

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

# **La política, el arte y el dislocamiento: el exilio de los músicos en Latinoamérica.**

Alexandre Felipe fiuza.

Cita:

Alexandre Felipe fiuza (2013). *La política, el arte y el dislocamiento: el exilio de los músicos en Latinoamérica*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/508>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia 2 al 5 de octubre de 2013**

### **ORGANIZA:**

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 60

Título de la Mesa Temática: Latinoamérica y sus desterrados en el siglo XX: nuevas preguntas y nuevas fuentes en la historiografía del exilio

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: YANKELEVICH, Pablo.

JENSEN, Silvina.

LASTRA, Soledad.

### **A POLÍTICA, A ARTE E O DESLOCAMENTO: O EXÍLIO DOS MÚSICOS NA AMÉRICA LATINA**

**DUARTE, Geni Rosa.**

*UNIOESTE/ Brasil*

*geni\_rosaduarte@yahoo.com.br*

**FIUZA, Alexandre Felipe.**

*UNIOESTE/Brasil*

*alefiuza@terra.com.br*

<http://interescuelashistoria.org/>

## Introdução

Este trabalho apresenta resultados parciais de uma investigação em curso sobre os músicos exilados no Cone Sul durante as ditaduras sucedidas no Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai e Chile, entre as décadas de 1960 y 1980. Baseamo-nos na história oral, na bibliografia, na discografia e na consulta a documentos oficiais das ditaduras. Como eixo central, apresentamos os testemunhos dos músicos, principalmente, os menos conhecidos e que conjugavam a atividade artística com a política, partidária ou não. Entre os músicos entrevistados no âmbito do Projeto de investigação, destacamos dois contextos nacionais, em particular, os casos dos argentinos Juan Falu e Piru Gabetta, e dos brasileiros José Rogério Licks e Raul Ellwanger, que viveram na Argentina antes da ditadura, sendo que o segundo aqui permaneceu após o Golpe. Enquanto Falu se exilou no Brasil, Gabetta se exilou na França e depois na Espanha.

Edward Said consegue definir sobremaneira toda a complexidade da temática aqui em apreço: “O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar”. Ele o considera “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar”, mas, ao mesmo tempo, “um tema vigoroso” (Said, 2003: 46), o que o faz ser, muitas vezes, objeto de narrativas heroicas, gloriosas. Os testemunhos de exilados repetem as mesmas definições das sensações vividas: “Nem turista, nem imigrante. Não estava indo para outro país como imigrante. Este é o grande drama do exilado: não é uma opção. O imigrante chega para viver no país. O exilado não, fica um estranho no ninho, não vive, não cria raízes, não faz a sua vida” (Garcia, 1989: 75). As versões são diversas, inclusive o desconforto de voltar a viver em seu próprio país. Como diria o músico Licks, que não voltou do exílio, em sua canção Concerto do Exílio: “Neste mundo somos todos exilados/ Procurando o caminho esquecido/ Do nosso lá”.

Associado ao nacionalismo, o exílio produziria o desenraizamento, fraturando a identidade dos indivíduos ou grupos. No estudo em apreço, Said (2003) se refere aos exílios dos palestinos e judeus no século XX, quando se produzem até mesmo projetos de construção de nação a partir dessa situação. Ele conclui apresentando o exílio como uma alternativa às instituições de massa que dominam a vida moderna, não sendo uma escolha do indivíduo: “nascemos nele, ou ele nos acontece” (2003: 57).

Por outro lado, são múltiplas as formas pelas quais o exílio é vivido, considerando-se que as pessoas que partem são premidas por circunstâncias, motivos,

condições e objetivos que as levam a deixar o país. Dessa forma, podemos afirmar que “não houve um único exílio para cada um dos países de origem, mas múltiplos exílios desenvolvidos por uma diversidade de motivos e de práticas políticas e sociais, em cada uma das nações onde os desterrados encontraram refúgio” (Yankelevich, 2011: 22).

No dicionário, a palavra exílio pode significar “expatriação forçada ou por livre escolha”, mas também “o lugar em que vive o exilado”, complementado pelas condições de isolamento de convívio social e solidão. A palavra assume vários significados, que vão desde imigrante até apátrida, quando o indivíduo perde a nacionalidade original e não assume outra. Presume-se que o exilado não possa voltar ao país de origem, ou que enfrente certas dificuldades, caso decida fazê-lo. Dessa maneira, podemos colocar em questão o significado de lugar que a palavra assume, tanto quanto o de situação, o que nos possibilita também pensar em novas formas de convívio social para além do isolamento e da solidão.

