

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

RAFAEL RODRIGUES CAVALCANTE

*“LA VIDA DE LOS HÉROES DE CHILE SE ESCRIBE EN  
EL PELIGRO CLANDESTINO”*  
QUILAPAYÚN E INTI-ILLIMANI: A NOVA CANÇÃO  
CHILENA NO EXÍLIO  
(1973-1988)

FRANCA  
2016

**RAFAEL RODRIGUES CAVALCANTE**

***“LA VIDA DE LOS HÉROES DE CHILE SE ESCRIBE EN  
EL PELIGRO CLANDESTINO”***  
**QUILAPAYÚN E INTI-ILLIMANI: A NOVA CANÇÃO  
CHILENA NO EXÍLIO (1973-1988)**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: História e Cultura Social.

Orientadora: Prof. Dra. Tânia da Costa Garcia.

**FRANCA  
2016**

Cavalcante, Rafael Rodrigues.

“La vida de los héroes de Chile se escribe en el peligro clandestino” : Quilapayún e Inti-Ilumani : a Nova Canção Chilena no exílio (1973-1988) / Rafael Rodrigues Cavalcante. – Franca : [s.n.], 2016.

139 f.

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientadora: Tânia da Costa Garcia

1. Chile - Política e governo - 1973-1988. 2. Exílio. 3. Direita e esquerda (Ciência política). I. Título.

CDD – 983.065

**RAFAEL RODRIGUES CAVALCANTE**

***“LA VIDA DE LOS HÉROES DE CHILE SE ESCRIBE EN  
EL PELIGRO CLANDESTINO”***  
**QUILAPAYÚN E INTI-ILLIMANI: A NOVA CANÇÃO  
CHILENA NO EXÍLIO (1973-1988)**

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: História e Cultura Social.

**BANCA EXAMINADORA**

**Presidente:**

---

**Dra. Tânia da Costa Garcia (UNESP-Franca)**

**1º Examinador:**

---

**Dra. Fabiana de Souza Fredrigo (UFG-Goiás)**

**2º Examinador:**

---

**Dra. Virginia Célia Camilotti (UNESP-Franca)**

**Franca, 6 de outubro de 2016.**

**À meus pais, Sandra e Edson.**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da minha pesquisa durante 12 meses.

Minha gratidão à minha orientadora, Tânia da Costa Garcia, que acreditou no meu potencial e sempre me incentivou a produzir o meu melhor.

Agradeço aos professores Marcos Sorrilha e Fabiana Fredrigo pelas importantes sugestões e conselhos na Banca de Qualificação.

À minha família, em especial a meus pais, Sandra e Edson, irmãos, Carolina e Bruno, e tias, Zenilda e Neuma, que sempre me apoiam, com muito amor, conselhos, incentivos e revisões de texto. Amo muito vocês.

À minha grande amiga e excelente pesquisadora Natália Ayo Schmiedecke, que foi quem melhor acompanhou todo o meu processo de estudo, desde muito antes do meu ingresso na pós-graduação. Nati, muito obrigado por todos os livros, conselhos, revisões de texto e apoio, sem você, esse trabalho não seria possível.

Meu eterno agradecimento à Mariana Oliveira Arantes, por todos os ensinamentos e sugestões para a elaboração dessa dissertação. Muito obrigado pela disposição, paciência, conselhos e revisões, que foram essenciais para o enriquecimento deste trabalho.

Aos músicos do Quilapayún, Eduardo Carrasco e Patricio Wang, que se dispuseram a conversar comigo e me indicaram textos que muito aprimoraram esta pesquisa.

Um agradecimento especial ao Eduardo e à toda sua família, Bianca, sra. Berta, Cristián, Carolina, Lorena, Fernando, Pedro, Maurício, Camila, Helena e Maria Emília, que me receberam de braços abertos no Chile, fazendo com que eu me sentisse da família.

À Bárbara Schneider, grande amiga e companheira de república, pesquisa e cervejas. Obrigado Bá, por estar presente em todas as minhas melhores memórias de Franca. Seu amor, apoio, paciência e companheirismo foram essenciais para a elaboração desta dissertação.

Agradeço à Letícia Christmann, que esteve por quatro anos presente na minha vida em Franca e continua a ser como uma irmã aqui em São Paulo.

À Bruna Watanabe, que sempre esteve ao meu lado, tanto nos melhores momentos quanto nos de dificuldade. Agradeço todos os dias por sua amizade, companheirismo e conselhos, Bru. Obrigado por me decifrar tão bem.

Minha gratidão à Geysel Castori, por me proporcionar muitas conversas, risadas e alegrias fora do ambiente acadêmico. Sua companhia sempre me proporciona muita luz e felicidade.

Por fim, agradeço aos meus colegas Barbara Alexandre, Diego, Neto, Leonardo, Suzana, Lara, Cris, Panco, Marina, Foto, Angélica, Fernando, Elvis, Lays, Jack, Joabe, Brigadeiro, Maranhão, Jeff, Carol Ucha, Carol Sarmento, Everton e Bruno Zaidan, que foram importantes companhias durante toda essa trajetória.

*“Mas eu sou o exilado.  
Sela-me com teus olhos.  
Leva-me para onde estiveres —  
Leva-me para o que és.  
Restaura-me a cor do rosto  
E o calor do corpo  
A luz do coração e dos olhos,  
O sal do pão e do ritmo,  
O gosto da terra... a terra natal.  
Protege-me com teus olhos.  
Leva-me como uma relíquia da mansão do pesar.  
Leva-me como um verso de minha tragédia;  
Leva-me como um brinquedo, um tijolo da casa  
Para que nossos filhos se lembrem de voltar”.*

**Mahmoud Darwish**

CAVALCANTE, Rafael Rodrigues. **“La vida de los héroes de Chile se escribe en el peligro clandestino”**. Quilapayún e Inti-Illimani: a Nova Canção Chilena no exílio (1973-1988). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca.

## RESUMO

Durante a década de 1960, surgiu no Chile a Nova Canção Chilena (NCCh). Seus integrantes, oriundos principalmente das classes média e baixa do país, mantinham, em sua maioria, intensas relações com a esquerda, o que contribuiu para a caracterização do movimento a partir de suas conexões com a política. Com o golpe militar chileno de 11 de setembro de 1973, os artistas da NCCh passaram a ser vistos como uma ameaça ao regime ditatorial de Augusto Pinochet e foram obrigados a se exilarem. Com base na produção discográfica dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani no exílio, temos por objetivo investigar as permanências e/ou mudanças ideológicas sofridas pela NCCh, e analisar as táticas de resistência e condições de sobrevivência que o movimento encontrou para permanecer ativo e prosperar durante o exílio.

**Palavras-chave:** Chile. Exílio. Nova Canção Chilena. Quilapayún. Inti-Illimani.

CAVALCANTE, Rafael Rodrigues. “**La vida de los héroes de Chile se escribe en el peligro clandestino**”. Quilapayún e Inti-Illimani: a Nova Canção Chilena no exílio (1973-1988). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca.

### **ABSTRACT**

During the 1960s, arose in Chile the New Chilean Song (NCCh). Its members, mostly coming from the middle and lower classes of the country, kept, most of them, intense relationships with the left political ideology, which contributed for the characterization of the movement from its connections with politics. With the military coup of 11 September 1973, the artists of NCCh were seen as a threat to the dictatorship of Augusto Pinochet and were forced into exile. Based on the record production of Quilapayún and Inti-Illimani sets in exile, we aim to investigate the ideological permanence and/or changes suffered by NCCH, and analyze the tactics of resistance and survival conditions that the movement found to remain active and prosper in exile.

**Key-words:** Chile. Exile. New Chilean Song. Quilapayún. Inti-Illimani.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1 O GOLPE MILITAR E O EXÍLIO DOS CONJUNTOS QUILAPAYÚN E INTI-ILLIMANI</b> .....	<b>21</b>
<b>1.1 A consolidação da Nova Canção Chilena e o golpe militar</b> .....	<b>22</b>
1.1.1 “ <i>Si somos americanos, seremos una canción</i> ”. Surgimento e características da Nova Canção Chilena .....	22
1.1.2 “ <i>Tu canto y tu bandera florecer</i> ”. A Nova Canção Chilena no governo de Salvador Allende (1970-1973) .....	31
1.1.3 “ <i>En Chile sangra una herida</i> ”. O golpe militar de 11 de setembro de 1973 .....	37
<b>1.2 A institucionalização do exílio e a condição de exilados da Nova Canção Chilena</b> ...	<b>43</b>
1.2.1 A institucionalização do exílio pela ditadura militar chilena .....	43
1.2.2 A condição de exilados da Nova Canção Chilena: <i>Quilapayún e Inti-Illimani</i> .....	49
<b>CAPÍTULO 2 FORMAS DE RESISTÊNCIA E TÁTICAS DE SOBREVIVÊNCIA NO EXÍLIO</b> .....	<b>58</b>
<b>2.1 O exílio dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani: redes de relações e formas de sobrevivência</b> .....	<b>58</b>
2.1.1 <i>O exílio do Quilapayún na França: redes de relações e formas de sobrevivência</i> .....	58
2.1.2 <i>O exílio do Inti-Illimani na Itália: redes de relações e formas de sobrevivência</i> .....	62
2.1.3 <i>Mapeamento da produção discográfica do Quilapayún e do Inti-Illimani durante o exílio</i> .....	64
<b>2.2 Táticas de resistência e redes de solidariedade no exílio</b> .....	<b>67</b>
2.2.1 <i>A Nova Canção Chilena resiste: parcerias durante o exílio</i> .....	67
2.2.2 <i>Redes de solidariedade e de resistência</i> .....	72
2.2.3 <i>Araucaria de Chile e a resistência político-cultural no exílio</i> .....	77
<b>CAPÍTULO 3 QUILAPAYÚN E INTI-ILLIMANI: AS PERMANÊNCIAS E RUPTURAS DA NOVA CANÇÃO CHILENA NO EXÍLIO</b> .....	<b>91</b>
<b>3.1 A construção da memória coletiva de resistência através da música popular</b> .....	<b>92</b>
3.1.1 “ <i>A música popular como um veículo para pensar a sociedade e a história</i> ” .....	92

