

## **“Quisiera ver el rostro de mi hermano exilado”<sup>1</sup>: dilemas da resistência na produção musical do exílio chileno**

Caio de Souza Gomes<sup>2</sup>  
Doutorando no PPGHS-FFLCH/USP  
caio.gomes@usp.br

### **Introdução: entre gradualismo e ruptura, a canção como arma da revolução**

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, especialmente por conta das repercussões da Revolução Cubana, que alçou à posição de destaque o tema da revolução na América Latina, o debate sobre perspectivas de ação política no continente foi se intensificando, e a cultura foi vista como caminho fundamental para a defesa de plataformas políticas, para a expressão de ideias e especialmente para a mobilização e conscientização. Sendo assim, constituiu-se nesse período uma cultura de esquerda que de algum modo refletiu as tensões e impasses que marcavam as discussões políticas do momento.

A trajetória dos músicos latino-americanos ligados aos movimentos de canção engajada é um caminho interessante para acompanhar os debates e as tensões que se colocaram em torno das perspectivas da esquerda na América Latina. A sua produção das décadas de 1960 e 1970 constitui uma verdadeira “memória musical” das experiências de engajamento político, e reconstituir sua história é uma importante contribuição para a escrita da história política e cultural desse período.

Nesta comunicação, debruço-me sobre uma questão específica dentro deste complexo emaranhado de diálogos e conexões que caracterizam os cruzamentos entre canção popular e política na América Latina das décadas de 1960 e 1970, que é como a *nueva canción chilena* de alguma maneira refletiu as tensões e debates que marcaram a esquerda chilena durante o período em que ela assumiu como perspectiva fundamental a resistência à ditadura instalada no país em 1973.

No Chile, a expectativa sobre as possibilidades de fazer a revolução também ganhou grandes proporções na década de 1960, tanto pelo impacto da vitória da Revolução Cubana quanto pelos próprios êxitos eleitorais obtidos por partidos de

esquerda no país naquele período. Como aponta o historiador chileno Julio Pinto Vallejos:

También en Chile, país reconocido por su “sobriedad” política y su apego institucional, los años sesenta pusieron en la agenda la inminencia de la revolución. Es verdad que ya desde comienzos del siglo XX se venía hablando en nuestras tierras sobre la viabilidad, la necesidad o el peligro de la revolución, pero la discusión en general no había sobrepasado el plano retórico o programático. [...] Todo cambió, sin embargo, con el efecto combinado del triunfo de la Revolución Cubana y el ascenso electoral de la izquierda, la que en 1958 estuvo a punto de llevar a Salvador Allende a la Presidencia de la República. Como nunca antes, por uno u otro camino, surgía en Chile la perspectiva concreta de hacer la revolución. [...] La década de los sesenta, y con mayor razón los mil días de la Unidad Popular, estuvieron marcados por esa expectativa. Los partidarios de la revolución, más allá de adscripciones o matices, debatieron y pugnaron febrilmente por hacerla realidad, y por definir el carácter que ella tendría en nuestro suelo. Sus enemigos hicieron lo humanamente posible por impedirla, y luego, cuando pareció momentáneamente triunfar, por derrotarla.<sup>3</sup>

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, caminho que se mostrou exitoso com a vitória de Salvador Allende nas eleições de 1970 e o início da experiência do governo da *Unidade Popular*. No entanto, isso não significava que a esquerda chilena estivesse coesa e livre de tensões e disputas políticas. 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 hegemônica 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), que a partir do começo de 1973 passou a se chamar *MAPU Obrero-Campesino*. O setor rupturista, que se autodenominava “esquerda revolucionária”, 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.<sup>4</sup>

Embora ambas as posições vislumbrassem como perspectiva a concretização de uma revolução no Chile, gradualistas e rupturistas diferiam especialmente na definição das estratégias e caminhos para se fazer a revolução. Enquanto os primeiros propunham o que foi chamado de “via chilena” ao socialismo, defendendo a via

eleitoral como caminho para que os partidos de esquerda chegassem ao poder, os últimos defendiam a necessidade de uma revolução armada, muito influenciados pela Revolução Cubana, que, a partir de 1959, acabou por impor um modelo de revolução que inspirou em grande medida movimentos guerrilheiros em todo o continente.