Por conseguinte, neste texto, propusemos pensar a trajetória de alguns músicos no exílio, apreensíveis a partir da história oral, o que nos possibilita pensar e discutir essas outras articulações possíveis e realizadas, apreensíveis a partir da singularidade e das subjetividades presente nos relatos. Se, por um lado, “o exílio aparece como possibilidade, quando a resistência interna é impossível”, configurando-se num afastar/excluir/eliminar de pessoas e grupos (Rollemberg, 1999: 25), por outro, impõe a reconstrução de laços, mesmo que transitórios, mesmo que inscritos num tempo passado e num lugar não mais existente. É importante pensar que a saída do país se dá numa ditadura, onde prisões, torturas, desaparecimentos são parte do cotidiano. A fratura aí produzida, então, implica muitas vezes no risco de perda da identidade, o que levou muitas vezes a suicídios e na emergência de delírios e outros sintomas de doenças mentais. Podemos então nos perguntar sobre o significado não só da desterritorialização que o exílio impõe, mas também do significado de uma reterritorialização no novo lugar de fixação, mesmo que passageira, mesmo que não definitiva. O fenômeno social aqui referenciado pode ser ainda mais complexo quando pensamos também no retorno dos exilados, ou melhor, nos desexiliados.

Entre os exilados brasileiros, pode-se dizer que houve um “roteiro preferencial”. O fato do Chile viver, até 1973, um regime democrático, fez com que muitos brasileiros, saídos do seu país, pelas mais variadas razões, para lá se dirigissem. Segundo dados da Comissão Interamericana de Direitos Humanos, da Organização dos Estados Americanos, 688 brasileiros buscaram asilo político nesse país (Fiuza, 2008: 34).

Esse foi o roteiro de dois dos músicos brasileiros cujas experiências de exílio trouxemos aqui. Todavia, queremos destacar exatamente as diferenças de trajetória e o papel que a vinculação de ambos com a música propiciou.

### **José Rogério Licks: o menestrel do exílio**

Foram duas as entrevistas feitas com José Rogério Licks, violonista e compositor, nascido em 1948, em Montenegro, RS, hoje radicado na Alemanha. Em ambas as entrevistas, ele recorda a sua prisão numa passeata em 1968, quando cometeu uma imprudência, segundo suas palavras, e foi levado preso após uma tentativa de agressão do oficial responsável. Destacou, todavia, que não era militante de nenhuma organização política, e nem favorável à luta armada, tendo participado, em Porto Alegre, das atividades do movimento estudantil. Mas ficava evidente que as prisões poderiam atingir qualquer um, não apenas os militantes.

Na Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), Licks encontrou um colega que conhecia da Casa do Estudante com marcas visíveis de tortura: “encostado na parede, inconsciente, a cabeça dele um enorme de galo assim e os olhos abertos”, como contou em entrevista concedida aos autores. A possibilidade de prisão, mas principalmente, a ameaça da tortura, fez com que ele decidisse partir.

Entretanto, podemos considerar que seu exílio teve início ainda no interior do Brasil. Licks desenvolve um percurso pelo que poderíamos chamar de “Brasil interior”, pelo país que ele ainda não conhecia. Nas suas palavras:

(...) eu não era um político militante, mas eu já tinha sido preso, e atualmente a minha inclinação era para a esquerda, mas eu não tinha nada a ver com a luta armada, nada disso, não era o meu campo. Eu era um músico, tinha saído da minha terra para conhecer meu país, incorporar à minha música a cultura brasileira.

Parte do Sul do Brasil, inicialmente ao lado do premiado escritor Sérgio Caparelli, fixando-se um tempo em Ouro Preto, onde convive com o grupo Living Theatre. Parte depois na direção do nordeste e do norte brasileiro, tendo contato basicamente com pessoas comuns, que o recebiam muitas vezes em suas casas. Alguns deles lhe traziam poemas para serem musicalizados, o que possibilitava estabelecer laços mais estreitos com aspectos da cultura popular e musical dessas regiões.

Saindo do Brasil, passa ao Paraguai, onde se apresenta pela primeira vez em troca de um cachê. Isso possibilita que, na Argentina, ele percorra muitas províncias já se apresentando como músico. Tem contato, então, com a música argentina, com muitos músicos, e se impressiona bastante com uma apresentação de Mercedes Sosa numa praça, acompanhada tão somente de um violonista.