3.1.2 A construção da memória de resistência .....	93
<b>3.2 A produção discográfica do Quilapayún no exílio .....</b>	<b>95</b>
3.2.1 “ <i>Mi patria era cantos en rojas guitarras</i> ” .....	95
3.2.2 “ <i>Entre morir y no morir / me decidi por la guitarra / y en esta intensa profesión / mi corazón no tiene trégu</i> a” .....	101
3.2.3 “ <i>Volver, al verde que nos vio partir, / volver, al barrio de ayer / volver, al territorio de nacer, / volver a ti, volver</i> ” .....	107
<b>3.3 A produção discográfica do Inti-Illimani no exílio .....</b>	<b>111</b>
3.3.1 “ <i>Cayó violenta la noche / en Chile sangra una herida</i> ” .....	111
3.3.2 “ <i>¡La patria llama! / vamos con ella / hacia la libertad</i> ” .....	114
3.3.3 “ <i>Con la razón y la fuerza / vamos abrir a la ventana / para que florezca el tiempo</i> ” ..	120
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>128</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>131</b>

## INTRODUÇÃO

Desenvolvida entre março de 2014 e setembro de 2016, nossa pesquisa<sup>1</sup> de mestrado teve por principal objetivo analisar quais foram as permanências e rupturas no discurso ideológico do movimento da Nova Canção Chilena (NCCh) durante o exílio, entre 1973 e 1988<sup>2</sup>. Em um primeiro momento, nos debruçamos sobre as bases político-culturais da Nova Canção Chilena, para em seguida compreender o porquê de seu exílio e como se deu a inserção dos músicos no exterior e, por fim, analisamos a obra musical dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani nesse período.

No decorrer dos nossos capítulos, apresentaremos os principais canais de resistência encontrados pela Nova Canção Chilena no exílio, como os *shows*, parcerias, festivais e, principalmente, a produção discográfica dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani durante este período, produção esta que acreditamos ser um importante mecanismo pelo qual os músicos tentaram – de forma subjetiva – construir uma memória de resistência da NCCh no exílio. Além de nos debruçarmos sobre estes objetivos, também tivemos por intuito:

- Contribuir para a historiografia dedicada ao tema do exílio durante o regime militar de Augusto Pinochet;
- Identificar as bases materiais de existência da Nova Canção Chilena no exílio, desde os circuitos de apresentação às gravadoras envolvidas com a produção e difusão dos discos;
- Analisar a produção musical dos grupos Quilapayún e Inti-Illimani no exílio, com vistas a verificar as permanências e mudanças ideológicas sofridas nos discursos das canções;
- Investigar, a partir do trabalho dos grupos Quilapayún e Inti-Illimani no exílio, o papel da NCCh como forma de resistência à ditadura chilena.

A Nova Canção Chilena foi um movimento musical que emergiu no Chile em meados da década de 1960, afirmando-se como movimento no “I Festival da Nova

---

<sup>1</sup> A pesquisa contou com financiamento da CAPES entre março de 2015 e fevereiro de 2016.

<sup>2</sup> O exílio, uma das principais estratégias políticas adotadas pela ditadura militar, teve seu início logo após o golpe militar chileno, em 11 de setembro de 1973. Apesar da revogação do exílio em 1 de setembro de 1988, o regime de Pinochet só chegou ao fim em março de 1990, com a reabertura democrática.

Canção Chilena”, realizado em 1969<sup>3</sup>. Incorporando em suas canções temáticas político-sociais, o surgimento da NCCh se deu em meio ao conturbado cenário político dos anos de 1950 e 1960, com o antagonismo entre capitalismo e comunismo, provocado pela Guerra Fria, além da Revolução Cubana e descolonização da África e da Ásia. <sup>4</sup>

Frente a essa conjuntura político-mundial, despontaram, simultaneamente com a Nova Canção Chilena, outros movimentos musicais na América Latina, como o Novo Cancioneiro Argentino e a Nova Trova Cubana. Assim como no caso chileno, esses constituíram uma tentativa da esquerda latino-americana de iniciar um processo de renovação cultural, através da reivindicação da tradição folclórica, que se configurava nesses movimentos com uma nova roupagem.

Em relação aos seus aspectos políticos, a Nova Canção Chilena se apresentou como essencialmente engajada<sup>5</sup>, transformando a canção em uma ferramenta política, empregando temáticas político-sociais, muitas dessas com influências da esquerda. Vale lembrar que diversos músicos do movimento eram filiados ao Partido Comunista Chileno (PCCh)<sup>6</sup>, o que reafirma as tendências políticas e ideológicas do movimento.

Comprometida com a militância, a NCCh inseriu em suas canções personagens históricos do Chile e da América Latina, como Luis Emilio Recabarren<sup>7</sup> e Che Guevara<sup>8</sup>, e elege os pobres, os trabalhadores e os mineiros como seus principais protagonistas<sup>9</sup>, buscando dar-lhes visibilidade e promover, através desses personagens, uma integração e identidade latino-americana frente ao “imperialismo” político-cultural estadunidense.

O discurso anti-imperialista dos músicos da NCCh também se tornou claro através dos seus posicionamentos sobre a Guerra do Vietnã e a Revolução Cubana, tidas

<sup>3</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009, p. 371.

<sup>4</sup> GARCIA, Tânia da Costa. *Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60*. In: CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 6, 2005, Buenos Aires. *Actas...* Buenos Aires: IASPM, 2005, p. 2.

<sup>5</sup> Em nosso primeiro capítulo, apresentado adiante, desenvolvemos uma discussão em torno do engajamento e/ou militância da Nova Canção Chilena, com base nos conceitos de “arte engajada” e “arte militante”, empregados pelo historiador Marcos Napolitano. (NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e a política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, v. 19, n. 37/38, 2011).

<sup>6</sup> Isabel Parra, Víctor Jara e os músicos dos conjuntos Quilapayún e do Inti-Illimani eram filiados ao PCCh.

<sup>7</sup> Luis Emilio Recabarren foi um político chileno que fundou, em 1917, o *Partido Obrero Socialista*, que se transformaria no Partido Comunista Chileno em 1922.

<sup>8</sup> Ernesto (Che) Guevara foi um guerrilheiro e médico argentino, sendo um dos principais representantes da Revolução Cubana (1953-1959).

<sup>9</sup> GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente. 1960-1989 - tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Grupo Zeta, 2013, p. 104.

pelos músicos como dois momentos históricos que demonstrariam o desenfreado anseio imperialista dos Estados Unidos.<sup>10</sup>

No que se refere às questões estéticas e culturais, a Nova Canção Chilena se apresentou como representante das tradições folclóricas, com o intuito de legitimar e reconfigurar o folclore, através do uso de instrumentos andinos e indígenas, de suas vestimentas – como o poncho – e das influências dos representantes da música folclórica, como Violeta Parra.<sup>11</sup>

Preocupada em dar uma nova roupagem ao folclore, a NCCh dialogou com o repertório erudito, através de parcerias de seus cancionistas com os músicos eruditos, como Gustavo Becerra, Luis Adivis e Juan Orrego Salas, resultando em trabalhos como a *Cantata Santa María de Iquique*<sup>12</sup>, obra produzida pelo compositor e pianista Luis Advis e interpretada pelo Quilapayún em 1970.

Para desenvolvermos o nosso objetivo, de compreender as permanências e rupturas ideológicas da Nova Canção Chilena no exílio, elencamos como representantes do movimento os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani. A escolha pelos dois conjuntos se deu não somente pela importância que ambos tiveram no Chile durante o surgimento do movimento e durante o governo da Unidade Popular (UP)<sup>13</sup>, mas, principalmente, devido ao protagonismo destes nos movimentos de solidariedade e resistência, ao propagarem a “causa chilena” através de shows, parcerias e festivais, além da produção de livros biográficos durante e após o exílio<sup>14</sup>, e de uma extensa produção discográfica nesses 15 anos, sendo 17 discos de estúdio do Inti-Illimani e 11 do Quilapayún.

---

<sup>10</sup> SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Desde la Independencia hasta el Bicentenario. Volumen III. Santiago: Editorial Universitaria, 2004, p. 220.

<sup>11</sup> Violeta Parra foi uma importante cantora, artista e folclorista chilena, tida pelos músicos da Nova Canção Chilena como uma das precursoras do movimento.

<sup>12</sup> A *Cantata Santa María de Iquique* é a musicalização do massacre aos trabalhadores em dezembro de 1907 no pátio da Escola Santa María de Iquique. A obra de Luis Advis e do conjunto Quilapayún foi produzida em formato de cantata, composta por um coro acompanhado da musicalização de cunho religioso e/ou erudito e de partes recitadas.

<sup>13</sup> A Unidade Popular era formada pelo Partido Comunista Chileno, Partido Socialista, Partido Radical, Partido Social Democrata, e por membros do Movimento de Ação Popular Unitária e da Ação Popular Independente. (YOCELEVSKY, Ricardo. Los proyectos políticos de los años sesenta. In: ZAPATA, Francisco. *Fragiles Suturas*. Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 215).

<sup>14</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988; SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013; SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madrid: Júcar, 1984; SEVES, Luis C. *Fragments de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. 2 ed. Santiago: Logos, 2000. Disponível em: <<http://www.cancioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

O exílio chileno, ferramenta política massivamente adotada pela ditadura militar de Augusto Pinochet, com cifras que chegam ao patamar de 1 milhão de exilados<sup>15</sup>, é tido por nós como o espaço físico e temporal de nosso objeto de estudo, uma vez que tanto o Quilapayún quanto o Inti-Ilumani se encontravam, respectivamente, na França e na Itália, onde permaneceram até setembro de 1988.<sup>16</sup>

Compreendemos o exílio como uma prática política empregada por forças estatais quando se apresentam antagonismos políticos ao governo<sup>17</sup>, com a intenção de afastar do país qualquer prática, ideia ou influência que seja contrária ao regime em vigor. De acordo com Luis Roniger, o exílio latino-americano entre os anos de 1960 e 1980 é "um dos mecanismos centrais de dominação e de exclusão forjados pelas elites políticas latino-americanas a fim de se manterem no poder".<sup>18</sup>

O exílio também se caracteriza por provocar uma ruptura com o "ser nacional". Como bem afirma o pesquisador Edward Said<sup>19</sup>, exílio e nacionalismo estão intimamente relacionados, visto que o exílio se configura por ser uma quebra do nacionalismo<sup>20</sup>, da sensação de pertencimento a uma determinada nação, em que há uma ruptura com as práticas políticas, sociais e culturais do indivíduo com a sociedade de que ele até então era membro, levando o exilado a ser brutalmente afastado de tudo que lhe era conhecido.