Essas duas posições políticas antagônicas dentro do campo das esquerdas chilenas podem ser percebidas claramente na produção cultural e artística, e especialmente na produção da canção engajada. Neste período, um número significativo de artistas transformou suas canções em espaços de manifestação política; no entanto, suas atuações nem sempre foram coincidentes e nem todos concordavam com as mesmas estratégias de ação, uma vez que esses artistas se aproximaram de distintos movimentos que influenciaram suas trajetórias e suas obras. Muito ilustrativa da presença dessas tensões políticas nas obras dos artistas da *nueva canción chilena* é a trajetória de dois de seus nomes fundamentais: Ángel Parra, figura ligada ao *Partido Comunista* e que de algum modo representa a perspectiva gradualista, e Patricio Manns, que se aproximou do MIR e acabou se tornando representante da posição rupturista dentro do universo da *nueva canción chilena*.

É focalizando dois momentos das carreiras desses músicos, os anos em que a *Unidade Popular* ocupou o poder e depois o período em que os músicos chilenos ligados à *nueva canción* foram obrigados a se exilar por conta da instalação da ditadura militar, que pretendo refletir sobre como a canção pode ser um caminho para discutir as divisões políticas que se instalaram no interior da esquerda chilena, apontando uma problemática que, de algum modo, é paradigmática da experiência de boa parte dos músicos latino-americanos politicamente engajados do período.

### **As disputas políticas das esquerdas durante o governo da UP e a produção da *nueva canción chilena***

Embora durante a campanha para as eleições presidenciais de 1970 toda a *nueva canción chilena* tenha declarado apoio à candidatura de Salvador Allende, durante a experiência de governo da *Unidade Popular*, a oposição das perspectivas políticas dos dois músicos se tornou bastante evidente.

Ángel Parra, nesse período, aproximou-se do governo e militou intensamente a seu favor, tendo produzido quatro discos editados pelo selo *Discoteca del Cantar Popular* (DICAP) ligados à juventude do *Partido Comunista*, no quais aparecem as

marcas desse momento de militância da *nueva canción chilena*: *Canciones de patria nueva / Corazón de bandido* (1971), *Las cuecas de Tío Roberto* (1972), *Cuando amanece el día* (1972) e *Pisagua* (1973). O tom das canções de Ángel Parra neste período é de exaltação da experiência da UP, de comemoração à chegada de Allende ao poder e de esperança no futuro de mudanças que se anunciava, o que se explicita, por exemplo, nos versos de “Canción de patria nueva”, faixa que dá título ao álbum de 1971:

Igual que el sol alumbrará  
esta patria que comienza,  
hay que sembrar y cosechar  
y hacer del trigo un caudal.

Sólo el surco del sembra'o  
sabe cuidar la semilla,  
así mismo nuestro pueblo  
sabrà cuidar su conquista.

Manns, por sua vez, foi o principal representante das vozes críticas dentro da *Unidade 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”<sup>5</sup>, que acreditava na inevitabilidade da luta armada como estratégia para se chegar ao socialismo e, no contexto do “apoio crítico” à *Unidade 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 experiência do músico foi descrita pela revista *El musiquero*, em

sua edição n. 153 de 1971, em artigo intitulado “El regreso de Patricio Manns”, que reproduz entrevista na qual Manns afirma que:

(...) em cada metro quadrado do Chile temos uma tarefa a cumprir. Fica em pé o fundamental: demonstrar que os artistas populares devem sair aos centros de trabalho, devem ir junto aos companheiros trabalhadores, estejam onde estiverem, para aprender e para ensinar. Essa é a dupla relação substancial que agora é possível estabelecer.<sup>6</sup>

Manns mergulhava profundamente no projeto da “esquerda rupturista”, e 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 a 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.

