários à causa dos perseguidos políticos latino-americanos. Outro espaço importante foi a *Casa del Uruguay*, espaço cultural que promovia uma série de atividades de acolhida e integração da comunidade de exilados.

Uma das figuras mais emblemáticas do exílio uruaio na França foi o músico Daniel Viglietti, que se instalou definitivamente no país a partir de 1975. Sua proximidade com os círculos *tupamaros* é um dos motivos que justifica ter-se radicado na França, onde atuou

¹⁴³ MONTAÑO, Eugenia Allier; MERKLEN, Denis. “‘Milonga de andar lejos’. Los que fueron a Francia”. In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 342.

intensamente em atos e eventos de solidariedade ao povo uruguaio, como apontam Eugenia Allier Montaño e Denis Merklen:

Na França, Viglietti enfrentou o desterro de frente e converteu o exílio em fonte privilegiada de motivação. Por um lado participando muito intensamente dos atos de solidariedade e dos combates políticos contra a ditadura. Por outro lado, aproveitando a praça parisiense para enriquecer sua atividade artística. Sua música ressoa em mil cenários durante esses anos, os textos são traduzidos para o francês e se editam em Paris vários de seus discos. Suas canções expressam com pureza uma parte importante do sentimento coletivo do exílio, e provavelmente nessa capacidade de expressar o sentir comum reside um dos fatores de sua grande popularidade.¹⁴⁴

Em 1972, Viglietti foi detido pelo governo acusado de ações subversivas e após passar alguns dias na cadeia acabou sendo solto por conta da pressão de uma forte campanha, que mobilizou artistas e intelectuais uruguaios e também conhecidas personalidades internacionais. Assim que foi liberado, o músico foi submetido a uma coletiva de imprensa, de modo a provas que estava em boas condições físicas e não havia sido torturado¹⁴⁵.

Diante dessa situação de perseguição, Viglietti acabou deixando o seu país e viveu por um tempo na Argentina, onde fez uma série de apresentações, inclusive um destacado concerto ao lado dos irmãos chilenos Isabel e Ángel Parra. No final de 1973, após a oficialização da ditadura com o golpe militar, aproveitou um convite para participar da *Fête de l'Humanité*, importante evento cultural organizado todos os anos em Paris, para viajar para a Europa, onde acabou se fixando na condição de exilado. A partir de então, Viglietti se tornou figura de destaque da resistência uruguaia no exílio francês, atuando intensamente como ele próprio aponta em suas memórias:

Contra esse golpe nasce um impulso que será decisivo em nós para afirmar nossa solidariedade com vários povos que estavam submetidos a ditaduras. Naturalmente, sempre vou estar muito conectado com a situação do Uruguai e, em relação a isso, vou desenvolver um trabalho de denúncia de maneira intensa através de meus anos de exílio. Mas em um primeiro período se multiplicam as atividades pelo Chile; na França há grandes festivais onde atuam solidariamente figuras muito conhecidas [...] Nesses primeiros tempos do meu exílio em Paris, lembro das reuniões de comitê com meus compatriotas e com companheiros franceses, em atividades para informar

¹⁴⁴ MONTAÑO, Eugenia Allier; MERKLEN, Denis. “‘Milonga de andar lejos’. Los que fueron a Francia”. In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 366-7.

¹⁴⁵ BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, pp. 40-1.

sobre o que vinha ocorrendo no país e reunir fundos para a situação dos presos.¹⁴⁶ (p. 103-4)

Viglietti se apresentou em diversos países europeus como Alemanha, Áustria, Bélgica, Dinamarca, Espanha, Holanda, Itália, Londres, Portugal, Suíça, Suécia, em atos de denúncia contra o autoritarismo. Realizou ainda inúmeras viagens para a América Latina, se apresentando em Cuba, no México, em Porto Rico e na Venezuela, muitas vezes ao lado de destacados nomes da *nueva canción* latino-americana¹⁴⁷. Uma de suas atuações mais marcantes neste período do quando se uniu a seu compatriota, o escritor Eduardo Galeano, e realizou uma série de espetáculos em Paris intitulados *La chanson des prisonniers*, em que Galeano lia poemas seus e de prisioneiros políticos uruguaios enquanto Viglietti apresentava suas canções.

Se grande parte de suas atividades eram solidárias e pretendiam uma ação política contra as ditaduras latino-americanas, o cantor e compositor tratou de seguir suas atividades profissionais no exílio, e percorreu inúmeros países realizando concertos comerciais a partir dos quais conseguia se manter. Viglietti ainda realizou diversos trabalhos em rádios europeias. No entanto, os impactos da experiência do exílio em sua produção discográfica foram marcantes.

Ao longo dos anos em que viveu no exílio, Viglietti acabou tendo alguns de seus álbuns do período pré-golpe editados na França. A gravadora *Le Chant du Monde* já tinha publicado em 1968, como parte de sua política de edição da canção popular de várias parte do mundo, o álbum *Canciones para el hombre nuevo* (que foi rebatizado como *Uruguay. Chansons pour mon Amérique*). Na década de 1970, editou mais dois discos de Viglietti: em 1975, *Canciones Chuecas* (originalmente publicado no Uruguai em 1971) e em 1976 o álbum *Trópicos* (originalmente editado em Cuba em 1972). A inserção desses discos no mercado fonográfico francês permitiu por em circulação para o público europeu parte importante da obra engajada de Viglietti que já era consagrada em toda a América Latina, dando notoriedade ao músico uruaio principalmente junto aos setores da intelectualidade de esquerda.

Para além das reedições de seus álbuns pré-exílio, a carreira discográfica de Daniel Viglietti foi bastante esparsa durante muitos anos. Na segunda metade da década de 1970, Viglietti publicou um único álbum inédito, novamente através de *Le Chant du Monde*,

¹⁴⁶ BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, pp. 103-4.

¹⁴⁷ No livro *Daniel Viglietti, desalambrando*, há um levantamento exaustivo das inúmeras apresentações realizadas pelo cantautor uruaio durante seu exílio europeu.

intitulado *Daniel Viglietti en vivo*¹⁴⁸. Na verdade, tratava-se de registros de shows realizados na Argentina entre 1972 e 1973, antes do artista se radicar na França.

Grande parte do repertório eram canções de autoria de Viglietti até então não registrados pelo autor em disco, como “Nuestra bandera”, “Vamos estudiantes” (da trilha sonora do filme *Me gustan los estudiantes*, de Mario Handler), “Cielito del calabozo”, “Anaclara”, “Qui no encuentre ni el rocío” (composta a partir de um poema anônimo quéchua) e “Outra voz canta” (em parceria com Circe Maia). Aparecia ainda “Por todo Chile”, canção de solidariedade ao povo chileno já gravada no álbum coletivo *Compañero presidente*, e versões das canções “El diablo em el paraíso”, de Violeta Parra, e “De noche em casa”, do compositor valenciano Raimon. Completavam o repertório dois clássicos de Viglietti: “A desalambrar” e “Canción para mi América”, hino da unidade latino-americana interpretado com a participação dos irmãos chilenos Ángel e Isabel Parra.