Em relação ao caso específico do exílio dos integrantes da Nova Canção Chilena, além de todos os desafios enfrentados no exterior, como um novo idioma, novas práticas culturais e dificuldades de inserção social, os músicos encararam o período como resultado do fracasso da Unidade Popular e da "via chilena ao

---

<sup>15</sup> Apesar de não haver consenso em nossa bibliografia sobre o número de chilenos exilados, – devido às dificuldades em se obter essas cifras com exatidão – pesquisadores como Luna Canelaria del Carmen Pinto, Virginia Vidal e Yvette García acreditam que houve aproximadamente 1 milhão de exilados chilenos, o que corresponde a cerca de 10% da população do país.

<sup>16</sup> O exílio chileno foi oficialmente revogado em 1º de setembro de 1988, possibilitando o retorno do Inti-Ilumani ao Chile no dia 18 de setembro de 1988 e do Quilapayún no dia 30 do mesmo mês. (GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente*. 160-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago: Grupo Zeta, 2013. pp. 226-227).

<sup>17</sup> ABARZUA, Hector Fernando. Por una historia en el exilio. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 7, p. 148, 1979.

<sup>18</sup> RONIGER, Luis. Exílio massivo, inclusão e exclusão política no século XX. In: *DADOS - Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 53, n. 1, p. 91-123, 2010, p. 92. Tradução livre do autor.

<sup>19</sup> SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 49.

<sup>20</sup> Por "nacionalismo" temos por base a definição de Edward Said, em que o termo é definido através do "pertencimento a um lugar, a um povo e a uma herança cultural, [que] afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes". (Ibid., p. 49. Tradução livre do autor).

socialismo”<sup>21</sup>, projeto ao qual os integrantes do movimento, dentre eles os músicos do Quilapayún e Inti-Illimani, estiveram associados<sup>22</sup>.

Em nossa pesquisa, o exílio foi focado em diferentes momentos: no primeiro capítulo introduzimos o tema e apontamos os mecanismos legais empregados pela ditadura militar para promovê-lo, além de debatermos o que é o exílio e quem é o exilado; no segundo capítulo compreendemos as redes de relações e táticas de sobrevivência dos músicos no período, bem como os polos de resistência e solidariedade criados em prol dos exilados; e, por fim, no último capítulo, examinamos os discursos da produção discográfica dos músicos durante o exílio.

A fim de respondermos a questão central de nossa dissertação - as permanências e rupturas ideológicas no discurso da Nova Canção Chilena no exílio - analisamos os discos do Quilapayún e Inti-Illimani gravados em estúdio nesse período, sendo que os discos se apresentaram como uma das principais fontes históricas de nossa pesquisa.

Ao trabalharmos a relação entre História e Música, nos deparamos com pressupostos teóricos metodológicos que servem de baliza para o historiador em termos de compreensão da canção enquanto fonte de pesquisa histórica, como por exemplo, as afirmações do historiador Marcos Napolitano, que indicam ao historiador a análise da canção tanto em seus parâmetros poéticos (letra), quanto sonoros (música).<sup>23</sup>

Concordamos com os pressupostos de Napolitano e reforçamos a importância da compreensão tanto dos parâmetros sonoros quanto dos poéticos da canção, porém, acreditamos que a ênfase em cada um desses aspectos varia conforme os objetivos de estudo.

Em nosso caso, nos debruçamos com mais afinco aos aspectos textuais e discursivos da canção. Todavia, vale ressaltar que realizamos uma escuta atenta da obra musical de ambos os conjuntos.

Para melhor compreendermos o que os músicos afirmavam em suas produções, examinamos a produção discográfica do Quilapayún e do Inti-Illimani tendo em vista a

---

<sup>21</sup> A “via chilena ao socialismo” era um projeto da Unidade Popular que pretendia instaurar o socialismo no Chile por uma via democrática, sem empregar de força ou infringir a Constituição. Mais informações sobre a “via chilena ao socialismo” se encontram no primeiro capítulo de nossa dissertação, reproduzido adiante.

<sup>22</sup> A Nova Canção Chilena e, em especial, os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, foram muito ativos durante a campanha e governo de Salvador Allende e da Unidade Popular, sendo que ambos os conjuntos foram nomeados “embaixadores culturais” do governo da UP. Abordaremos este tema no primeiro capítulo de nossa dissertação, reproduzido mais adiante.

<sup>23</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 97.

conjuntura política, social e cultural em que os músicos estavam inseridos quando essas canções foram produzidas, com vistas a identificar quem é o cancionista e de que ambiente ele fala, para assim absorvermos a canção e compreendermos a mensagem que a mesma veicula, como bem afirma o historiador José Geraldo Vinci de Moraes:

Na verdade, deve-se perceber como se instituem as relações culturais e sociais em que se acomodam elementos de gestação de uma dada música/canção urbana e da vida do autor, pois, como já vimos anteriormente, elas produziram e escolheram uma série de sons e sonoridades que constituem uma trilha sonora peculiar de uma dada realidade histórica.<sup>24</sup>

Através da análise dos discos, tivemos por intuito não só demonstrar as permanências e rupturas ideológicas da Nova Canção Chilena no exílio, como também destacar a tentativa dos músicos em criar uma memória coletiva de resistência frente à ditadura militar chilena.

Acreditamos que a produção discográfica do Quilapayún e do Inti-Illimani se tornou um importante mecanismo de resistência dos músicos e difundiu a “causa chilena”, tendo em vista as diversas turnês realizadas por ambos os conjuntos por todo o mundo durante o exílio<sup>25</sup>.

Para a análise da produção discográfica do Quilapayún e do Inti-Illimani no exílio, tendo como propósito mapear e examinar as permanências e mudanças ideológicas desse repertório, tivemos como parâmetro a produção desses conjuntos no período anterior ao golpe militar, isto é, durante a campanha e o governo de Salvador Allende. Para tanto nos apoiamos, principalmente, na dissertação de mestrado “*Tomemos la historia en nuestras manos*”. *Utopia revolucionária e música popular no Chile*<sup>26</sup>, da historiadora Natália Ayo Schmiedecke, na qual a autora realiza uma detalhada análise das canções dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, e do *cantautor* Víctor Jara<sup>27</sup>, durante o governo da UP.

---

<sup>24</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 216.

<sup>25</sup> Sobre as turnês realizadas pelo Quilapayún e Inti-Illimani durante o exílio, atentar ao segundo capítulo de nossa dissertação, reproduzido mais adiante.

<sup>26</sup> SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “*Tomemos la historia en nuestras manos*”. Utopia revolucionária e música popular no Chile. Dissertação de mestrado em História. Franca: Ed. UNESP, 2013.

<sup>27</sup> Víctor Jara foi músico, compositor, poeta e diretor de teatro chileno, sendo um dos mais aclamados representantes da Nova Canção Chilena. Morto pelos militares em 16 de setembro de 1973 – cinco dias após o golpe –, Jara se cristalizou como um dos principais mártires da repressão da ditadura militar chilena.

Ao examinarmos os discos produzidos pelo Quilapayún e Inti-Illimani durante o exílio, encaramos essa discografia como a construção de uma memória de resistência do movimento da Nova Canção Chilena no exílio, sendo que essa memória pode ser subdividida em duas: uma memória sobre o Chile anterior ao golpe, ou seja, o Chile governado pela Unidade Popular e que estava cristalizado no subconsciente dos exilados – especialmente em um primeiro momento; e a memória construída sobre o exílio, a condição de exilados dos cancionistas e o seu papel político-cultural. Importante ressaltarmos que essas duas memórias encontram no exílio o seu lugar de criação e proliferação.

Compreendemos a canção como fonte histórica da memória, tendo em vista que “as canções podem esclarecer muitas coisas na história contemporânea que às vezes se supõem mortas ou perdidas na memória coletiva”.<sup>28</sup> Ou seja, acreditamos que as canções são um importante meio que os músicos encontraram para registrar as suas memórias e apresentar detalhes de sua condição, seja como indivíduos exilados, ou como conjuntos musicais símbolos da resistência.

Para explorarmos as permanências e rupturas ideológicas da Nova Canção Chilena no exílio e os mecanismos encontrados pelos músicos para sobreviverem e resistirem nesse novo ambiente, dividimos nossa dissertação em três capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos a consolidação da Nova Canção Chilena como movimento e a conjuntura política que levou ao golpe militar no Chile, em 11 de setembro de 1973. Também desenvolvemos a ocorrência do exílio a partir dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, definindo o que é o exílio, quem é o exilado e quais os mecanismos encontrados pela Junta Militar para justificar o exílio dos músicos da NCCh.

No segundo capítulo, acompanhamos os mecanismos de resistência encontrados pela Nova Canção Chilena no exílio como os festivais, shows e parcerias. Também apontamos um mapeamento da produção discográfica dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani no que se refere à sua relação com a indústria fonográfica europeia e à inserção do canto chileno no continente europeu. Ainda sobre o segundo capítulo, destacamos a revista *Araucaria de Chile* como polo de resistência da Nova Canção Chilena e da cultura do Chile no exílio, a partir da análise de entrevistas e reportagens com os músicos do movimento naquele período.

---

<sup>28</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 218.

Por fim, nosso terceiro capítulo tem como mote a produção discográfica do Quilapayún e do Inti-Illimani durante o exílio. Analisamos os discos e as principais canções produzidas por ambos os conjuntos nos 15 anos de exílio, com vistas a analisar as permanências e rupturas ideológicas do movimento em comparação ao que era produzido pelos músicos no Chile. Para isso, destacamos as principais temáticas da obra musical do Quilapayún e do Inti-Illimani no exílio, como a integração latino-americana e seus mártires, solidariedade, ditadura militar chilena, exílio, entre outros temas abordados pelos músicos em suas canções, e que refletiram em uma tentativa dos músicos em construir uma memória coletiva de resistência sobre a Nova Canção Chilena.