Da Argentina passa ao Chile, pelo sul, atravessando a pé a cordilheira dos Andes. Essa experiência foi narrada em sua canção “Cruzando a cordilheira”, do CD *Concerto do Exílio* (2008): “Voando para além dos picos nevados do Andes/ Rumo do país dourado do arco-íris/ Para onde vou, minha luz”. Nesta composição já se configura a influência da musicalidade chilena com a qual ele teria contato posteriormente.

No Chile, ele sobrevive a partir da música, tendo conseguido inclusive documentos para permanência no país, nos quais consta, como profissão “compositor”. A partir daí ele vai estabelecer contato com os músicos da Nueva Canción Chilena, com os quais se identifica profundamente. Percebe claramente que o país estava dividido entre as várias tendências, desde o Movimiento de Izquierda Revolucionaria, (MIR), mais à esquerda, ao grupo Patria y Libertad, mais à direita.

É a partir da sua posição enquanto músico que ele estabelece contatos, tanto com os brasileiros exilados, quanto com os chilenos. Não como militante, destaca, embora tendo contato com eles, mas o seu objetivo era “conhecer as pessoas”.

Desenvolve trabalhos de apoio aos brasileiros nesse sentido, ao mesmo tempo tendo contato com as canções de Violeta Parra, Quilapayún e com outros músicos que se apresentavam na Peña de los Parra – inclusive Victor Jara. A identificação com o trabalho desenvolvido por esses músicos durante o governo Allende define os percursos que Licks terá até mesmo após o golpe, uma vez que a música chilena terá um papel muito importante na sua trajetória, o que o fará confessar que se sentia “mais chileno que brasileiro”. Com o Golpe, Licks e outras centenas de exilados brasileiros se refugiam nas embaixadas, configurando-se tal etapa como mais uma grande luta pela sobrevivência, relatada em inúmeras memórias e trabalhos acadêmicos publicados.

Depois de se exilar na Argentina, embora tivesse sido tratado mais como preso<sup>1</sup> do que como refugiado, em 1974, finalmente recebe asilo na Alemanha, através do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR). Nesse país, criou o grupo

---

<sup>1</sup> Inclusive encontramos sua ficha política junto à documentação da *Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires* (DIPBA), arquivada na *Comisión Provincial por la Memoria*, em La Plata. Este documento é mais uma prova das trocas de informações entre os serviços de informação do Brasil e da Argentina.

Canción Libre, a partir do qual denunciava as ditaduras militares da América Latina, na mesma direção que fizeram os músicos chilenos no exílio, construindo com eles a memória do governo da Unidade Popular. Ainda hoje reside na Alemanha, onde deu prosseguimento à sua carreira. Parte do acerto de contas com o passado de Licks veio à tona em 2008, com a gravação de seu CD Concerto do Exílio, assim mesmo com “s”, como se o músico buscasse consertar o seu desassossego com o vivido. O trabalho recupera suas anotações do início do exílio no Chile, servindo como um diário, numa aparente atividade dolorosa de se reconstruir. “O último menestrel do exílio”, como denominou o jornalista Silvio Demétrio, segue sua viagem.

### **Raul Ellwanger: dos festivais para a luta**

Outro exilado, Raul Ellwanger, que também se exila no Chile após a decretação do Ato Institucional nº 5 no Brasil, tem uma trajetória bem diferente. Participou de vários festivais ligados ao movimento estudantil nos anos 1967-1968, sendo premiado em vários deles, integrando-se ao movimento Frente Gaúcha de Música Popular Brasileira. Militante da organização VAR-Palmares, a ficha de Ellwanger na DOPS remete a 120 documentos, sendo que num deles está anexa sua ficha originada na 2ª Seção do II Exército: “Comunista fanático. Elemento ligado à ex-UNE [União Nacional dos Estudantes]. Considerado um dos mais violentos esquerdistas dentro da PUC. Orador com temas esquerdistas (festivais de canção)”.<sup>2</sup> Sua ficha também traz outras informações: “Agitador. Orador de alguns recursos. Participa de concursos de música com temas esquerdistas (Festivais de Canção).”<sup>3</sup>