A primeira fase de seu exílio, em que viveu um período na Argentina, foi bastante produtiva para o compositor, e o álbum *Daniel Viglietti en vivo* é um importante registro da produção musical desse período. No entanto, uma vez instalado no exílio francês Viglietti mergulhou nas atividades de militância, participando intensamente dos movimentos de solidariedade e resistência e deixando em segundo plano sua carreira individual.

c) O exílio espanhol de Alfredo Zitarrosa

O exílio uruguaio se fragmentou por todo o mundo, com comunidades de desterrados se instalando em diversos países, o que significou uma série complexa de processos distintos de construção de relações entre aqueles que chegavam e as sociedades de acolhida. A Espanha, embora parecesse destino óbvio por conta das estreitas relações que uniam os antigos “colônia e metrópole”, não foi um destino privilegiado do exílio uruguaio, principalmente pelo fato de na década de 1970 o país ainda viver os últimos momentos do franquismo. Como aponta o pesquisador Enrique Coraza de los Santos, especialista no exílio chileno na Espanha:

Na Espanha os exilados que chegaram a partir de 1973 se percebem como casos isolados, migrantes forçados, levados por circunstâncias particulares que estiveram vinculadas ao crescimento do processo autoritário. [...] a maioria dos exilados que finalmente elegeram a Espanha como destino tem em comum um primeiro exílio na Argentina, principalmente em Buenos

¹⁴⁸ Daniel VIGLIETTI. *Daniel Viglietti en vivo*. França: Le Chant Du Monde, LDX 74707, 1978.

Aires, ou uma estadia mais prolongada no Uruguai, seja na clandestinidade (ativa ou passiva) ou refugiando-se na atividade privada.¹⁴⁹

A Espanha foi principalmente um segundo exílio, recebendo a partir da segunda metade da década de 1970 grupos que já haviam passado por países como a Argentina e acabaram a voltando a se deslocar por conta do avanço do autoritarismo na América Latina. Além disso, se o exílio uruguaio na França foi fortemente marcado pela presença de militantes e simpatizantes dos Tupamaros, a Espanha foi importante reduto daqueles que se aproximaram da outra corrente fundamental da esquerda uruguaia, a *Frente Amplio*:

O exílio uruguaio na Espanha foi marcado principalmente pela presença de militantes de grupos que formavam a Frente Amplio (FA), coalização de partidos que buscou se opor ao autoritarismo. Os Tupamaros, uma das principais organizações guerrilheiras uruguaias, que não aderiu à Frente Ampla, não foi uma presença significativa no exílio espanhol. (218)

Do mesmo jeito que a forte presença dos Tupamaros em Paris ajuda a entender a instalação do músico Daniel Viglietti na França, a forte presença de pessoas próximas a Frente Amplio é um dos elementos determinantes para o exílio de Alfredo Zitarrosa na Espanha.

O músico, que foi também radialista e jornalista, tendo atuado no importante semanário uruguaio *Marcha*, era figura central da *canCIÓN protesta* uruguaia. Nos anos 1960, se aproximou de um grupo de esquerda intitulado *Frente Izquierda de Liberación* (de sigla FIDEL) e depois acabou se filiando ao *Partido Comunista*. Em 1971 aderiu à *Frente Ampla*, militando em defesa da ação democrática como caminho para a transformação da sociedade uruguaia. No momento da campanha eleitoral, relegou a segundo plano sua atividade musical em nome da militância, como afirma o próprio Zitarrosa em depoimento:

Não posso tolerar que aqui, onde estou vivendo, tenha gente que vai votar na Frente Ampla, mas fica em casa ou atrás do balcão, ou que não vem na reunião por medo que a vejam. O trabalho permanente, a militância diária é a tarefa atual, e agora não me sobra tempo para compor canções. Creio que as canções se farão sobre a marcha. Não sei se hoje ou amanhã vou poder fazer as canções que o povo merece; o que sei é que hoje estou na Frente Ampla.¹⁵⁰

¹⁴⁹ CORAZA DE LOS SANTOS, Enrique. “España de mil destierros”. In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 215.

¹⁵⁰ Depoimento de Alfredo Zitarrosa citado in: PELLEGRINO, Guillermo. *Dicen los cantores...* Montevideo: Planeta, 2010, p. 225.

A derrota da Frente Ampla nas eleições de 1971 levou ao poder Juan María Bordaberry, que dois anos depois conduziria o golpe de Estado. Por conta de sua militância política Zitarrosa rapidamente se tornou alvo da repressão, e suas canções foram sistematicamente proibidas de serem veiculadas no Uruguai. O recrudescimento da repressão acabou obrigando o cantor e compositor a deixar seu país, se dirigindo inicialmente à Argentina, de onde teve que novamente fugir com o golpe militar de 1976. A partir de então se radicou na Espanha, onde viveu até 1979 e atuou intensamente nas atividades de solidariedade aos exilados latino-americanos. A partir de 1979 o músico decidiu viver no México

Já no final da década de 1970 surgiram na Espanha uma série de organizações que buscavam dar apoio aos exilados uruguaios e promover ações de solidariedade, como é o caso do *Comité del Frente Amplio en el exterior*, do *Comité de Solidaridad con Uruguay* e do *Comité de Solidaridad con la lucha del Pueblo uruguayo*, em Madrid e, em Barcelona, da *Casa del Uruguay*.

Outra organização que teve papel destacado no exílio uruguaio na Espanha, principalmente por conta de sua atuação no campo cultural, foi *La Casona Oriental*, espaço criado pela jornalista e radialista uruguaia Marta Nelly, figura importante na divulgação da canção popular uruguaia no exílio por meio de seus programas de rádio como “SOS, aqui Latinoamérica”, na *Radio Juventud*, e “Música y canciones de Hispanoamérica” e “Folklorísimo”, na *Radio Miramar*¹⁵¹.

O trabalho de *La Casa Oriental* e de Marta Nelly é particularmente interessante pelo fato de ter um direcionamento latino-americanista, uma vez que a associação pretendia ser um centro aglutinador de exilados oriundos de várias partes do continente americano. Nas palavras de sua fundadora:

La Casona nasce, certamente, entre os uruguaios, mas quer ser um ponto de referência para todos os latino-americanos da Catalunha e para todos os catalães que vivem e fazem seus os problemas da América Latina. As portas de La Casona estão abertas para todos, com a única condição de que não sejam fascistas nem colaborem com os regimes antidemocráticos que oprimem a nossos povos.¹⁵²

¹⁵¹ CORAZA DE LOS SANTOS, Enrique. “España de mil destierros”. In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 232.

¹⁵² CORAZA DE LOS SANTOS, Enrique. “España de mil destierros”. In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 233.