## CAPÍTULO 1. O GOLPE MILITAR E O EXÍLIO DOS CONJUNTOS QUILAPAYÚN E INTI-ILLIMANI

Nesse primeiro capítulo de nossa dissertação compreendemos o surgimento do movimento da Nova Canção Chilena (NCCh) inserido no cenário político e musical do Chile entre os anos de 1960 e 1970, além de sua consolidação durante o mandato presidencial de Salvador Allende (1970-1973) através do envolvimento dos músicos com o governo de Allende e da Unidade Popular (UP), e o apoio dos cancionistas ao projeto allendista da "via chilena ao socialismo", em que os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, importantes representantes do movimento da NCCh, se tornaram embaixadores culturais do governo de Salvador Allende e propagadores da “via chilena ao socialismo”.

Após a consolidação do movimento da Nova Canção Chilena, compreendemos as etapas que levaram à ocorrência do golpe militar, liderado por Augusto Pinochet, em 11 de setembro de 1973, o qual rapidamente tratou de repreender toda e qualquer manifestação cultural de esquerda, o que transformou os músicos da NCCh, na ótica da ditadura, em "subversivos e inimigos da pátria"<sup>29</sup>, os quais deveriam ser repreendidos e isolados do Chile. Assim, a Nova Canção Chilena sofreu duras repressões logo nos primeiros dias do governo ditatorial de Pinochet e da Junta Militar, como a morte de Víctor Jara no dia 16 de setembro de 1973 – 5 dias após o golpe – no Estádio Chile, em Santiago<sup>30</sup>, e o exílio massivo de seus integrantes.

Após compreendermos a conjuntura política que levou à instauração da ditadura militar no Chile, analisamos quais os mecanismos empregados por Augusto Pinochet para legitimar o exílio durante o seu governo, e o porquê da Nova Canção Chilena ter sido rapidamente afastada do país com o exílio de seus principais integrantes, como os conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani e Illapu, e os cancionistas Isabel e Ángel Parra, Osvaldo "Gitano" Rodríguez e Patricio Manns, os quais foram forçados a (re)construírem suas vidas e seus caminhos artísticos, políticos e pessoais em países até então desconhecidos.

Por fim, desenvolvemos, a partir dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, a conjuntura do exílio, tendo em vista elucidar as seguintes questões: o que é o exílio;

---

<sup>29</sup> GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente*. 160-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago: Grupo Zeta, 2013, p. 169.

<sup>30</sup> GARCÍA, Ricardo. *Cantar de nuevo. Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 482-483, 1990, p. 197.

qual a condição de exilado; e como se dá processo de inserção em um país com diferentes costumes e idiomas após a ruptura causada pelo golpe.

## 1.1 A consolidação da Nova Canção Chilena e o Golpe Militar

### 1.1.1 "Si somos americanos, seremos una canción". Surgimento e características da Nova Canção Chilena.

Os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani iniciaram suas atividades no Chile, respectivamente, em 1965 e 1967, e logo se tornaram, junto com Víctor Jara, os principais representantes do movimento da Nova Canção Chilena, o qual, de acordo com os autores do livro *Historia Social de la música popular en Chile, 1950-1970*, emergiu entre os anos de 1963-1969, se cristalizando como movimento no "I Festival de Nova Canção Chilena" em 1969, que foi organizado pelo radialista Ricardo García. Importante ressaltarmos que a NCCh não se configurou enquanto um gênero, e sim, como um movimento, sendo fruto de uma nova tendência musical no Chile, que induziu a incorporação de questões políticas e sociais.<sup>31</sup>

A consolidação da Nova Canção Chilena como movimento se deu em meio a um conturbado cenário mundial, em que além da dicotomia entre capitalismo e comunismo provenientes da Guerra Fria, das influências de esquerda advindas da Revolução Cubana de meados dos anos de 1950, e do processo de descolonização da Ásia e da África,<sup>32</sup> a esquerda latino-americana iniciou uma etapa de renovação cultural, em que surgiram diversos movimentos musicais que reivindicavam a tradição folclorista, mas que tinham por intuito dar uma nova roupagem ao folclore. Foi nessa conjuntura que nasceram diversos movimentos musicais latino-americanos durante a década de 1960, como o Novo Cancioneiro Argentino, a Nova Trova Cubana e a própria Nova Canção Chilena.

Antes de debatermos o movimento da NCCh propriamente dito, se faz necessário realizarmos um panorama sobre a música popular chilena durante o século XX, tendo em vista que os movimentos musicais que surgiram no Chile durante esse

<sup>31</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009, p. 371.

<sup>32</sup> GARCIA, Tânia da Costa. *Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60*. In: CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 6., 2005, Buenos Aires. *Actas...* Buenos Aires: IASPM, 2005, p. 2.

período são "importantes elementos para a memória da experiência histórica do século XX".<sup>33</sup>

No lapso de anos em que a NCCh se desenvolveu no Chile, outros importantes movimentos musicais também emergiram no país como o Neofolclore (*Neofolklore*) e a Nova Onda (*Nueva Ola*). Esses três movimentos supracitados estão relacionados com outros dois movimentos musicais latino-americanos das décadas anteriores: a Música Típica e a de Projeção Folclórica.

A Música Típica emergiu no Chile em meados da década de 1920 e esteve associada à crescente onda migratória do mundo rural para o urbano. Tendo como seus principais representantes os conjuntos Los Huasos Quincheros, Los Provincianos e Los Cuatro Huasos, a Música Típica interpretava "cuecas e tonadas com melodias e arranjos polidos e refinados, cuja principal característica era a exaltação patriótica e a nostalgia da paisagem do vale central do país".<sup>34</sup> Já a Projeção Folclórica foi um movimento de pesquisa, compilação e divulgação do folclore chileno, realizado entre as décadas de 1940 e 1960 por Violeta Parra, Margot Loyola, Héctor Chavez e Gabriela Pizarro<sup>35</sup>, com vistas a divulgar a cultura tradicional popular da América Latina, para promover uma interpretação mais "livre" sobre a música chilena e latino-americana. Foi através da Música Típica e do trabalho realizado pelos folcloristas com a Projeção Folclórica, que surgiram a Nova Canção Chilena e os movimentos do Neofolclore e da Nova Onda.

A Nova Onda, que surgiu entre os anos 1950 e 1960, teve influências do rock estadunidense e britânico, em que os integrantes de seu movimento reproduziam, majoritariamente, *covers* de canções em inglês, como de Elvis Presley e Chuck Berry. A Nova Onda não tinha por intuito ser um movimento engajado e sim mercadológico, com músicas importadas da "avalanche norte-americana"<sup>36</sup>, nascendo com influência direta da importação de ritmos estadunidenses, em específico o *rock'n roll*".<sup>37</sup>

Frente à "avalanche norte-americana" e à Nova Onda, surgiram os movimentos do Neofolclore e da Nova Canção Chilena. O Neofolclore emergiu em um ambiente urbano no início dos anos de 1960, possuindo uma relação mais distante do campo e mais próxima da cidade e da música comercial. O movimento em questão tinha

<sup>33</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Escuchando el pasado: Hacia una historia social de la música popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, 2007, p. 52. Tradução livre do autor.

<sup>34</sup> CHIAPPE, Gabriela Bravo; FARFÁN, Cristian González. *Ecos del tiempo subterráneo*: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983). Santiago: LOM, 2009, p. 19. Tradução livre do autor.

<sup>35</sup> SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *Tomemos la historia en nuestras manos*". Utopia revolucionária e música popular no Chile. Dissertação de mestrado em História. Franca: Ed. UNESP, 2013, p. 32.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>37</sup> CHIAPPE, Gabriela Bravo; FARFÁN, Cristian González. *op. cit.*, p. 23. Tradução livre do autor.

influências da Música Típica, com o objetivo de valorizar o folclore e realizar mudanças estéticas, tendo por intuito criar uma identidade patriótica chilena, conhecida por "chilenidade". Concomitantemente, o Neofolclore se distanciava da Projeção Folclórica e da Música Típica, por não estar mais associado ao ambiente rural, e por seus integrantes portarem, em suas apresentações, roupas mais "elegantes", como o uso de smoking em seus shows. Ademais, o Neofolclore se recusava a simplesmente reinterpretar músicas folclóricas, o movimento tinha por objetivo dar uma nova roupagem ao folclore, mesmo que houvesse certo distanciamento dele, tendo em vista o ambiente em que os neofolcloristas estavam inseridos.

Devido a divergências dentro do próprio Neofolclore o movimento entrou em crise por volta de 1966, a qual foi resultado do baixo empenho inovador por parte de seus músicos, além da busca por novidades no cenário musical chileno, o que acabou por erigir duas vertentes no interior do Neofolclore: os que acabaram por aderir à “avalanche norte-americana”, o que acarretou em uma maior aproximação com o cenário musical estadunidense – com o destaque para o rock – e levou diversos conjuntos e solistas do Neofolclore a “internacionalizar” o seu nome artístico – Patricio Nunez se tornou Pat Henry y Los Diablos Azules, os Hermanos Carrasco em Carr Twins e Peter Mociulski em Peter Rock;<sup>38</sup> e os que eram contrários a essa aproximação dos neofolcloristas com o mercado musical estadunidense, com o destaque para significativos solistas do Neofolclore como Víctor Jara, Patricio Manns e Osvaldo Rodríguez, que começaram a produzir composições próprias, inspiradas no que já vinha sendo desenvolvido por representantes da música folclórica latino-americana, como Violeta Parra e Atahualpa Yupanqui.