Com a forte repressão contra os grupos guerrilheiros no Brasil, fugiu para o Chile. Lá vivenciou tanto a posse de Allende quanto o golpe de Pinochet. Sobre esse período, afirma que, ao contrário da maioria dos brasileiros, que “viviam em guetos”, relacionando-se apenas entre si, alguns chegando até mesmo ao suicídio por conta da desadaptação ao novo ambiente, ele procurou sair desse grupo restrito: relacionava-se com diferentes grupos, chegando a trabalhar como tradutor, além de professor de violão. Tinha mais contatos com pessoas que militavam em partidos políticos do que com os músicos da Nueva Canción, que ele conhecia pouco. Confessou que não compôs nada

---

<sup>2</sup> Pasta 50-Z-9-181728, Arquivo da DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo – Brasil.

<sup>3</sup> Pasta 50-Z-30-735, ídem.

durante o tempo que viveu no Chile, dedicando-se a estudar sociologia (embora nunca tenha conseguido um diploma nesse sentido).

Na Argentina, retoma a carreira interrompida, retomando os estudos no Conservatório Municipal de Manuel de Falla, em Buenos Aires. Liga-se a um grupo de exilados brasileiros, entre os quais José Rogério Licks, e participa do conjunto Caldo de Cana, junto a outros músicos brasileiros, como Leopoldo Paulino, Eliana Lorentz Chaves, Zeca Leal, José Luís Sabóia, Edu e Márcia Savaget Fiani. Sob direção do teatrólogo Augusto Boal, o grupo apresentou-se em Buenos Aires com o espetáculo "Canción del Exílio", no Teatro Santelmo, no bairro La Boca. Todos os seus companheiros se exilaram fora da Argentina, mas ele permaneceu no país, que ainda vivia uma forte repressão política, assim, correndo sérios riscos com as operações do Plano Condor.

Ao contrário de Licks, Ellwanger retorna ao Brasil em 1979, aqui retomando sua carreira. Lança e participa de uma série de discos regionalistas, ligando-se a nomes da canção latino-americana, como Mercedes Sosa, León Gieco, Pablo Milanés e Silvio Rodríguez, além de nomes significativos da música brasileira. Segue com uma profícua carreira de músico e tem se engajado nas lutas pela recuperação da memória dos tempos de autoritarismo.

### **Juan Falu e a música popular**

Outra trajetória musical bastante diferenciada teve Juan Falu, músico argentino que se exila no Brasil, após o golpe militar de 1976 na Argentina. Num certo sentido, ele se distancia de alguns posicionamentos de analistas da música argentina e rechaça o papel de resistente atribuído ao rock. Para ele, trata-se de considerar, para além de um papel romantizado desses músicos, o papel que os setores populares – aí incluída a música popular – exerceram nos anos anteriores e posteriores ao golpe.

Referindo-se à sua vivência ainda nos anos de universidade em Tucumán, ele destaca a intensa politização que se processava, não só das classes operárias, mas também das classes médias. Num contexto de lutas sociais bastante intensas, ocorre, diz ele, uma nova compreensão do peronismo, com suas contradições, definindo-se posições nacionalistas revolucionárias, opondo-se a um nacionalismo conservador.

A militância vai então se direcionando para as diversas organizações políticas que se formam, peronistas e/ou não-peronistas, algumas numa perspectiva



revolucionária, outras mais reformistas, algumas aderindo à luta armada, outras rejeitando essa via. Após o assassinato do seu irmão Lucio, ele resolve vir ao Brasil com duas de suas irmãs, que posteriormente se exilam na Europa.

Todavia, aponta Falu, apresenta-se a necessidade de se discutir de forma mais aprofundada a própria questão da música popular argentina nesses anos. E isso ele faz colocando em questão a partir de sua própria experiência, simultaneamente agindo como músico e como militante – e fundamentalmente como músico argentino. Nesse sentido, renega a importância que muitas vezes era dada à “canção de protesto”, como, por exemplo, obras da chilena Violeta Parra, Víctor Jara, entre outros compositores, que rearticulavam questões ligadas à resistência política. Como músico, então, ele dava maior importância à música argentina, em especial à música tucumana, com seus ritmos característicos, segundo ele, menos comercial, mais introspectiva, e nem sempre claramente politizada. Logo, ao tocar essas composições, ele se posicionava enquanto músico, não necessariamente como “músico militante”.