A busca de solidariedade ao povo latino-americano junto aos catalães passava pela afirmação de que a luta contra a violência das ditaduras militares se inseria em um movimento mais amplo contra o fascismo e qualquer tipo de autoritarismo e agressão da democracia. No sentido de promover a sensibilização às causas dos exilados, a cultura sempre teve papel crucial, e as artes foram usadas de maneira intensa para promover a denúncia da violência de Estado e articular a resistência. Grandes eventos eram organizados em diferentes partes da Espanha com o objetivo de reunir os exilados e também conscientizar a sociedade de acolhida, como descreve Enrique Coraza de los Santos:

Em 17 de abril de 1978 se celebrou no Poliesportivo de Sant Andreu (Catalunha), o Festival de la Canción en Solidaridad com Uruguay, onde se denunciou a situação vivida e a ditadura por representantes políticos e sindicais uruguaios no exílio e por catalães. O ato contou com a presença de Albert Plá e Miguel Tena, como artistas catalães, e Alfredo Zitarrosa e seu grupo de violões, Braulio López, Ricardo Comba e Federico el uruguayo, como artistas uruguayos. O objetivo fundamental do evento era arrecadar fundos para continuar com o trabalho de La Casona Oriental. O êxito demonstrado por esse tipo de evento fará com que se repita em 31 de março de 1979 no mesmo espaço de Sant Andreu, contando também com a presença de Alfredo Zitarrosa, Yamandú Palacios, Quintín Cabrera, Yalta, Jorge Estrela, Los Cochamay, Los Caucumani, Los Yunta, Víctor Pedemonte, Elisa Serna y um grupo de Candombe. Outro ato de similares características ocorrerá em 1º de julho de 1979 no Poliesportivo de San Cugat como ato de solidariedade com os povos de Argentina, Chile, Uruguai e Nicarágua, contando nessa oportunidade também com a presença de artistas da música tradicional e popular latino-americana e espanhola, assim como com os diferentes comitês de solidariedade com estes povos.¹⁵³

Como se pode notar, Alfredo Zitarrosa era presença constante nos atos de solidariedade organizados no exílio espanhol, emprestando sua fama e suas canções à causa do povo uruaio e também a de todos os povos latino-americanos vítimas da repressão das ditaduras. Mas para além das ações de solidariedade, Zitarrosa manteve também sua atividade comercial, realizando turnês por vários países e tentando viabilizar sua produção discográfica.

Assim como ocorreu com Daniel Viglietti, que teve sua produção discográfica drasticamente reduzida durante o período de exílio, Alfredo Zitarrosa produziu no período em que se exilou na Espanha um único álbum, intitulado *Guitarra Negra*¹⁵⁴.

¹⁵³ CORAZA DE LOS SANTOS, Enrique. “España de mil destierros”. In: BIELOUS, Silvia Dutrénit (coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006, p. 234.

¹⁵⁴ Alfredo ZITARROSA. *Guitarra Negra*. Espanha: Movieplay, 17.1268/1, 1977.

O “lado a” do disco trazia longo poema dividido em três partes intitulado “Guitarra Negra”, composto e recitado por Alfredo Zitarrosa sob fundo musical executado pelos violões de Yamandú Palacios e Julio Amaya ao lado de orquestra e coro dirigidos por Horacio Icasto. No texto o poeta trava uma longa conversa com seu violão, na qual reflete sobre sua vida e trajetória, apontando inclusive para as injustiças sociais e a violência que se abateu sobre seu país.

No “lado b” aparecem cinco canções: “Stéfanie” e “Cuál de esas mozas”, composições de Zitarrosa ainda inéditas em disco; “Coplas al compadre Juan Miguel”, parceria de um dos violonistas do disco, Yamandú Palacios, com Óscar del Monte, e “La vuelta de Obligado”, de Miguel Brascó e Alberto Merlo, canções que já haviam sido gravadas por Zitarrosa em seu álbum de estreia, de 1966; e fechando o disco “Canción de los horneros”, parceria de Romildo Risso com o mestre da canção argentina Atahualpa Yupanqui.

No final da década de 1970 Zitarrosa acabou deixando o exílio madrilenho e se instalou no México, onde viveu por alguns anos e onde retomou suas atividades como jornalista, radialista e também como músico, chegando a editar vários discos por selos mexicanos

As trajetórias dos uruguaios Daniel Viglietti e Alfredo Zitarrosa são, assim, simbólicas em relação ao lugar que os músicos engajados latino-americanos ocuparam na história dos exílios da década de 1970. Sua intensa atuação política junto aos movimentos de solidariedade, cantando em centenas de atos e eventos em inúmeros países, e suas canções postas em circulação apesar das dificuldades em se inserir nos circuitos musicais europeus, demonstram seu protagonismo.

Além disso, acompanhar suas experiências de exílio permite se afastar de visões homogeneizadores que tendem a colocar todos os artistas ligados à nueva canción dentro de um mesmo campo político genericamente associado com a resistência, o que acaba por apagar as tensões e divisões políticas que foram determinantes para a definição de seus caminhos artísticos e também de militância.

Com a chegada da década de 1980, todos esses artistas, diante das possibilidades abertas pelos processos de redemocratização ocorridos em todos os países da América Latina, tiveram que mais uma vez se reinventar. Suas obras sofreram nova guinada, e outros caminhos musicais se abriram diante do novo contexto. Mas essa já é uma outra história.

PALAVRAS FINAIS

O objetivo principal desta pesquisa foi demonstrar como a canção esteve presente de maneira marcante em toda a experiência de exílio e resistência contra as ditaduras militares ao longo da década de 1970. Se os governos autoritários tentaram calar a população e impedir que os artistas se manifestassem e fizessem da sua arte instrumentos de batalha, eles encontraram caminhos para seguir produzindo.

O exílio foi o destino de uma parte significativa daqueles que foram vítimas da repressão durante as ditaduras militares. Compreender essa experiência do exílio se tornou um tema fundamental para a historiografia latino-americana recente, o que fica evidente quando atentamos para a realização de vários eventos acadêmicos e para a organização de inúmeras publicações (revistas, livros, coletâneas de artigos, teses e dissertações) que tem o exílio como tema.

Embora muito já tenha se escrito sobre a questão dos exílios latino-americanos nas décadas de 1960 e 1970, a história da produção cultural resultante dessas experiências ainda está apenas nos primeiros passos. Muito ainda precisa ser investigado para começarmos a ter uma ideia sobre a cultura do exílio.

Em relação à música popular, o que temos é uma série de informações fragmentadas obtidas por tenazes pesquisadores que tentam recolher partes dessas narrativas. Muitos protagonistas desta história registraram suas memórias, muitos trabalhos monográficos foram escritos retratando uma determinada experiência nacional, mas pouco se fez no sentido de uma compreensão mais global da produção musical dos exílios latino-americanos.

Esse trabalho pretende ser uma contribuição para esse debate. Ao focar o que chamei de “memória musical do exílio”, o objetivo foi lançar luz sobre uma série de iniciativas levadas a cabo em vários países na América Latina e na Europa que pretendiam fazer das canções instrumentos de mobilização da solidariedade e também de denúncia dos desmandos das ditaduras e de convocação para a resistência.

Na América Latina, em países que por não viver em ditadura acabaram virando redutos de exilados, como foi o caso de México e Cuba, o discurso da solidariedade se confundiu com a afirmação da identidade latino-americana e também com o discurso anti-imperialista. Cantar a resistência contra o autoritarismo no continente significou também cantar pela união de todos os países em torno de uma causa comum: a libertação do continente. Neste sentido, os artistas ligados à *nueva canción* latino-americana, que tinha

encontrado amplo desenvolvimento na virada da década de 1960 para a década de 1970, se engajaram profundamente no projeto de transformar suas canções, que até então tinham falado da revolução e da crença em uma mudança radical, em instrumentos de resistência.

Se na América Latina a produção musical de solidariedade aos povos oprimidos pelas ditaduras deu muitos frutos, até pela importância que a canção política tinha ganhado no continente, também na Europa a solidariedade encontrou na canção um caminho para atuar. Como se pretendeu demonstrar, em países como a França vários artistas que tinham algum tipo de militância política acabaram se envolvendo com a causa dos povos latino-americanos exilados e fizeram de suas canções caminho para expressar sua solidariedade e colaborar para a articulação de uma reação.