Com o afastamento de diversos solistas chilenos do movimento do Neofolclore, se desencadeou o processo de produção de uma “Nova Música Chilena”, a qual era fruto de novas demandas da música popular e da população, motivadas tanto pelo cenário global do final dos anos de 1950 e meados dos anos 1960, com a Guerra Fria, a Revolução Cubana e a Guerra do Vietnam, quanto pela conjuntura chilena, que vivenciava momentos de mudança e agitação político-social durante o governo de Eduardo Frei (1964-1970), provenientes de seu programa de governo, que tinha por objetivo “a realização de um conjunto de reformas estruturais, tais como a reforma agrária, bancária e urbana, a “chilenização” do cobre, o estímulo à industrialização, a

---

<sup>38</sup> SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Desde la Independencia hasta el Bicentenario. Volumen III. Santiago: Editorial Universitaria, 2004, p. 218.

redistribuição de renda e a integração social através da organização de setores populares”.<sup>39</sup> Dentre as reformas propostas por Frei, destacamos a Reforma Agrária e a Reforma Universitária.

A Reforma Agrária, que já havia se iniciado timidamente durante o governo de Jorge Alessandri – com o intuito de melhorar a produção agrícola com a compra de latifúndios pouco utilizados –, se desenvolveu de forma mais ampla nos anos em que Eduardo Frei esteve na presidência do Chile. A Reforma Agrária tinha por objetivo expropriar terras para motivar a industrialização da produção agrícola e possibilitar o desenvolvimento do capitalismo no campo, além de promover a sindicalização no meio rural.<sup>40</sup> Colocando em prática a Reforma Agrária, Frei acabou por afetar o monopólio dos grandes ruralistas chilenos, os quais logo se organizaram e fundaram, em 1966, o Partido Nacional (PN), que se apresentava como o porta-voz da direita política chilena e dos grandes ruralistas e aristocratas.

No que se refere ao ambiente urbano, a Reforma Universitária, iniciada em 1967 no campus de Santiago e Valparaíso da Pontifícia Universidade Católica do Chile, tinha por intuito “expandir a matrícula e realizar investigações científicas que fossem funcionais ao desenvolvimento econômico do país”.<sup>41</sup> Porém, a partir de questionamentos sobre a estrutura universitária, os estudantes reformistas lutaram por suas reivindicações, como a maior participação na administração das universidades, o estímulo às pesquisas sobre as necessidades do Chile e a inserção da sociedade no meio universitário. Durante as reuniões sobre a Reforma Universitária, a música acabou por conquistar um importante espaço, o que é comprovado pelo nascimento dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani nas *peñas folclóricas* da Universidade de Valparaíso, em 1965 e na Universidade Técnica do Estado, em 1968.<sup>42</sup>

Frente a esse cenário dos anos de 1960, alguns músicos advindos tanto do Neofolclore – como Víctor Jara, Patricio Manns e Osvaldo Rodríguez –, quanto novos conjuntos que estavam surgindo como o Quilapayún e o Inti-Illimani, desenvolveram uma “Nova Música Chilena”, que surgiu espontaneamente, com o intuito de ser um meio para expressar os anseios da população. Esse movimento logo foi denominado de “Nova Canção Chilena”. O nome de batismo se deu devido ao I Festival de Nova

---

<sup>39</sup> AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 99.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>41</sup> SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *Tomemos la historia en nuestras manos*. Utopia revolucionária e música popular no Chile. Dissertação de mestrado em História. Franca: Ed. UNESP, 2013, p. 43.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 44.

Canção Chilena, organizado por Ricardo García em 1969, na cidade de Santiago, contando com a presença de diversos músicos que estavam produzindo um novo tipo de música no país, a qual tinha aproximações com o folclore, mas, diferentemente do Neofolclore, era um movimento que se afirmava como politicamente comprometido e não comercial.

Em relação ao comprometimento político da Nova Canção Chilena, devemos nos atentar que, apesar de ser um movimento essencialmente engajado, os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani não se enquadram por completo nessa definição, já que a arte engajada tem "um caráter mais amplo e difuso, [que] define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em "imperativo moral e ético" que acaba desembocando na política, mas não parte dela".<sup>43</sup> O não enquadramento do Quilapayún e do Inti-Illimani nessa definição se dá pelo fato de seus integrantes serem filiados à Juventude Comunista do Partido Comunista Chileno (PCCh), o que faz com que ambos os conjuntos se encaixem no que o historiador Marcos Napolitano chama de "arte militante", a qual:

[...] procura mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões.<sup>44</sup>

A despeito de a NCCh contar tanto com músicos engajados quanto militantes, o caráter político de sua arte é homogêneo<sup>45</sup>, no sentido que os integrantes do movimento tinham consciência das injustiças no plano social chileno e latino-americano, advindos principalmente do imperialismo político-cultural estadunidense, o que levou a NCCh a ter como um dos seus principais objetivos a integração latino-americana, com vistas a reivindicar não somente uma identidade própria ao povo chileno, mas sim, uma identidade latino-americana.

De acordo com a historiadora Natália Ayo Schmiedecke<sup>46</sup>, a Nova Canção Chilena se destaca no cenário musical do Chile devido a três importantes diferenciais, sendo eles: as raízes culturais apropriadas pelos cancionistas; a preocupação com a

<sup>43</sup> NAPOLITANO, Marcos. A relação entre a arte e a política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, v. 19, n. 37/38, 2011, p. 29.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>45</sup> SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario. Volumen III*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004, p. 233.

<sup>46</sup> SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *"Tomemos la historia en nuestras manos"*. Utopia revolucionária e música popular no Chile. Dissertação de mestrado em História. Franca: Ed. UNESP, 2013, pp. 73-78.

qualidade estética do movimento; e a transformação da canção em uma ferramenta de luta política.

No que se refere às raízes culturais empregadas pelos músicos da Nova Canção Chilena, notamos a preocupação dos cancionistas em se autoproclamarem como representantes das tradições folclóricas, através da legitimação e reconfiguração do folclore, o que se torna perceptível desde a escolha dos nomes dos conjuntos do movimento, como o Quilapayún que, em mapuche<sup>47</sup>, significa "três barbas", e o Inti-Ilumani que significa "Sol Ilumani", em quechua<sup>48</sup>; além da utilização de instrumentos indígenas e andinos em suas canções como o uso da *quena*<sup>49</sup>, *charango*<sup>50</sup> e da *zampoña*<sup>51</sup>.

Sobre as questões estéticas da Nova Canção Chilena, havia uma constante preocupação dos músicos com a qualidade de suas canções, o que levou os cancionistas a realizarem parcerias tanto com a poesia, – sendo que Patricio Manns e Luis Advis, além de serem músicos, eram poetas chilenos – quanto com a música erudita, a qual era uma marca registrada do movimento da NCCh, que sempre procurou realizar um diálogo entre o folclore e a música erudita, principalmente advinda de Luis Advis e Sérgio Ortega, com o intuito de aprimorarem as características estéticas de suas produções.

Assim, a NCCh foi, esteticamente, fruto de um ambiente urbano e de seus problemas, mas com fortes influências de Violeta Parra e da Projeção Folclórica, levando o movimento a não se identificar exclusivamente com o folclore e/ou a música erudita, mas sim, ser um movimento com características dos dois gêneros musicais.

Por fim, no que diz respeito à utilização da canção como uma ferramenta política, os integrantes da Nova Canção Chilena encararam a produção de suas canções como um compromisso político e social, com vistas a estimular a "tomada de consciência acerca dos males do presente e das responsabilidades do futuro".<sup>52</sup> Assim, o público alvo da NCCh eram os trabalhadores, os mineiros e a população com menores condições financeiras, com o intuito de impulsionar nesse povo uma maior atitude

---

<sup>47</sup> Mapuche é o idioma majoritariamente falado pelos indígenas que habitam a região do Chile.

<sup>48</sup> Quechua é um dos idiomas oficiais da Bolívia, Equador e Peru, além de ser falado por diversos grupos étnicos da Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru.

<sup>49</sup> Instrumento musical andino de sopro, da família das flautas.

<sup>50</sup> Pequeno instrumento sul-americano de cordas.

<sup>51</sup> Instrumento andino de sopro.

<sup>52</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile. 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009, p. 395. Tradução livre do autor.

política e identificação de consciência de classe. Esse canto direcionado se tornou, para muitos cancionistas, uma espécie de “dever”, conforme nos demonstra Marisol García:

Muitos cantores assumiram o seu canto como um dever. Integravam ao seu programa um sujeito histórico que era até então quase que esquecido das canções gravadas: o pobre, o obreiro, o trabalhador tomado, o trabalhador abusado. Era um canto hasteado na primeira pessoa do plural.<sup>53</sup>

Ainda em relação aos seus aspectos políticos, tendo em vista que a Nova Canção Chilena era um movimento com fortes raízes de esquerda, acabou por ser natural a intencionalidade dos cancionistas em “utilizar a música para combater a influência política e cultural dos Estados Unidos nos chamados países de “Terceiro Mundo””<sup>54</sup>, o que se deu através do discurso de integração latino-americana em suas canções, com a adoção de importantes representantes históricos de resistência da América Latina, além do claro posicionamento sobre a Revolução Cubana e a Guerra do Vietnam, tidos pelos cancionistas do movimento como fatos que alertaram o mundo sobre o imperialismo político-cultural dos Estados Unidos.<sup>55</sup>

Deste modo, através de uma visão maniqueísta, os músicos da NCCh afirmavam em suas canções sua clara oposição aos Estados Unidos e à sua política, e reafirmavam os seus ideais de esquerda e a intencionalidade de construir uma identidade latino-americana, pautada na figura do trabalhador.

Devido a todas as particularidades da Nova Canção Chilena e a sua forte relação com a política, a sua inserção na indústria musical chilena durante a década de 1960 não foi fácil. Por conter uma proposta considerada radical pelas gravadoras comerciais chilenas, que tinham relações com as indústrias fonográficas estadunidenses e europeias, a NCCh teve dificuldade em encontrar o seu espaço dentro dessas gravadoras, as quais acreditavam ser mais prudente produzir conjuntos do Neofolclore, da Nova Onda e da Música Típica. Porém, dentro da indústria fonográfica, houve duas gravadoras que promoveram a gravação dos *Long Plays* (LP's) da Nova Canção Chilena, sendo elas: a Demon e a Odeón.

<sup>53</sup> GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente*. 1960-1989 - tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago: Grupo Zeta, 2013, p. 104. Tradução livre do autor.