A postura de apoio crítico ao governo da UP se explicita principalmente na canção “No cierres los ojos”, que acabou por adquirir, diante dos acontecimentos posteriores, ares quase proféticos. Gravada com acompanhamento do conjunto Inti-Illimani, a canção faz referência à experiência da *Unidad Popular*, falando daqueles que “fueron a las elecciones a ganar”. Embora reconheça o esforço que levou à efetiva conquista do poder, a canção alerta para os perigos de se confiar no triunfo:

Lo ganaron con sudor  
tras dos siglos de esperar  
y hoy el tiempo es menos duro  
porque guardan la certeza  
de que el triunfo está seguro  
y ningún poder del mundo  
lo herirá.

Cuida tu poder,  
vete a vigilar,  
no cierres los ojos,  
no vayas a despertar  
como ayer.

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.

### **As disputas políticas no exílio e os dilemas da resistência**

Em 1973, toda essa discussão política foi abruptamente interrompida pelo golpe militar encabeçado pelo general Augusto Pinochet. O golpe desarticulou completamente o núcleo central da *nueva canción*. Rolando Alarcón morreu pouco antes e foi poupado de assistir aos horrores da repressão. Isabel Parra se refugiou na Embaixada da Venezuela, de onde partiu para Cuba e depois para Berlim, até se instalar definitivamente em Paris em novembro de 1974. Os integrantes do Quilapayún foram surpreendidos pela notícia do golpe durante uma turnê internacional e, impedidos de retornar a seu país, também se radicaram em Paris. O mesmo se passou com os integrantes do Inti-Illimani que estavam na Itália quando receberam a notícia e lá permaneceram. Víctor Jara não teve a mesma sorte dos demais: foi preso no Estádio Nacional – que se tornou um enorme campo de concentração –, torturado e assassinado poucos dias depois do golpe, tornando-se um grande símbolo dos efeitos da violência e do terror das ditaduras do Cone Sul.

Ángel Parra também acabou preso no Estádio Nacional, e posteriormente no campo de prisioneiros de Chacabuco, até que em 1974 conseguiu ser libertado, partiu para o México, e acabou se exilando na França. Em muitos casos, todo o processo de saída do país de origem, viagem e instalação de 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 caso de Parra, que conseguiu viabilizar sua instalação em Paris por meio de seus contatos no *Partido Comunista*. Já Patricio Manns, após o golpe, conseguiu sair do país e viajar para Cuba, reduto da esquerda defensora da estratégia da luta armada como único caminho revolucionário, permanecendo na ilha até 1974, ano em que se instalou em Paris.

As diferenças de perspectiva ideológica entre Ángel Parra e Patricio Manns continuaram sendo definitivas nas suas trajetórias no exílio e também marcaram suas estratégias de afirmação e de inserção nos circuitos musicais europeus.

Uma vez instalado definitivamente no exílio francês, Ángel Parra tratou de buscar retomar sua produção artística e viabilizar novamente sua carreira. Para isso, foi fundamental a existência da gravadora francesa *Le Chant Du Monde*, selo discográfico que manteve estreita ligação com o *Parti Communiste Français* (PCF) e se transformou em verdadeiro reduto dos artistas engajados latino-americanos exilados em Paris.

A companhia discográfica *Le Chant Du Monde*, a mais antiga ainda em atividade na França, foi fundada pelo crítico de cinema Léon Moussinac como casa de edição de partituras de música erudita em 1938 e se tornou uma gravadora de discos quando retomou suas atividades após a Segunda Guerra Mundial. Ao fortalecer sua atividade como editora de discos, ampliou sua atuação para além da música erudita, celebrizando-se pela edição de um impressionante catálogo de “música do mundo”. A principal proposta da gravadora era colocar à disposição de um público amplo, com a venda de discos a preços bastante baixos, o grande repertório musical de várias partes do mundo, mas a partir de uma política artística bastante singular, ditada em grande medida pelo *Parti Communiste Français* (PCF), já que membros do partido participavam de maneira bastante direta da tomada de decisões dentro da empresa. A partir dos anos 1960, a gravadora abraçou a produção 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* no contexto europeu.<sup>7</sup>