Para além da importância das manifestações de solidariedade na construção de uma “memória musical do exílio”, também é fundamental para entender a experiência dos artistas exilados acompanhar suas trajetórias individuais. A carreira de quase todos os principais artistas da *nueva canción* latino-americana foi profundamente atingida pela violência da repressão dos governos militares e também pela intensa censura a que suas obras foram submetidas. Para muitos a única saída foi o exílio.

Mas a vida em outro país impôs uma série de desafios a todos aqueles que tiveram que reinventar suas vidas em uma sociedade desconhecida. Para os artistas não foi diferente, e com o passar dos anos e com a consciência de que a experiência não seria tão transitória como a princípio se imaginava, tornou-se necessário buscar viabilizar a retomada das carreiras e da produção artística. Muitos artistas que atuavam intensamente nos movimentos de solidariedade, na maioria das vezes de forma voluntária, trataram de se inserir nos esquemas mercadológicos dos países de acolhida, em busca de garantir a sobrevivência e abrir espaço para a circulação de suas canções.

A década de 1970 foi para uma parte significativa da população de países como o Chile e o Uruguai um momento muito duro, de experiências traumatizantes e transformadoras. Os que ficaram buscaram meios de sobreviver em segurança, escapando da violência do poder autoritário. E os que saíram viveram experiências radicais de desterritorialização, que atingiram profundamente suas configurações identitárias.

Ao longo da década de 1980, as experiências ditatoriais na América do Sul foram perdendo força e aos poucos os países foram vivendo processos turbulentos de redemocratização.

Em 1983 na Argentina ocorreram eleições presidenciais e foi eleito Raúl Afonsín, da *Unión Cívica Radical*, instalando um processo de retomada das instituições democráticas. Em novembro de 1984 foi eleito no Uruguai Julio María Sanguinetti, do *Partido Colorado*, e com sua posse, em 1º de março, o Uruguai iniciava seu processo de reestruturação democrática. Em 1985 o Brasil, apesar do fracasso da campanha das “direitas”, dava início ao primeiro governo civil depois de 21 anos de ditadura. No Chile, após a vitória do “no” no plebiscito sobre a continuidade da ditadura, eleições para a presidência acabaram sendo convocadas em dezembro de 1989, levando à eleição de Patricio Aylwin e ao fim de uma das mais longas e personalistas ditaduras do continente.

Com os processos de redemocratização, uma série de questões se colocava para as sociedades latino-americanas. Os caminhos a serem percorridos dali em diante eram nebulosos, e as disputas políticas se instalaram diante da necessidade de se definir quais seriam os acordos que definiriam o futuro das nações. Ao mesmo tempo, era necessário resolver o que fazer com o passado. A questão da memória se tornará um dilema ainda hoje não solucionado.

Com o fim das estruturas jurídicas das ditaduras, chegava ao fim também os exílios. Aqueles que saíram obrigados a fugir da repressão, da perseguição, da censura, da tortura, da prisão agora tinham o direito legal de retornarem para seus países. Mas a tão sonhada volta colocava uma série de questões. Com o passar dos anos os laços identitários haviam se redefinido totalmente. Para muitos o país do exílio agora significava muito mais vínculo emocional do que as distantes terras natais. Além disso, o tempo de mais de uma geração tinha se passado, e os filhos nascidos no exílio não tinham ideia do que os esperava do outro lado a não ser pelos saudosos relatos de seus parentes mais velhos. A tão desejada volta para muitos ia se configurando em novo pesadelo, já que cortar os laços construídos a tão duras penas não era tarefa simples.

Todo esse novo cenário que se colocou na década de 1980 para os latino-americanos obviamente atingiu também a produção artística. Muitos artistas tinham se preocupado nos anos cinzentos em fazer de sua arte instrumento de denúncia e de mobilização da resistência. Agora o grande inimigo comum parecia derrotado, e era preciso mais uma vez se reinventar. As lutas agora eram outras, e os discursos precisavam ser atualizados. Além disso, algumas dissidências que foram minimizadas diante da necessidade de unificação da luta contra as ditaduras agora ressurgiam com força total.

A música popular tinha tido papel de protagonista tanto alimentando os sonhos revolucionários da década de 1960 quanto incitando a solidariedade e a resistência na década de 1970. Agora, era a hora de criar novos hinos, que combinassem com a expectativa diante da retomada da democracia. A melancolia que tinha marcado a produção musical do exílio não tinha mais lugar. Era hora de cantar a esperança dos novos dias.

Curiosamente nesse momento muitas das velhas canções de luta da década de 1960 voltaram a parecer adequadas. Grandes hinos das origens da *nova canção* foram lembrados e ressignificados à luz dos novos acontecimentos. Antigas trilhas repletas de esperança num futuro de transformação agora ganhavam novos tons e voltavam para as bocas dos jovens que se sentiam protagonistas de um novo tempo.

As décadas seguintes demonstrariam que toda aquela expectativa que marcou os processos de redemocratização na América Latina eram ilusórias. Os anos 1990 foram marcadas por uma onda de governos neoliberais que fizeram do continente laboratório de projetos econômicos que prometiam nos salvar do subdesenvolvimento, mas só ampliaram os abismos sociais. Se nos anos 2000 a esperança voltou à moda, com governos de esquerda chegando democraticamente ao poder em vários países do continente, o cenário desse final de década é desolador, e o que há de pior na tradição política latino-americana parece estar novamente à espreita. Aquelas canções que marcaram as terríveis experiências de violência da ditadura voltaram a soar incomodamente atuais. Ainda é cedo para saber onde vamos parar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, José Fabiano G. C. “A canção engajada no Uruguai (1968-1973): música popular, resistência e repressão”. In: *IX Encontro Estadual de História*. Associação Nacional de História – seção Rio Grande do Sul (ANPUH-RS).

AHARONIÁN, Coriún. *Hacer música en América Latina*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2012.

_____. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2010.

ALBORNOZ, César. “Posibilidades metodológicas del estudio de la música popular contemporánea en Chile desde el ámbito historiográfico”. In: *Actas del III Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Bogotá, 2000.

ALTEN, Michèle. “Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)”. *ILCEA*, 16, 2012.

BAYLE, Paola. “Los rubios. El compromiso británico hacia las víctimas de la dictadura militar chilena (1973-1990)”. *Sociedad Hoy*, 22: 77-93, 2012.

BAYLY, C. A et al. “On Transnational History”. *American Historical Review*, December 2006.

BEDARIDA, François. “L'histoire de la résistance. Lectures d'hier, chantiers de demain”. *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°11, juillet-septembre 1986.

BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

_____. “Diálogo con Daniel Viglietti”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 688, octubre de 2007.

BIDDIE, Ian; KNIGHTS, Vanessa. “Repensar la nación: entre lo local y lo global en el siglo veintiuno”. In: *Anais do V Congresso de Música Popular IASPM/AL*. Rio de Janeiro, 2004.

BOLZMAN, Claudio “Apprendre à vivre en exil : les réfugiés chiliens en Suisse”. *Revue européenne des migrations internationales*. Vol. 5, N°2, pp. 133-144.

BORDOLLI, Marita Fornaro. “La radiofusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985”. *Revista aragonesa de musicología*, v. 21, n. 1, 2005.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

BRACELI, Rodolfo. *Mercedes Sosa, la negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

BRAVO CHIAPPE, Gabriela; GONZÁLEZ FARFÁN, Cristian. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.

CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago: RIL editores, 2003.