<sup>54</sup> SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *Tomemos la historia en nuestras manos*. Utopia revolucionária e música popular no Chile. Dissertação de mestrado em História. Franca: Ed. UNESP, 2013, p. 76.

<sup>55</sup> SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Desde la Independencia hasta el Bicentenario. Volumen III. Santiago: Editorial Universitaria, 2004, p. 220.

A Demon foi uma gravadora chilena criada por Camilo Fernández em 1962, sendo a primeira a gravar LP's da Nova Canção Chilena, tendo por destaque os LP's de Ángel Parra e Víctor Jara, intitulados *Ángel Parra y su guitarra*, de 1965, e o *Víctor Jara*, de 1966. Por ser uma gravadora pequena, grande parte de seus títulos não se encontram catalogados, sendo de extrema dificuldade encontrar esses LP's na atualidade.

Outra gravadora que produziu discos da Nova Canção Chilena é a Odeón, gravadora mais antiga do Chile, sendo parte do grupo inglês EMI. Tendo se instalado no país em 1927, a Odeón produziu LP's da Música Típica e do Neofolclore, mas o seu destaque se deu nas gravações de importantes discos da Nova Canção Chilena, como o primeiro LP do conjunto Quilapayún de 1967, intitulado *Quilapayún*, e o *Canciones folclóricas de América*, também de 1967, que foi fruto de uma parceria entre Víctor Jara e o conjunto. De acordo com Rubén Nouzeilles, representante da Odeón no Chile, a gravadora não deixava de produzir as canções da Nova Canção Chilena, pois, "a Odeón gravava repertório de conteúdo social com valor artístico, e não tinha problemas que seus artistas gravassem um repertório mais político e contingente em outro selo".<sup>56</sup>

Apesar do espaço cedido por essas gravadoras comerciais à produção dos LP's da NCCh, esse espaço não era suficiente para a propagação do movimento, o que levou a criação de um selo muito mais politizado e alternativo, o *Jota Jota*, que logo foi rebatizado para *Discoteca del Cantar Popular*, a DICAP. Sendo idealizado pela Juventude Comunista do Chile (juventude do PCCh), a DICAP surgiu no país em 1967 e foi responsável pela produção de LP's da Nova Canção Chilena, tendo como seu primeiro LP catalogado o *X Vietnam*, do conjunto Quilapayún, em 1968.<sup>57</sup> Sendo criação do Partido Comunista Chileno, a DICAP possibilitava uma maior liberdade aos integrantes da Nova Canção Chilena, os quais se sentiam confortáveis para gravar seus LP's nessa gravadora. Assim sendo, a DICAP produziu LP's de importantes nomes do movimento da NCCh como os conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani e Illapu, e os cancionistas Víctor Jara, Isabel Parra e Ángel Parra.

Apesar da receptividade da DICAP e dos LP's produzidos na Odeón e na Demon a vendagem da Nova Canção Chilena não era muito expressiva, não chegando a ter 6%

---

<sup>56</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile. 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009, p. 404. Tradução livre do autor.

<sup>57</sup> SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *Tomemos la historia en nuestras manos*". Utopia revolucionária e música popular no Chile. Dissertação de mestrado em História. Franca: Ed. UNESP, 2013, p. 46.

de vendas dentro do mercado discográfico chileno.<sup>58</sup> Porém, esse nunca foi o principal meio que a NCCh encontrou para se propagar, a divulgação do movimento ocorria através de festivais e, principalmente, através das *peñas folklóricas*.

A primeira *peña* que temos registro, e que acabou por se destacar nos anos de 1960 e início dos anos 1970, é *La peña de Los Parras*, que foi fundada em 1965 pelos irmãos Isabel e Ángel Parra. De acordo com Gabriela Chiappe e Cristián Farfán, a *peña de los Parra* merece destaque pelo seu pioneirismo e por sua forte relação com o que viria a se tornar a Nova Canção Chilena. Nas palavras dos autores:

Pioneira e emblemática, a "Peña dos Parra" se transformou no "coração" da Nova Canção Chilena, uma vez que ela abriu suas portas ao público, e o fenômeno das "peñas" se expandiu como trilha de pólvora, não só em Santiago, mas em todo o país.<sup>59</sup>

As *peñas* dos anos 1960 e início dos anos 1970 eram ambientes acolhedores e receptivos aos integrantes da Nova Canção Chilena. Com formato simples e pouco luxuosos, com vistas a tornar o ambiente o mais confortável possível, as *peñas*, que normalmente eram dirigidas por militantes da esquerda, tinham por intuito "expandir a cultura atribuída a esses setores [de esquerda] através de um espírito comunitário, que finalmente levou à criação da música em outras formas artísticas dentro do movimento"<sup>60</sup>, sendo um dos principais espaços que os músicos da Nova Canção Chilena encontraram para apresentar suas canções, realizar suas performances e debaterem livremente questões políticas.

Assim, após nossa explanação sobre o surgimento da Nova Canção Chilena, acreditamos que o movimento em questão seja fruto da necessidade de uma camada de artistas da sociedade chilena que, frente aos embates políticos, ideológicos e culturais dos anos de 1960, sentiram a necessidade de produzir canções que fossem uma ferramenta de denúncia político-social e que apresentassem uma nova estética, em que se valorizasse a identidade chilena e latino-americana frente ao imperialismo político-cultural estadunidense, com o uso de elementos do folclore e da música erudita, criando um movimento novo, o qual não tardou a ter os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani

<sup>58</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile. 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009, p. 373.

<sup>59</sup> CHIAPPE, Gabriela Bravo; FARFÁN, Cristian González. *Ecos del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM, 2009, p. 29. Tradução livre do autor.

<sup>60</sup> PASTENE, Sergio. Componiendo las melodías del futuro y denunciando los silencios del pasado: Inti-Illimani. *Revista SudHistoria*, Santiago v. 1, n.1, 2010, p. 178. Tradução livre do autor.

como os seus principais representantes, especialmente quando se iniciou a campanha eleitoral de Salvador Allende e da Unidade Popular para as eleições do Chile, no ano de 1970.

### 1.1.2 "*Tu canto y tu bandera florecer*". A Nova Canção Chilena no governo de Salvador Allende (1970-1973).

Em 1970 ocorreu no Chile uma das mais marcantes eleições presidenciais do país, em que Salvador Allende<sup>61</sup> foi escolhido como o candidato da Unidade Popular<sup>62</sup>. Após o desgaste da população com o governo "populista e autoritário"<sup>63</sup> de Carlos Ibáñez (1952-1958), o fracasso da direita com o governo de Jorge Alessandri (1958-1964), e as expectativas não correspondidas da população frente ao mandato "popular"<sup>64</sup> de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) e da Democracia Cristã (PDC), a esquerda chilena decidiu superar as suas divergências e se concentrar em um único representante, Salvador Allende.

A criação da Unidade Popular teve longos anos de gestação dentro do Partido Comunista Chileno, que desde os anos de 1950, período em que foi considerado ilegal e permaneceu na clandestinidade devido a Lei de Defesa Permanente da Democracia<sup>65</sup>, – também conhecida por “Lei Maldita” – discutia-se no interior do Partido a necessidade da união da esquerda e o diálogo com outras classes, como a pequena e média

---

<sup>61</sup> Salvador Allende já havia se candidatado a presidência do Chile tanto em 1958 quanto em 1964 pelo Partido Socialista, obtendo em ambas tentativas a segunda colocação. (CRUZ, Claudio Rolle. et al. (Comp.). *Historia del siglo XX chileno*. Balance paradójal. Santiago: Sudamericana, 2011, p. 245).

<sup>62</sup> A Unidade Popular era formada pelo Partido Comunista Chileno, Partido Socialista, Partido Radical, Partido Social Democrata e os membros do Movimento de Ação Popular Unitária e da Ação Popular Independente. (YOCELEVSKY, Ricardo. Los proyectos políticos de los años sesenta. In: ZAPATA, Francisco. *Frágiles Suturas*. Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 215).

<sup>63</sup> De acordo com os autores do livro *História del siglo XX chileno*, o general Carlos Ibáñez tomou uma postura populista autoritária em seu governo, tendo relações com as massas, mas sem intermédio dos partidos políticos, "pondo em risco os mecanismos de representação e negociação do sistema político democrático e liberal." (CRUZ, Claudio Rolle. et al. (Comp.). op. cit., p. 197. Tradução livre do autor).

<sup>64</sup> Eduardo Frei tinha por base em seu governo as massas populacionais, sustentando seu mandato com vistas a promover a "justiça social". Porém, por tentar dialogar tanto com as massas quanto com a elite chilena, na tentativa de ser um governo que abarcasse a todos, Frei perdeu apoio dentro de seu partido, o que levou a uma divisão da PDC, com a criação do Partido Nacional (PN), em 1966, com a ala mais conservadora do PDC, e a criação do Movimento de Ação Popular Unitária, o MAPU, em 1969, com a parte mais radical da Democracia Cristã. (Ibid., pp. 256-257).

<sup>65</sup> A “Lei de Defesa Permanente da Democracia” foi promulgada pelo presidente do Chile Gabriel González Videla em 1948, tornando o Partido Comunista Chileno ilegal. A lei permaneceu em vigor até o ano de 1958. (AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 78)

burguesia<sup>66</sup>, para assim criar uma via ao socialismo, com um governo que realizasse a transição democrática para o socialismo. Desse projeto surgiu, para as eleições de 1970, a Unidade Popular.

A união da esquerda para a criação da Unidade Popular não se deu em um processo simples, sendo que o Partido Comunista e o Partido Socialista, – duas importantes bases da Unidade Popular – tiveram de superar as suas divergências<sup>67</sup>, e o Partido Radical (PR), até então tido como “centro político”, teve de admitir uma postura mais à esquerda frente a sua adesão a UP.

A decisão da esquerda chilena em se organizar em torno de uma única coalizão partidária ocorreu devido a necessidade de certos grupos em se unirem frente a não somente os embates políticos que ocorriam no Chile, mas também a conjuntura política global, em que o mundo estava inserido na polarização ideológica entre Estados Unidos e União Soviética, provocada pela Guerra Fria. Essa dualidade era quebrada com Allende e a UP desde o seu programa de governo, ao se declararem como um "país não alinhado", ou seja, um grupo de países que se proclamavam autônomos frente aos EUA e a URSS.