Para ele, a música de protesto não era popular, sendo consumida principalmente pelas classes médias, muito especialmente pelos grupos universitários. Então, se fosse convidado a tocar numa casa de operários, diz ele, certamente não lhe seria pedida uma canção de protesto – talvez algo de Atahualpa Yupanqui, ouvido com respeito, mas muito possivelmente os demais ritmos tradicionais e regionais argentinos.

Daí a sua crítica às vanguardas musicais, bem como a valorização da música folclórica, no seu caso especialmente aquela de raiz tucumana. Embora esse caráter “popular” seja ambicionado por determinados compositores, não é algo que possa ser “acrescido” artificialmente à música. Não é por querer fazer algo “popular” que se consegue isso – e este seria o caso, por exemplo, de Athaulpa Yupanqui, que conseguiu compor falando do peão rural. Todavia, ele se pergunta se essa música chegaria mesmo às camadas populares ou se chega como música reconhecida como sendo sobre o povo e não simplesmente para o povo. Outro grande problema, acrescenta ele, é que as vanguardas não conseguiram atingir a classe trabalhadora. Por exemplo, ele aponta o caso da rádio das “Madres de Plaza de Mayo”, uma vez o que se veicula é tão ideologizado, que não se consegue fruir. “Isso não é arte”, conclui.

“Eu gostaria de, com meu violão, atingir os setores populares”, diz ele, e as festas populares se tornam para ele um permanente desafio. Aponta a contradição das esquerdas, que revela um vazio cultural enorme, percebido em coisas muito elementares; nas suas palavras, à veneração do povo, que havia no interior das

organizações políticas de resistência, correspondia a uma incapacidade de compreender o modo de vida de “nuestra gente”, de comer a comida de “nuestra gente”, de cantar suas canções, etc. A partir dessa constatação, critica a incapacidade das esquerdas de lidar com elementos da tradição, da musicalidade e da poética popular. Acrescenta que músicos identificados politicamente com a direita muitas vezes se apoderam desses elementos simbólicos com maior competência, utilizando-os para seus próprios objetivos. E se pergunta: vamos deixar essa tradição à direita, e negar-nos a essa identificação?

Falu critica a atitude de se contar a resistência dos músicos perante a ditadura pela valorização do rock argentino, numa atitude que, conforme ele diz, chega a negar a força da tradição agindo nesse sentido. Esses músicos não conseguiam chegar aos setores populares. Talvez isso se deva à excessiva “clandestinização” da esquerda, e ele afirma isso sem negar a importância dessa militância. E o que faz quem é militante, e se apoia, como músico, nessa tradição popular, ou seja, prefere tocar zambas e outros ritmos mais regionais?

Falando do exílio no Brasil, onde permaneceu por oito anos, aponta como motivo da escolha exatamente a vizinhança da Argentina, ou seja, o desejo de não se afastar do seu próprio país, muito embora a ditadura brasileira ainda estivesse vigente. Reforça que o Brasil não era o destino preferencial dos exilados argentinos. Dessa forma, sem documentos, chega aqui por volta de 1976, seu primeiro objetivo era simplesmente sobreviver; ele e outros refugiados e suas famílias.

Falu participou, por um certo tempo, do conjunto Tarancón, formado por músicos latino-americanos então exilados. Diz não se lembrar muito bem como se iniciaram os contatos com esses músicos. Referiu-se à sua atuação com o músico Abílio Manuel, envolvido então com a difusão da música latino-americana no país, com conteúdo de denúncia social. Voltando a referir-se à canção de protesto veiculada por esse conjunto, que conseguiu mostrar ao brasileiro obras de Violeta Parra, Mercedes Sosa, Victor Jara entre outros, acrescenta que ela deve ser considerada de maneira reflexiva e crítica. No caso do Tarancón, essa música se direcionava aos setores médios mais intelectualizados, ficando um abismo entre esses e os setores populares.

Ficando no exílio até 1984, Falu destaca a importância que teve a música brasileira na sua própria afirmação enquanto músico, pois logo que foram resolvidas questões de sobrevivência material, passou a compor. Referiu-se à aceitação que teve

como músico no Brasil, o que facilitou sua aceitação e atuação enquanto músico quando regressou à Argentina, depois de oito anos de exílio.