CASANOVA, Vincent. “Jalons pour une histoire du Chant du monde à l’heure de la guerre froide (1945-1953)”. *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin*, nº18, 2004.

CASTELLINO, Marta Elena. “Armando Tejada Gómez: sentido americanista y social de la poesía”. *Piedra y Canto (Cuadernos del CELIM)*, n. 7-8, 2001/2001, pp. 35-53.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria M.; EISENBERG, José (org.) *Decantando a República, v. 1, 2 e 3: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CAVAZZA, José Luis. *Más allá de las máscaras: entrevistas a músicos contemporáneos*. Rosario: Homo Sapiens, 2003.

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade – algumas interpretações”. In: *História em Debate: Problemas, Temas e Perspectivas*. Anais do XVI Simpósio da ANPUH. Rio de Janeiro: CNPQ, 1991.

_____. “Música e História”. *Revista de História*. São Paulo, nº 119, 1985.

CORAZA DE LOS SANTOS, Enrique. “Realidades y visiones del exilio uruguayo en España”. *América Latina Hoy*, 34, 2003, pp. 79-102.

CURTHOYS, Ann; LAKE, Marilyn (ed.) *Connected Worlds. History in Transnational Perspective*. The Australian National University, 2005.

CZAJKA, Rodrigo. “Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe”. *História: Questões e Debates*. Curitiba, n. 40, 2004.

DEMASI, Carlos et al. *La dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

DÍAZ, Clara. *Pablo Milanés*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003.

DONAS, Ernesto. “Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción lationoamericana “comprometida” desde los años 1960”. In: *Anais do V Congresso de Música Popular IASPM/AL*. Rio de Janeiro, 2004.

DONAS, Ernesto; MILSTEIN, Denise. *Cantando la ciudad. Lenguajes, imaginários y mediaciones en la canción popular montevideana (1962-1999)*. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad, 2003.

_____. “Producción artística, mediaciones y cambio social: reflexiones sobre La canción popular montevideana (1962-1999). *Actas del IV Congreso de Música Popular IASPM/AL*. México, 2002.

DONOSO, Leandro. *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.

_____. *Diccionario bibliográfico de la música argentina: y de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006.

DUARTE, Geni Rosa; FIUZA, Alexandre Felipe. “Músicos latino-americanos no exílio: música, deslocamentos e participação política”. *Actas de las II Jornadas de trabajo Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*. Montevideo: 2014.

DUARTE, Maria Dolores P. R. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ECHEVERRÍA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Ediouro, 2007.

FLÉCHET, Anaïs. “Por uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970”. *UNESP – FCLAs – CEDAP*, v.7, n.1, jun. 2011, pp. 257-271.

_____. “Aux rythmes du Brésil: exotisme, transferts culturels et appropriations. La musique brésilienne en France au XXe siècle”. *IRICE – Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n. 27, 2008/1, pp. 175 à 180.

GARCIA, José Manuel. *La Nueva Canción Chilena*. LiteraMúsica, 2001. (disponible en www.cancioneros.com).

_____. *Como una historia: guía para escuchar a Victor Jara*. LiteraMúsica, 2000. (disponible en www.cancioneros.com).

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

_____. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

GARCÍA, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.

_____. “El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza”. In: *Actas del VII Congreso de Música Popular IASPM/AL*. La Habana, 2006.

_____. “Los sonidos de la sociedad: presencias del imaginario social mendocino en la recepción de Tito Francia”. In: *Anais do V Congresso de Música Popular IASPM/AL*. Rio de Janeiro, 2004.

GARCIA, Tânia da Costa. “Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60”. In: *Actas del VI Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Buenos Aires, 2005.

_____. “Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, jul-dez 2006.

_____. “Entre a tradição e o engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón”. *Projeto História*, São Paulo, n. 36, jun. 2008.

_____. “Redefinindo a nação: canção popular e folclore – um estudo comparativo entre Chile, Argentina e Brasil no Pós Grande Guerra.” (digit.)

_____. “Abílio Manoel e a ola latino-americana nos anos 1970 no Brasil”. Comunicação apresentada no X Encontro Internacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC), 2012 (digit.).

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

GÓMEZ GÁLVEZ, Mauricio. “El pueblo unido, jamás será vencido! Circulation internationale et réception d’un chant politique (1973-1983)”. In: Anaïs Fléchet, Marie-

Françoise Lévy (dir.) *Littératures et musiques dans la mondialisation*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, pp. 127-136.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.

GONZALEZ, J. Pablo. “Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta”. *Revista Transcultural de Música*, n. 3, 1997.

GRUZINSKI, Serge. “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres ‘connected histories’”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2001.

_____. “Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*”. *Topoi*. Rio de Janeiro, março de 2001, pp. 175-195.

_____. “O historiador, o macaco e a centaura: a ‘história cultural’ no novo milênio”. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 17, n. 49, 2003.

GUILLON, Jean-Marie. “L’histoire de la Résistance en France. Enjeux et débats”. *Cahiers d’Association pour la recherche et l’enseignement de la Shoah (ARES)*, n. 8, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

JEDLICKI, Fanny. “Les exilés chiliens et l’affaire Pinochet. Retour et transmission de la mémoire”. *Cahiers de l’Urmis*, 7, juin 2001.

JORDÁN, Laura. “Cantando AL MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de Patricio Manns”. In: *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, Montevideo, junio de 2010.

_____. “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, n. 212, Julio-Diciembre 2009, pp. 77-102.

LASTRA, Maria Soledad. “Del exilio al no retorno. Experiencia narrativa y temporal de los argentinos en México”. *Aletheia*, 1(2), 2011.

LEIBNER, Gerardo. *Camaradas y compañeros. Una historia política y social de los comunistas del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2011.

LEVITT, Peggy; KHAGRAM, Sanjeev (ed.). *The Transnational Studies Reader: intersections and innovations*. New York: Routledge, 2008.

LÖWY, Michael. *O Marxismo na América Latina*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999.

LUNARDI, Rafaela. *Em busca do “Falso Brilhante”. Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MAÍZ, Claudio. *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

MAMANI, Ariel. “El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la nueva canción chilena (1973-1981)”. *Revista Divergencia*, N. 3, Año 2, enero - julio 2013, pp. 9-35.

_____. “Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978)”. *Actas de las Jornadas de trabajo Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*. La Plata: 2012.

MARCHESI, Aldo. “Geografías de la protesta armada: Nueva izquierda y latinoamericanismo en el cono sur. El ejemplo de la Junta de Coordinación Revolucionaria”. *Sociohistórica* (25), 2009, p. 44.

MARCHINI, Darío. *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

MÁRTIN MONTENEGRO, Gustavo. *La campaña de solidaridad con Chile en Australia (1973 – 1990)*. In: http://www.memoriachilena.cl/602/articles-122388_recurso_2.pdf.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MARTINS, Carlos Alberto. “Música Popular como comunicación alternativa: Uruguay 1973-1982”. *Diálogos de la Comunicación*, n. 27, julio de 1990.

MATTERN, Mark. *Acting in concert: music, community, and political action*. New Jersey: Rutgers University Press, 1998.

MERKLEN, Denis. “Sufrir lejos, quedarse juntos. El exilio de los uruguayos en Francia”. *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla (España), 64, 1, enero-junio, 2007, pp. 63-86.

MILSTEIN, Denise. “Interacciones entre estado y música popular bajo autoritarismo en Brasil y Uruguay”. In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL. Rio de Janeiro, 2004*.