Nas campanhas eleitorais de 1970 Allende teve o desafio de enfrentar o já presidente do Chile, Jorge Alessandri, do Partido Nacional, e Radomiro Tomic, da Democracia Cristã. Alessandri, o candidato de direita e que teve apoio financeiro indireto dos EUA<sup>68</sup>, tinha como principal objetivo investir em empresas privadas nacionais e internacionais, com vistas a incentivar o comércio exterior, além de promover uma "Contra-Revolução" no Chile, frente às influências que a Revolução Cubana semeou no país. Já Tomic idealizava uma "Revolução em liberdade", que era um programa já arquitetado por seu antecessor, Eduardo Frei, em que, devido ao desgaste do aparelho político chileno e a dualidade entre a esquerda e a direita, Tomic e a Democracia Cristã tinham por objetivo ideológico criar uma "nova linha política", a qual teria o povo como protagonista. Importante salientarmos que, apesar da palavra

---

<sup>66</sup> AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 83.

<sup>67</sup> O Partido Comunista acreditava em uma revolução por etapas, na qual a Unidade Popular seria a responsável pela transição chilena da democracia para o socialismo, de um modo que se mantivesse a institucionalidade do Estado. Por sua vez, uma importante ala do Partido Socialista acreditava na criação de um “Estado Paralelo”, com a ruptura do Estado democrático e a instauração imediata do socialismo. (Ibid., pp. 158-159).

<sup>68</sup> WINN, Peter. "Por la razón o por la fuerza". Estados Unidos y Chile en la América Latina de los años sesenta y setenta. In: ZAPATA, Francisco. *Frágiles Suturas*. Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 43.

"revolução", Tomic e a Democracia Cristã nunca almejaram instalar o socialismo no Chile, e sim uma nova República, dita como "democrática e popular".<sup>69</sup>

Frente a candidatura de direita de Alessandri e do "apartidarismo" político da Democracia Cristã, Allende e a Unidade Popular emergiram com um novo e ousado programa político pautado na "Via Chilena ao Socialismo". Esse programa da UP tinha como proposta alcançar o socialismo democraticamente sem infringir a Constituição. Em outras palavras:

A essência dessa inédita via era: 1) a articulação entre o socialismo e a democracia; 2) a verificação de todo o processo de mudanças até o socialismo, sem rupturas; e 3) a exclusão da violência extra-institucional como meio de resolver os conflitos.<sup>70</sup>

Com a via chilena ao socialismo Allende pretendia nacionalizar a mineradora de cobre, – que tinha 85% de sua produção sob o controle das empresas Kennecot e Anaconda, ambas dos EUA – os bancos e as principais empresas do país, como o transporte e a comunicação chilena, além de intensificar a Reforma Agrária e a melhor distribuição de riquezas no Chile.<sup>71</sup>

Devido a ousadia de seu programa e o desejo de mudanças por parte dos chilenos, Salvador Allende venceu as eleições com 36,3% dos votos, seguido de perto por Jorge Alessandri, com 34,9% e Radomiro Tomic com 27,8%<sup>72</sup>, o que demonstra a delicada conjuntura que o Chile se encontrava no início dos anos de 1970.

Desde o início de seu mandato presidencial Allende contou com um grande aliado e um forte inimigo: a Nova Canção Chilena, movimento que partilhava dos ideais de Allende e do projeto da via chilena ao socialismo; e os Estados Unidos que, aliados com a direita chilena, encarava o governo de Allende como nocivo, tanto para o imperialismo político-cultural estadunidense na América Latina, quanto para a burguesia e a direita chilena, que viam no governo de Allende uma afronta aos seus direitos de propriedade privada.

Desde a sua campanha eleitoral Allende contou com o apoio dos músicos da Nova Canção Chilena, que participaram de sua campanha de 1970 sob o título de "Não há revolução sem canções", o que demonstra o forte elo entre as canções produzidas

---

<sup>69</sup> CRUZ, Claudio Rolle. et al. (Comp.). *Historia del siglo XX chileno*. Balance paradójal. Santiago: Sudamericana, 2011, p. 262.

<sup>70</sup> MÁRQUEZ, Luis Corvalán. Treinta años del golpe del 11 de septiembre: el imperativo ético de "reescribir la historia". In: ZAPATA, Francisco. *Frágiles Suturas*. Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 243. Tradução livre do autor.

<sup>71</sup> CRUZ, Claudio Rolle. et al. (Comp.). op. cit., p. 263.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 263.

pela NCCh e as propostas da Unidade Popular. Dentre os integrantes da NCCh que apoiaram o governo de Allende e da UP se destacam os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, sendo que o Inti-Illimani gravou em 1969 o LP *Canto al Programa*, com letras de Luis Advis e Sérgio Ortega, que foi um LP produzido para a promoção da candidatura de Allende. Já o Quilapayún produziu o emblemático LP *Cantata de Santa María de Iquique*, de 1970 que, apesar de não ser uma gravação exclusiva de apoio ao governo de Allende, como foi o caso do LP do Inti-Illimani, se tornou um dos discos símbolos da NCCh, no qual se mesclam, como nunca antes, elementos do folclore e da música erudita. O LP em questão, que era composto em forma de "Cantata"<sup>73</sup>, tinha por tema "o massacre de trabalhadores e de seus familiares na tarde do sábado de 21 de dezembro de 1907 no Pátio da Escola Domingo Santa María de Iquique".<sup>74</sup>

Ao musicalizar um episódio histórico, a *Cantata de Santa María de Iquique* pretendia denunciar a condição de exploração a qual eram submetidos os trabalhadores das minas do Chile, uma das principais fontes da economia do país. Assim, esse LP se tornou um importante símbolo tanto da NCCh, como da Unidade Popular, promovendo a luta pela justiça social e deixando implícitas as expectativas dos cancionistas com o governo de Allende, conforme apresentado na última faixa do LP, intitulada "*Canción Final*":

*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 mas ha de ser.*<sup>75</sup>

Desde o início de seu mandato, Salvador Allende construiu importantes relações com a cultura de esquerda, como por exemplo, a criação da Editora Quimantú em 1971, que foi responsável pela elaboração de mais de 50 mil títulos no Chile, sendo a maioria deles relacionados com a esquerda política latino-americana. Porém, a mais notável relação que Allende desenvolveu com a cultura chilena era, como já apresentado, através de sua ligação com a Nova Canção Chilena, a qual encontrou no governo da UP um ambiente propício para se consolidar enquanto movimento, com o respaldo do governo e levando a canção a se tornar "uma ferramenta de luta, a qual buscou gerar

<sup>73</sup> Uma Cantata é composta por um coro acompanhado de uma musicalização de cunho erudito e/ou religioso e de partes recitadas.

<sup>74</sup> MUSSO, Osvaldo R. *Cantores que reflexionan*. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena. Madrid: Ediciones LAR, 1984, p. 136. Tradução livre do autor.

<sup>75</sup> ADVIS, Luis. Canción Final. In: QUILAPAYÚN. *Cantata de Santa María de Iquique*. Santiago: DICAP, 1970. 1 LP. Faixa 18.

uma consciência em relação a situação vivida e a postura que iria adotar, transformando-se em hinos a favor das causas sociais".<sup>76</sup> Com isso, a NCCh, em especial os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani e o cancionista Víctor Jara, – também militante do Partido Comunista Chileno e da Unidade Popular – se tornaram representantes, em termos culturais, do projeto de governo da UP.

O respaldo de Allende à NCCh se fez evidente através de três importantes fatores: a nomeação dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani como embaixadores culturais do governo de Allende; a organização dos festivais da Nova Canção Chilena; e a intensa produção discográfica dos músicos do movimento durante os anos de governo da Unidade Popular.

No que condiz a nomeação dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani como embaixadores culturais do governo de Allende, podemos notar a forte relação da NCCh, em especial dos dois conjuntos, com as propostas da Unidade Popular. O Quilapayún, logo após a eleição de Allende, iniciou uma turnê de seis meses pela Europa e em Cuba como mensageiros do novo governo.<sup>77</sup> De acordo com Eduardo Carrasco, um dos fundadores do Quilapayún, após a eleição de Allende esse era o momento propício para os artistas de esquerda se unirem para defender a via chilena ao socialismo, mobilizar e conscientizar a população, conforme o músico expressou em seu livro *Quilapayún: La revolución y las estrellas*:

Nós, como a grande maioria dos artistas de esquerda, nos propusemos de imediato a trabalhar na tarefa que parecia ser mais urgente nesse momento: defender o governo e participar na campanha de mobilização de todas as forças progressistas.<sup>78</sup>

Assim como o Quilapayún, os músicos do Inti-Illimani também se tornaram embaixadores culturais do governo de Salvador Allende. Porém, apesar de apoiarem os projetos de Allende, com a participação em sua campanha e a produção do disco *Canto al Programa*, o Inti-Illimani tinha uma atividade política menos contingente do que o Quilapayún durante os anos de governo da Unidade Popular, o que não implica afirmar que o conjunto não teve laços com a UP, conforme Horácio Salinas, integrante e

---

<sup>76</sup> PASTENE, Sergio. Componiendo las melodías del futuro y denunciando los silencios del pasado: Inti-Illimani. *Revista SudHistoria*, Santiago v. 1, n.1, 2010, p. 182. Tradução livre do autor.

<sup>77</sup> SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madrid: Júcar, 1984, p. 78.