### **Piru Gabetta e seu tango *rojo***

A trajetória do argentino Piru Gabetta é repleta de nuances e mudanças bruscas que, ao serem representativas das experiências vividas por inúmeros exilados, por outro lado revelam uma rica e particular vivência musical e artística no exterior. Gabetta é um profícuo autor de textos e canções. Antes da militância mais radical, entre 1973 e 1975, Piru havia participado do grupo musical *El Trio + Tango*, em Rosário. O grupo teve seu primeiro LP gravado pela discográfica *Qualiton*, de Buenos Aires, tendo, inclusive, um considerável êxito no Uruguai. Contudo, a atividade política foi ocupando o espaço das atividades musicais.

Ficou conhecido como cantor de tango e a exemplo dos outros casos elencados, conjugou a atividade artística com a militância política, em particular junto ao PRT (*Partido Revolucionario de los Trabajadores*), o que foi decisivo em sua fuga para a França, onde viveu por nove anos, a partir de 1976.

A exemplo das experiências de outros casos de exilados, passou por, digamos, uma ante-sala do exílio, que foi a clandestinidade. Esta etapa, obviamente, era muito mais arriscada que o exílio, afinal, a vida clandestina era considerada pelos militares prova cabal de culpa. No caso de Piru Gabetta, foram seis meses na clandestinidade após o fatídico golpe de 24 de março de 1976. Segundo relato de Piru<sup>4</sup>, seu exílio foi decidido coletivamente e respondia à necessidade de execução de atividades políticas no exterior. Contudo, o exílio, neste caso, não era somente uma ação estratégica, mas também salvaguarda à própria vida de Piru uma vez que a violência atingia seu ápice. Prova disto foi o assassinato da companheira de seu irmão Carlos Gabetta. A opção pelo exílio é sublinhada pelo testemunho do próprio Piru:

No elegí irme, puesto que partí con una tarea: generar denuncia y solidaridad contra la última dictadura militar con mis herramientas, el canto y la música. Sin desatender una doble obligación artística: el cuidado estético de la propuesta y que en su nombre invocaba las necesidades de un pueblo por salir del horror. Junto con la ayuda inestimable de otros compañeros, al poco tiempo de mi llegada a París

---

<sup>4</sup> Entrevista realizada por Ernesto Bohoslavsky e Alexandre Fiuza em Buenos Aires, em novembro de 2010.

conformé un grupo y al año estábamos grabando una larga duración y presentándonos desde abajo hasta llegar a los mejores lugares: La Vielle Grille, el Palais des Arts y L' Olympia. (Gómez, 1999: 54-5).

No exílio, se notabilizou nas tarefas de denúncia contra a ditadura e na atividade artística ao integrar o grupo *Tiempo Argentino*, com quem gravou o disco *Tango Rojo*<sup>5</sup>. Durante seu exílio, também viveu em Barcelona, na Espanha, onde inaugurou um restaurante e deu continuidade a sua carreira musical. Em 1985, Piru Gabetta voltou à Argentina, onde vive em Buenos Aires, gravou discos e segue escrevendo para alguns periódicos.

### Considerações finais

Curiosamente, dos quatro músicos, Falu e Ellwanger se exilaram no Brasil e na Argentina, respectivamente, quando ambos os países ainda viviam em ditadura, embora no caso brasileiro já em franca desmontagem do aparato censório-repressivo. Já Licks e Gabetta exilaram-se na Alemanha e França/ Espanha, respectivamente. Estas realidades espaciais certamente produziram efeitos na produção musical destes músicos.

Para além das questões específicas das experiências singulares desses diferentes músicos na situação de exílio, buscamos apontar, ainda que introdutoriamente, algumas questões relativas às maneiras como se configuraram suas relações com a música popular, muito especialmente a música latino-americana, no interior da qual localizamos a música brasileira. Questões como a produção de uma “música de protesto”, que também teve ramificações no Brasil, e as relações com o regionalismo ou regionalização, afloram nas entrevistas realizadas.

Para Licks, a música chilena permitiu reconfigurar sua militância e sua atuação política, possibilitando a ele definir seus caminhos posteriores, no sentido de voltar ou não para o Brasil. Para Falu, ao contrário, essa mesma música exprime um distanciamento com relação a sua própria militância, tanto na Argentina quanto no exílio. Pode-se perceber facilmente que a mesma produção musical é avaliada

---

<sup>5</sup> Sobre Piru Gabetta, ver: FIUZA, A. F.; BOHOSLAVSKY, E. L. O exílio dos músicos no Cone Sul: o Tango Rojo de Piru Gabetta. *Diálogos* (Maringá. Impreso), v. 16, pp. 15-36, 2012. Trabalho originalmente apresentado pelos autores nas *Primeras Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agendas, problemas y Perspectivas conceptuales*, na Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación da Universidad de La Plata, em 2012.

diferentemente pelos dois músicos, para o argentino representando o distanciamento da esquerda do seu tempo de militância dos setores populares.