MISKULIN, Silvia Cezar. *Cultura ilhada: imprensa e revolução cubana, 1959-1961*. São Paulo: Xamã, 2003.

_____. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.

MOLINERO, Carlos. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta, 2011.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221, 2000.

_____. “Música popular: fontes e acervos”. *Teresa – revista de Literatura Brasileira*, nº 4/5. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MORALES, Juan Miguel. *Retratos de cantantes*. LiteraMúsica, 2002. (disponível em www.cancioneros.com).

MOREIRA, Constanza. “A Esquerda no Uruguai e no Brasil: cultura política e desenvolvimento partidário”. *Opinião Pública*. Campinas, vol. VI, n. 1, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

_____. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.) *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. “A MPB sob suspeita: a censura musical pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, nº 47, p. 103-126, 2004.

_____. “A produção do silêncio e da suspeita: a violência do regime militar contra a MPB nos anos 70”. In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL. Rio de Janeiro, 2004*.

_____. “Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70”. In: *1964-2004: 40 anos do golpe*. Rio de Janeiro: Faperj/7 Letras, 2004.

_____. “Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968)”. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.) *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

_____. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 28, p. 103-124, 2001.

_____. “História e Arte, História das Artes, ou simplesmente História?”. In: *História: Fronteiras – XX Simpósio Nacional da ANPUH*. São Paulo: Humanitas/ANPUH, 1999.

_____. “A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica”. *Revista Temáticas*, 37/38, Pós-graduação em Sociologia, UNICAMP. (no prelo).

OCHOA, Ana María. “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”. *Revista Transcultural de Música*, nº 6, 2002. (disponível em www.sibetrans.com/trans)

ORQUERA, Fabiola. “Los sonidos y el silencio. Folklore en Tucumán y última dictadura”. *Telar*, n. 13-14, 2015.

PADRÓS, Henrique Serra. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-militar*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

_____. “O 68 no Uruguai: crise estrutural, mobilização social e autoritarismo”. *História: Debates e Tendências*, v. 8, n. 1, jan/jul 2008.

PAREDES, Alejandro. “Santiago de Chile y Mendoza, Argentina: La red social que apoyó a exiliados chilenos (1973-1976)”. *REDES- Revista hispana para el análisis de redes sociales*, vol.13, n. 4, Diciembre 2007.

_____. “Las prácticas políticas de los exiliados chilenos en Mendoza y su incidencia en Chile (1970-1989)”. *Revista Universum*, N° 18, 2003.

PARRA, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra. Um relato biográfico y testimonial*. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2009.

PELEGRINI, Sandra C. A.. “Ação Cultural no Pós-Golpe: Um Destaque à Produção Musical Contestadora”. In: *História e Cultura: V Encontro Regional de História*, ANPUH, 1997.

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

POZO, José del. “Los chilenos en el exterior de la emigración y el exilio a la diáspora el caso de Montreal”. *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 20, n°1, 2004.

PRADO, Maria Ligia Coelho. “Uma introdução ao conceito de identidade”. *Cadernos de Seminário. Cultura e Política nas Américas*, vol. 1, 2009, pp. 66-71.

_____. “Repensando a História Comparada da América Latina”. *Revista de História*, São Paulo, n° 153, p. 11-33, 2005.

_____. “O Brasil e a distante América do Sul”. *Revista de História*, n. 145, 2º semestre de 2001.

PROGNON, Nicolas. “La culture chilienne en exil en France: Une forme de résistance à la junte (1973-1994)”. *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, 8, 2008, pp. 205-220.

PUJOL, Sérgio A. *Em nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.

RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUEZ, Silvio. *Te doy una canción*. Madrid: Temas de Hoy, 2006.

ROJAS MIRA, Claudia F. “La casa de Chile en México.” *Exiliados, emigrados y retornados*. Santiago: RIL Editores, 2006, pp. 107-126.

ROJAS MIRA, Claudia; SANTONI, Alessandro. “Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad”. *Perfiles latinoamericanos*, n. 41, enero-junio 2013, pp. 123-142.

ROLLE, Claudio. “La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende”. In: *Anais do III Congresso da Música Popular IASPM-AL. Bogotá, 2000*.

_____. “Del Cielito Lindo a Gana la gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile”. In: *Actas del IV Congreso de Música Popular IASPM/AL. Ciudad de Mexico, 2002*.

_____. “La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX”. In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL. Rio de Janeiro, 2004*.

SANTONI, Alessandro. “Comunistas y socialistas italianos frente a la causa chilena: solidaridad y renovación (1973-1989)”. *Revista www.izquierdas.cl*, N° 19, Agosto 2014, pp. 112-130.

_____. “El Partido Comunista Italiano y el otro “compromesso storico”: los significados políticos de la solidaridad con Chile (1973-1977)”. *Historia*, n. 43, Vol. II, julio-diciembre 2010, pp. 523-546.

SANTOS, Laura; PETRUCCELLI, Alejandro; MORGADE, Pablo. *Música y dictadura: por qué cantábamos*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008.

SANZ, Joseba. *Silvio. Memoria trovada de una revolución*. Navarra: Txalaparta, 1998.

SCHMIEDECKE, Natália. “Tomemos la história en nuestras manos”: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista, Franca, 2013.

SEIGEL, Micol. “Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn”. *Radical History Review*, 91, 2005.

SEVES, Luis Cifuentes. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. LiteraMúsica, 2000. (disponible en www.cancioneros.com).

Silva, Alexsandro de S. *A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)*. Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015.

SILVA, Carla de Medeiros. *Música popular e disputa de hegemonia. A música chilena inspirada nas formas folclóricas e o movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970*.

Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2008.

_____. “A Nova Canção Chilena (1964-1970) e a busca por uma cultura popular”. In: XII Encontro Regional de História – ANPUH – RJ.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. “Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia”. *Modern Asian Studies*, vol. 31, n. 3, jul. 1997, pp. 735-762.

_____. “Du Tage au Gange au XVI^e siècle: une conjoncture millénariste à l'échelle eurasiatique”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, N. 1, 2001.

_____. *Explorations in Connected History. From the Tagus to the Ganges*. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. *Explorations in Connected History. Mughals and Franks*. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. “Holding the World in Balance. The Connected Histories of the Iberian Overseas Empires, 1500-1640”. *The American Historical Review*, vol. 112, no. 5, December 2007.

SZNAJDER, Mario; RONIGER, Luis. “Exile Communities and Their Differential Institutional Dynamics: A Comparative Analysis of the Chilean and Uruguayan Political Diasporas”. *Revista de Ciencia Política (Santiago)*, Santiago, v. 27, n. 1, 2007.

THELEN, David. “The Nation and Beyond. Transnational Perspectives on United States History”. *The Journal of American History*, vol. 86, n. 3, December 1999.

_____. “Replanteamiento de la historia desde una perspectiva transnacional”. In: AZUELA, Alicia; PALACIOS, Guillermo (orgs.) *La mirada mirada: Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*. México: El Colegio del México, 2009.

TRILLO, Mauricio Tenório. “Caminhando para a ‘desestadunização’ da história dos estados unidos: um diálogo”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 27, 2001

UGARTE, Mariano. *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2008.

ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Org.). *Musica Popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ULIÁNOVA, Olga. “La Unidad Popular y el golpe militar en Chile: percepciones y análisis soviéticos”. *Estudios Públicos*, 79, invierno 2000.