Foi pela gravadora *Le Chant du Monde* que Ángel Parra lançou, em 1976, o álbum *Ángel Parra de Chile*, composto exclusivamente por canções autorais interpretadas pelo autor ao violão, que tratavam de transformar em música a melancolia gerada pela experiência da saída forçada de seu país e as dificuldades de se instalar no exílio. O disco se inicia 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 em Colomnes”, “El día que vuelva a encontrar” e principalmente “Que será de mis hermanos”, um dos mais emblemáticos hinos de expressão da angústia dos exilados. Alguns momentos de otimismo e esperança em um futuro melhor também aparecem em canções como “Porque mañana se abrirán las alamedas” e “El día que vuelva a encontrar”, que



imaginam o momento de vitória sobre os inimigos e de retorno à pátria. E o fato da experiência das ditaduras e exílios ter se tornado um elemento compartilhado por diversos países latino-americanos abre espaço para que siga forte o discurso da unidade continental, que aqui 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.

Patricio Manns, por sua vez, tem sua ida a Paris diretamente atrelada a sua militância junto ao *Movimiento de Izquierda Revolucionaria*. Em 1974, 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. Naquele ano, Manns se mudou de Cuba para a capital francesa e ali encabeçou a criação do novo conjunto, batizado de Karaxú e formado por ele e pelos músicos Franklin Troncoso, Bruno Fléty, el “Negro” Salué, el “Negro” Larraín e Mariana Montalvo.

Karaxú<sup>8</sup> se tornou uma experiência bastante singular na trajetória da canção engajada latino-americana, 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. Todo o lucro obtido pelo grupo com apresentações e discos era revertido ao movimento.

O fato de Manns ser um funcionário do MIR obviamente o afastava do circuito comercial ligado ao *Partido Comunista*. Por isso, o primeiro álbum do grupo Karaxú, intitulado *Chants de la résistance populaire chilienne*, gravado em outubro de 1974, foi lançado pelo selo independente francês *Expression Spontanée*.



*Expression Spontanée*<sup>9</sup> 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 discos, 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*.

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 Enríquez, Etendard de la lutte des opprimés. MIR”. O disco se tornou uma homenagem ao secretário geral do MIR, Miguel Enríquez, que morreu em confronto com a ditadura em 5 de outubro de 1974, episódio que foi um duro golpe para o movimento. As canções do álbum foram escritas por Manns sob a supervisão de Nelson Villagra, que tinha como missão garantir que elas transmitissem exatamente a mensagem que a organização pretendia. O disco se inicia com “La canción de Luciano”, em que Manns homenageia Luciano Cruz Aguayo, um dos principais líderes do MIR, morto em 14 de 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 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”.

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.

---

<sup>1</sup> Verso da canção “Qué será de mis hermanos”, do compositor chileno Ángel Parra, gravada no álbum *Ángel Parra de Chile* (1976).

<sup>2</sup> Doutorando no programa de pós-graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Este texto apresenta alguns resultados do projeto de doutorado intitulado *Cada verso é uma semente no deserto do meu peito: exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latino-americana (anos 1970)*, em desenvolvimento sob a orientação da Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato.

<sup>3</sup> 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. 10.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>5</sup> JORDÁN, Laura. Cantando AL MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de Patricio Manns. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL, Montevideo, junio de 2010, p. 368.

<sup>6</sup> “El regreso de Patricio Manns”. *El Musiquero*, n. 153, 1971, p. 12, 13 (tradução minha).

<sup>7</sup> Sobre a história da gravadora Le Chant du Monde, ver ALTEN, Michèle. Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980). *ILCEA*, 16, 2012; 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.

<sup>8</sup> A história do conjunto Karaxú é contada por um de seus membros, Franklin Troncoso Muñoz, no livro *Historia del grupo musical ¡Karaxú! (1974-1978) ...perder la paciencia*. Santiago: LOM Ediciones, 2014.

<sup>9</sup> Sobre *Expression Spontanée*, ver “Mai 68 - Jean Bériac et Expression Spontanée”. *Je chante*, 18 Décembre 2009 (disponível em: <http://www.jechantemagazine.com>).