Licks ressignificou essa questão a partir do conhecimento do próprio país, anteriormente à busca do exílio em terra estrangeira, bem como da militância exercida no Chile com os músicos comprometidos com as questões levadas pelo governo Allende. Num texto escrito por ele e ainda não publicado, ele recorda a musicalização de poemas feitos por um militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), o sapateiro José Lavechia<sup>6</sup>, que se encontrava com ele na embaixada argentina no Chile após o golpe de 1973. Mesmo sem ter gravado essa composição, ele se recorda dos versos que recebeu do velho militante, posteriormente desaparecido ao voltar ao Brasil, do qual reproduzimos abaixo um pequeno trecho:

Enquanto tiver na embaixada/ Duas cadeiras para dormir/ Tiver a sopa maldita/ Que eu puder engolir/ E mesmo que na Argentina/ Tiver o tal de Perón,/ Só deixo a embaixada/ No último avião.

Mesmo que isso tudo não tenha relação direta com a sua atuação posterior como instrumentista, isso é significativo na afirmação dos seus compromissos políticos a partir da sua posição como músico – e como músico no exílio.

Ellwanger, vindo de uma perspectiva de valorização da regionalidade, amplia sua relação com a música latino-americana de forma geral, incorporando na sua produção músicos argentinos, uruguaios e cubanos, entre outros. No LP *La cuca del hombre*, gravado no Brasil em 1984, participaram Mercedes Sosa, Domingo Cura, Silvio Rodrigues e Pablo Milanés. Anos depois, após ter se apresentado em muitos países da América latina, organizou em Pelotas (RS) a I LatinoMúsica, trazendo convidados de 11 países, como Tania Libertad, MPA, Larbanois-Carrero e Ñamandú Trio. Além disso, gravou com a participação de muitos artistas brasileiros, não apenas do Rio Grande do Sul.

Para Falu, por outro lado, o exílio representou a reafirmação do popular ligado ao regional, e no seu caso específico, ao compromisso com a música folclórica. Um dos aspectos por ele destacados na entrevista foi a docência, como forma de “formar” novos músicos que possam aderir a essa perspectiva, de valorização do “nuestro”.

---

<sup>6</sup> Ver a elucidativa obra: BARROS, Célia. (2010), *Lavechia, um sapateiro contra a ditadura*. Rio de Janeiro: Multifoco.

Um traço comum a estas trajetórias é a atuação política e musical, antes e durante os exílios, e como estas histórias, para além de traduzir experiências individuais, contribuem para a construção da história do exílio de distintos grupos sociais. O que igualmente é digno de nota é como as concepções políticas dos exilados podem ou não sofrer mudanças no exílio, apesar de que estas mutações podem ocorrer independentes do desterro. Outra aproximação possível advém do papel desempenhado por parte destes músicos como quadros de grupos de oposição, inclusive armada, e como a música era utilizada por eles em sua atuação política. Neste sentido, eles constroem suas representações em torno da ação política conjugada à atividade artística. Licks e Gabetta, em maior ou menor grau, puderam exercer com maior liberdade seu processo criativo musical no exílio, embora a militância política, a luta pela sobrevivência material e de denúncia contra as ditaduras tenham possivelmente tomado mais tempo dos mesmos.

### **Referências bibliográficas**

FIUZA, Alexandre Felipe. (2008), El exilio brasileño en Chile y Argentina: la cuestión de los cantautores. *Revista de Estudios Trasandinos*, v. 14, pp. 29-41.

GARCIA, João Carlos Bona. (1989), *Verás que teu filho não foge à luta*, Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura.

GÓMEZ, Albino. (1999), *Exilios: porqué volvieron*, Rosario: Editorial Homo Sapiens.

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

SAID, Edward (2003), *Reflexões sobre o Exílio e outros ensaios*, São Paulo: Companhia das Letras.

YANKELEVICH, Pablo. (2011), Estudar o exílio. In: QUADRAT, Samantha Viz (org.), *Caminhos Cruzados: história e memória dos exílios latino-americanos no século XX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, pp. 11-30.