VARGAS, Herom. “O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana”. In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL. Rio de Janeiro, 2004*.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

_____. “‘El nombre del hombre es pueblo’: as representações de Che Guevara na canção latino-americana”. In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL. Rio de Janeiro, 2004*.

Anexos

Fichas dos discos

1. MEXICO-CHILE SOLIDARIDAD (1974)

MEXICO-CHILE SOLIDARIDAD

México: *Discos Pueblo*, DP-1007, 1974.

LADO A

- A1. Último mensaje del Presidente Allende (11 de Septiembre de 1973)
- A2. A Salvador Allende (Oscar Chávez – Benjamín “Chamín” Correa) – Oscar Chávez
- A3. La tarde nublada (Ricardo Pérez) – Conjunto Peña Móvil
- A4. Compañero Salvador (Peña Tecuicanime) – Margarita y Anthar
- A5. Al centro de la injusticia (Violeta Parra – Isabel Parra) – Amparo Ochoa

LADO B

- B1. Plegaria a un labrador (Víctor Jara) – Los Folkloristas
- B2. En Lota la noche es brava (Patricio Manns) – Salvador Ojeda
- B3. Canto a Neruda (Guadalupe Trigo) – Guadalupe Trigo
- B4. Qué dirá e Santo Padre (Violeta Parra) – Conjunto Icnocuicatl
- B5. Cuánto nos ha dolido (Julio Solórzano) – Julio Solórzano
- B6. Cantata Santa María de Iquique – Canción Final (Luis Advis) – Conjunto Tupac-Amaru

2. JORNADA DE SOLIDARIDAD CON LA LUCHA DEL PUEBLO DE CHILE (1974)

JORNADA DE SOLIDARIDAD CON LA LUCHA DEL PUEBLO DE CHILE

Cuba: Estudios EGREM/AREITO, LDS-3465, 1974.

LADO A

- A1. Andes lo que andes (Amaury Pérez) – Amaury Pérez
- A2. A Salvador Allende en su combate por la vida (Pablo Milanés) – Pablo Milanés
- A3. Chile (Nicolás Guillén / Grupo Moncada) – Grupo Moncada
- A4. Guitarra (Augusto Blanca) – Argelia Sánchez
- A5. Mujer del mundo tercero (Martín Rojas) – Grupo Tema IV
- A6. Santiago de Chile (Silvio Rodríguez)- Silvio Rodríguez

LADO B

- B1. Las noticias (Amaury Pérez)- Amaury Pérez

B2. Chile (Nicolás Guillén / Enrique Núñez) - - Enrique Núñez

B3. Plegaria a un labrador (Víctor Jara) – Los Cañas

B4. Chile Presente (Martín Rojas) – Martín Rojas

B5. Canción con todos (César Isella / Tejada Gómez) – Miriam Ramos

B6. Hombre con hombre (Patricio Castillo) – Grupo Moncada

Ficha Técnica

Design: Pablo Labañino

Gravado por: Jerczy Belc

Produtor: Frank Fernández

3. COMPAÑERO PRESIDENTE (1975)

COMPAÑERO PRESIDENTE

Cuba: Casa de las Américas/EGREM, CNC LD-CA-M-20, 1975.

LADO A

- A1. Chile herido (Jorge Coulon - Luis Advis) – Inti-Ilumani (Chile)
- A2. A Salvador Allende en su combate por la vida (Pablo Milanes) – Soledad Bravo (Venezuela)
- A3. Canción al Presidente (Andrés Jiménez) – André Jiménes (Puerto Rico)
- A4. Por todo Chile (Daniel Viglietti) – Daniel Viglietti (Uruguay)
- A5. Canción para los valientes (Ali Primera) – Ali Primera (Venezuela)

LADO B

- B1. Che Salvador (César Isella – Eduardo Mazo) – César Isella (Argentina)

B2. Compañero Presidente (Eduardo Carrasco) – Quilapayún (Chile)

B3. A Salvador Allende (Óscar Chávez B. Correa) – Óscar Chávez (México)

B4. Canción a Salvador Allende (Ángel Parra) – Ángel Parra (Chile)

B5. Yo pisaré las calles nuevamente (Pablo Milanés) – Pablo Milanés (Cuba)

Ficha Técnica

Design: Umberto Peña

4. EL CANTO DE UN PUEBLO (1977)

EL CANTO DE UN PUEBLO

México: SEP/Radio Educación, 1977

LADO A

- A1. Adagio en mi país (Alfredo Zitarrosa) – Alfredo Zitarrosa
- A2. Tierra mestiza (Gerardo Támez) – Los Folkloristas
- A3. Mariposas (Silvio Rodríguez) – Silvio Rodríguez
- A4. Soy latinoamericano (Roberto Darwin) – Roberto Darwin

LADO B

- B1. Gris tango (Luis Pasquel) – Camerata Punta Del Este
- B2. Tengo (Nicolás Guillén – Pablo Milanés) – Pablo Milanés
- B3. Andes lo que andes (Amaury Pérez) – Tania Libertad
- B4. Masa (César Vallejo / Pablo Milanés) – Silvio Rodríguez, Miriam Ramos, Pablo Milanés
- B5. Te quiero (Alberto Favero / Mario Benedetti) – Amparo Ochoa
- B6. Sólo digo compañeros (Daniel Viglietti) – Daniel Viglietti

Registro das apresentações ao vivo realizadas em agosto de 1977 durante as *Jornadas de Solidaridad con la Cultura Uruguaya en el Exilio*.

5. VENCEREMOS - SOLIDARITÉ CHILI (1974)

VENCEREMOS - SOLIDARITÉ CHILI

França: UNITELEDIS, LPC 837/838, 1974.

LADO A

A1. Último discurso de Salvador Allende comentado por François Mitterrand,

LADO B

B1. Je ne me tais pas (versão em francês de poema de Pablo Neruda).

6. CHILI (1974)

CHILI

França: RN.1, 75837, 1974

LADO A

A1. Valparaiso (Annie Nobel) – Annie Nobel e Philippe Richeux

LADO B

B1. Comme une pierre (Annie Nobel / León Felipe) – Annie Nobel e Philippe Richeux

Ficha Técnica

Violão: Michel Gésina

Desenho da capa: Plantu

Layout: Rybaltchenko

7. CHRONIQUES TERRIENNES (1974)

CHRONIQUES TERRIENNES

França: Moshé-Naïm, MN 10.021, 1974.

LADO A

- A1. Un Enfant Est Venu Ce Matin (Annie Nobel)
- A2. Un Jour En Ville (Philippe Richeux)
- A3. Marceau Et L'Autobus (Annie Nobel)
- A4. Journal D'Un Petit Paysan (Annie Nobel)
- A5. Le Cinéma (Annie Nobel)
- A6. La Torture (Annie Nobel)

LADO B

- B1. L'Alouette Et Le Rossignol (Annie Nobel / Philippe Richeux)
- B2. Un Homme Attend (Green River) (Annie Nobel)

B3. Valparaiso (Annie Nobel)

B4. Ma Rose Et Mon Epine (Annie Nobel)

B5. L'Oiseau D'Amitié (Annie Nobel)

B6. Les Histoires (Annie Nobel)

Ficha Técnica

Intérpretes: Annie Nobel e Philippe Richeux

Músicos: Carlo Caserès, Carlos Beyris, Daniel Sbara, Jorge Cumbo, Luis Montero, Miguel Abuelo, Pascal Jochum

Engenheiro de som: Jean-Pierre Chambard, Michel Benoit

Mixagem: Christophe Coatalen

Fotografia da capa: Michèle Vincenot

Produção: Moshe Naïm

8. CHILI - UN PEUPLE CRÈVE... (1976)

CHILI - UN PEUPLE CRÈVE...

França: Le Chant Du Monde – LDX 74599, 1976

LADO A

- A1. Un Peuple Crève... (Maxime Le Forestier) – Maxime Le Forestier
- A2. Gracias A La Vida (Violeta Parra) – Colette Magny
- A3. Mazúrquica Modérnica (Violeta Parra) – Mara

LADO B

- B1. El Aparecido (Victor Jara) – Colette Magny e Mara
- B2. Oda A La Mordaza (Mario Benedetti / Mara) – Mara
- B3. Herminda De La Victoria (Víctor Jara) – Colette Magny
- B4. La Carta (Violeta Parra) – Mara

Ficha Técnica

Vocal (faixa A1): Colette Magny

Baixo: Patrice Caratini

Flauta (faixa A2): Teddy Lasry

Violões: Alain Le Douarin (faixa A1), Colette Magny (faixa B3), Jean-François Gaël (faixas A3 e B4), Mara (faixas A2, A3, B1, B2 e B4)

Percussão: Youval (faixa B4)

Ilustração e design: Monique Abecassis

Engenheiro de sim: Robert Prudon

9. CHACABUCO, ENREGISTREMENT CLANDESTIN AU CAMPS DE PRISONNIERS CHILIENS (1975)

CHACABUCO, ENREGISTREMENT CLANDESTIN AU CAMPS DE PRISONNIERS CHILIENS

França: Expression Spontanée, ES 36, 1975

LADO A

- A1. Libre
- A2. Jamari
- A3. Revenir
- A4. Hymne A La Joie
- A5. Zamba Argentine
- A6. Chanson Du Venezuela

A7. Caliche

A8. Le Veinard

A9. Le Débrouillard

LADO B

B1. Chanson D'amour (Angel Parra)

B2. Chanson Pour Angelico (Angel Parra)

B3. Chanson Pour Javiera (Angel Parra)

B4. L'ame De Chacabuco (Angel Parra)

B5. Chant Des Adieux (Angel Parra)

Ficha Técnica

Flauta e Percussão: Arturo Cipriano (músico acompanha Ángel Parra em todas as faixas do “LADO B”).

10. ANGEL PARRA DE CHILE EN EL AUDITORIO NACIONAL DE MÉXICO (1975)

ANGEL PARRA DE CHILE EN EL AUDITORIO NACIONAL DE MÉXICO

México: Discos Vigar, LP-A2001, 1975

LADO A

- A1. ¡Que Vivan Los Estudiantes!
- A2. Guitarrita De Madera
- A3. La Suerte De Mi Compadre
- A4. Cuando Amanece El Día
- A5. Recuerdas
- A6. El Ferroviario

LADO B

- B1. ¿Qué Ha Pasado Con Mi Suerte?
- B2. ¿Quién Me Puede Decir?
- B3. Tierra Prometida
- B4. El Poeta Frente Al Mar

Ficha Técnica

O concerto de Ángel Parra que se apresenta neste disco ocorreu no Auditório Nacional da Cidade do México, em 18 de janeiro de 1975.

Músicos:

Grupo Nopalera

Violão: Roberto Cárdenas

Flautas, sax soprano e gaita: Arturo Cipriano

Baixo: Alejandro Marcial

Músicos convidados:

Percussão: Andrés Baraona

Bateria: Fernando Baraona

Baixo elétrico: Rodrigo Barranco

Engenheiros de som: David Bakshi e Francisco Orduña

Direção artística: José Manuel Osório

Produção do concerto: Corporación Cinematográfica Cayoacan

Design: Alejandra Urbina de L.

11. ÁNGEL PARRA DE CHILE (1976)

ÁNGEL PARRA DE CHILE

França: Le Chant du monde, LDX 74611, 1976.

LADO A

- A1. Canción de la libertad (Ángel Parra)
- A2. Yo tuve una patria (Ángel Parra)
- A3. Tango en Colombes (Ángel Parra)
- A4. Autorretrato (Ángel Parra)
- A5. Qué será de mis hermanos (Ángel Parra)
- A6. Porque mañana se abrirán las alamedas (Ángel Parra)

LADO B

- B1. El poeta frente al mar (Ángel Parra)
- B2. El día que vuelva a encontrar (Ángel Parra)
- B3. Compañero Presidente (Ángel Parra)
- B4. América del Sur (Ángel Parra)
- B5. Levántense, compañeros (Ángel Parra)

12. CHANTS DE LA RESISTANCE POPULAIRE CHILIENNE (1974)

CHANTS DE LA RESISTANCE POPULAIRE CHILIENNE

França: Expression Spontanée, ES 16, 1974.

LADO A

- A1. La canción de Luciano (Patricio Manns)
- A2. La ventana (Patricio Manns)
- A3. La resistencia se organiza (Patricio Manns)
- A4. Bolivariana (Patricio Manns)
- A5. Sólo digo compañeros (Daniel Viglietti)

LADO B

- B1. ¿Quién va conmigo? (Nelson Villagra)
- B2. Los libertadores (Patricio Manns)

B3. La dignidad se convierte en costumbre (Patricio Manns)

B4. Ya no somos nosotros (Patricio Manns)

B5. Carta a mi compañero (Nelson Villagra)

B6. Trabajadores al poder (Nelson Villagra)

KARAXU

13. DANIEL VIGLIETTI EN VIVO (1978)

DANIEL VIGLIETTI EN VIVO

França: Le Chant Du Monde, LDX 74707, 1978.

LADO A

- A1. Nuestra bandera (Daniel Viglietti)
- A2. El diablo en el paraíso (Violeta Parra)
- A3. De noche en casa, juntos (Raimon)
- A4. Vamos, estudiantes (Daniel Viglietti)
- A5. Que no encuentre ni el rocío (Popular peruana - Daniel Viglietti)
- A6. A desalambrar (Daniel Viglietti)

LADO B

- B1. Cielito del calabozo (Daniel Viglietti)
- B2. Por todo Chile (Daniel Viglietti)
- B3. Canción para mi América (Daniel Viglietti) *con Isabel y Ángel Parra
- B4. Anaclara (Daniel Viglietti)
- B5. Otra voz canta (Circe Maia - Daniel Viglietti)
- B6. La senda está trazada (Jorge Salerno)

14. GUITARRA NEGRA (1977)

GUITARRA NEGRA

Espanha: Movieplay, 17.1268/1, 1977.

LADO A

A1. Guitarra Negra (Contracanciones) – Parte I, Parte II e Parte III (Alfredo Zitarrosa)

LADO B

B1. Stefanie (Alfredo Zitarrosa)

B2. Coplas Al Compadre Juan Miguel (Chamarrita) (Yamandú Palacios / Óscar del Monte)

B3. Cual De Esas Mozas (Canción) (Alfredo Zitarrosa)

B4. La Vuelta De Obligado (Triunfo) (Miguel Brascó / Alberto Merlo)

B5. Cancion De Los Horneros (Romildo Risso / Atahualpa Yupanqui)

Ficha Técnica

Violões: Alfredo Zitarrosa, D. Velásquez, Yamandú Palacios, José L. Peñamaría e Julio Amaya

Direção de orquestra: Horacio Icasto