<sup>78</sup> CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 215. Tradução livre do autor.

fundador do Inti-Illimani, apresenta no livro *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*, de Luis Cifuentes Seves, também integrante do conjunto:

Para mim, foram anos que vivi com uma sensação de triunfo. Anos de um processo que eu senti profundamente em mim. O governo da UP foi como a realização de uma utopia. Eu não fui alheio a geração desse processo, participei de seus antecedentes imediatos, tais como a reforma universitária, e, portanto, o governo de Allende foi uma coroação.<sup>79</sup>

Outro significativo fator que demonstra a relação entre os músicos da Nova Canção Chilena com o governo de Allende foi a proliferação dos festivais da NCCh durante os três anos de governo da Unidade Popular. Foi em 1969 e durante o governo de Eduardo Frei que aconteceu o I Festival da Nova Canção Chilena, idealizado pelo radialista Ricardo García. Porém, durante os três anos de governo de Allende ocorreram mais três festivais, os quais contaram com a presença de importantes expoentes da NCCh como Víctor Jara, Ángel Parra, Isabel Parra, Luis Advis, Osvaldo Rodríguez, Patricio Manns e os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani. O festival em questão se destaca por romper com a lógica competitiva e comercial de outros festivais chilenos, como o Festival de Viña del Mar, e por impulsionar um ambiente criativo para a consolidação da música chilena e latino-americana, com a participação de músicos latinos no festival, como o uruguaio Daniel Viglietti.<sup>80</sup>

Por fim, outro fator que demonstra a consolidação da Nova Canção Chilena durante o governo de Salvador Allende se deu através da intensa produção discográfica dos músicos do movimento durante os anos da Unidade Popular. Entre 1970 e 1973 a DICAP produziu mais de 50 títulos da Nova Canção Chilena, e os principais expoentes do movimento, os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, além do cancionista Víctor Jara, produziram quatro discos cada, durante os três anos de governo da UP, o que demonstra o quão próspero foi o período para a produção de novos materiais da NCCh.

Porém, apesar desse cenário favorável para o desenvolvimento da NCCh, o governo de Salvador Allende não era unanimidade no Chile, provocando a ira de inimigos internos, como de empresários e da direita chilena, insatisfeita com as propostas de Allende, além de um importante e letal inimigo externo, os Estados

<sup>79</sup> CIFUENTES, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. 2 ed. Santiago: Logos, 2000. Tradução livre do autor.

<sup>80</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile*. 1950-1970. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 262-267.

Unidos, o que levou ao desgaste do governo da Unidade Popular, culminando no golpe militar de 11 de setembro de 1973, conforme analisamos a seguir.

### 1.1.3 *"En Chile sangra una herida". O golpe militar de 11 de setembro de 1973.*

Desde a sua campanha eleitoral e durante todo o seu governo, Salvador Allende e a Unidade Popular tinham a consciência de que instaurar a via chilena ao socialismo não seria uma tarefa fácil. As mudanças idealizadas por Allende atingiriam setores dominantes da sociedade chilena como as indústrias e os latifundiários, além de serem uma afronta aos ideais político-ideológicos dos Estados Unidos, que ainda estava promovendo uma cruzada anticomunista contra os adeptos dos ideais de esquerda, sejam os da URSS, da Revolução Cubana, ou novas e nocivas ideias, como a “via chilena ao socialismo”.

Apesar de ter sido eleito democraticamente em 1970, Salvador Allende assumiu o controle do Chile frente a uma delicada conjuntura política, em que a direita chilena, representada majoritariamente pelo Partido Nacional, tentou de todos os modos realizar campanhas de imprensa nacionais e internacionais para impedir que Allende assumisse o poder. Até a Democracia Cristã, partido que criou uma representação popular de si mesmo e que procurou se distanciar da dualidade entre esquerda e direita política, só ratificou as eleições de Allende após o presidente assinar o "Estatuto de Garantias Institucionais"<sup>81</sup>, elaborado pelos próprios membros da DC e que tinha por intuito ser um documento que comprovasse que Allende não promoveria uma ditadura de esquerda no Chile. Deste modo, após tentativas frustradas da direita em impedir a posse de Allende, o mesmo foi ratificado, nacionalmente e internacionalmente, como presidente do Chile em 24 de outubro de 1970.

Respeitando as instituições democráticas, mas sem abrir mão de levar adiante o socialismo no Chile, Allende lançou mão de estratégias para estatizar bancos e indústrias baseado em "requisitos legais" presentes na legislação da "República Socialista de 1932", em que "se tornava facultativo à autoridade estatal intervir nas empresas que pusessem em risco o abastecimento da população".<sup>82</sup> Assim, Allende se utilizou das relações que tinha com os trabalhadores para impulsionar a realização de

---

<sup>81</sup> CRUZ, Claudio Rolle. et al. (Comp.). *Historia del siglo XX chileno*. Balance paradójal. Santiago: Sudamericana, 2011, p. 264.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 265.

greves, as quais levariam a queda de produtividade e provocariam a intervenção estatal. Com isso, foi possível realizar a estatização da Mineradora de Cobre do Chile e a compra de ações de grandes bancos, empresas e indústrias, com o objetivo de passá-las ao controle do Estado. Através dessas ações Allende tinha por intuito desenvolver uma igualdade social chilena e controlar a maior parte das ações da mineradora de cobre. Os objetivos de Allende, segundo Joan Enrique Garcés, eram:

[...] desenvolver a soberania popular, as liberdades, a democracia participativa e a igualdade social mediante a transformação do sistema socioeconômico. Pretendia, assim, impulsar a integração da América Latina em uma perspectiva emancipadora no que condiz aos Estados Unidos e seu intervencionismo.<sup>83</sup>

Ao analisar a conjuntura do Chile, os EUA temiam que o país se transformasse em uma “nova Cuba”. Assim, com o objetivo de desestruturar o governo da Unidade Popular, os Estados Unidos iniciaram um “bloqueio invisível” ao país, o que foi gravemente prejudicial à economia chilena, tendo em vista que ela “dependia de aproximadamente 300 milhões de dólares de linhas de créditos e bancos estadunidenses para financiar as importações necessárias de maquinarias, peças de reposição e matérias primas”.<sup>84</sup>

Apesar de Allende ter obtido êxito durante o seu mandato em realizar as estatizações, impulsar a reforma agrária e promover a queda do desemprego, o bloqueio imposto pelos Estados Unidos provocou uma desestabilização na economia chilena. De acordo com Isabel Turrent, os EUA diminuíram massivamente as suas exportações para o Chile, de 40% para 15% entre os anos de 1970 e 1973, o que levou a falta de fontes alternativas de produção industrial.<sup>85</sup> Assim, houve no Chile a queda do preço do cobre e a insuficiência da produção de alimentos e bens de consumo essenciais, levando ao congelamento dos preços e à necessidade de importação,

---

<sup>83</sup> GARCÉS, Joan Enrique. Chile a treinta años de 1973. In: ZAPATA, Francisco. *Frágiles Suturas*. Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 13. Tradução livre do autor.

<sup>84</sup> WINN, Peter. "Por la razón y la fuerza." Estados Unidos y Chile en la América Latina de los años sesenta y setenta. In: ZAPATA, Francisco. *Frágiles Suturas*. Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 48-49. Tradução livre do autor.

<sup>85</sup> TURRENT, Isabel. El contexto internacional del experimento chileno, 30 años. In: ZAPATA, Francisco. *Frágiles Suturas*. Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 64.

provocando um aumento da inflação no país, a qual, em 1973, alcançou o índice de 353%<sup>86</sup>.

Juntamente com o bloqueio imposto pelos Estados Unidos, a oposição decidiu se articular em protestos de rua com o objetivo de manifestar o seu descontentamento com o governo de Allende. Essa estratégia de criar um caos nas ruas foi organizada pelo Partido Nacional, pela Democracia Cristã e pelos militantes de direita do coletivo "Pátria e Liberdade". Através dos protestos de rua, "a direita descobriu que com o discurso apolítico, que lhe era tão conhecido, poderia mobilizar amplos setores cotidianos em torno de mobilizações concretas".<sup>87</sup>

Dentre esses protestos de rua destacamos a "marcha das panelas vazias", de 1971, que foi um ato organizado pelo coletivo "Pátria e Liberdade", em que as mulheres chilenas marcharam pelas ruas de Santiago com as suas panelas vazias, com o objetivo de criticar a situação econômica do Chile. Esse protesto, que provocou confrontos civis com incêndios e ataques as sedes de partidos filiados a Unidade Popular, levou Allende a decretar Estado de Sítio no país.<sup>88</sup>

Somado ao caos provocado nas ruas e ao bloqueio estadunidense, ocorreu no Chile, em outubro de 1972, a "greve dos caminhoneiros", a qual tinha o financiamento indireto dos EUA e estava articulada à partidos e grêmios da direita política chilena. Essa greve acabou por levar a escassez de abastecimento alimentício no país, obrigando Allende a tomar medidas extremas para controlar a situação, como a utilização das Forças Armadas para "assegurar a estabilidade".<sup>89</sup>

Com o crescente antagonismo político e fragilidade do governo da UP Allende, cada vez mais, perdia o controle da situação. Integrantes da UP como o Partido Socialista e o MIR (Movimento de Esquerda Revolucionária), acreditavam ser necessária a tomada de medidas mais radicais para concretizar o processo revolucionário, como a realização de uma revolução armada. Ao mesmo passo, o coletivo "Pátria e Liberdade" se unia às ramificações mais conservadoras das Forças Armadas e pregava pela necessidade da intervenção militar no país, o que obrigou

---

<sup>86</sup> CRUZ, Claudio Rolle. et al. (Comp.). *Historia del siglo XX chileno*. Balance paradójal. Santiago: Sudamericana, 2011, p. 268.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 270. Tradução livre do autor.

<sup>88</sup> AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 125.

<sup>89</sup> SADER, Eder. *Um rumor de botas*. (Ensaio sobre a militarização do Estado na América Latina). Texas: Polis, 1982, p. 102.

Allende a promulgar a "Lei de Controle das Armas"<sup>90</sup>, na qual nenhum cidadão poderia ter posse de armas e as que fossem encontradas passariam para as mãos das Forças Armadas. Essa medida foi tomada por Allende devido a conjuntura golpista que se instaurava no Chile, sendo que o golpe poderia vir tanto da esquerda quanto da direita.

Em relação às divergências internas da Unidade Popular, a principal desavença entre os grupos e partidos que faziam parte da coalização era determinar o modo em que a “via chilena ao socialismo” seria conduzida, como bem afirma o historiador Alberto Aggio:

Foram em torno das questões que envolviam esta etapa de transição – o seu caráter, a sua duração e o comportamento das forças populares no governo – que estiveram centradas as principais divergências dentro da Unidade Popular.<sup>91</sup>

No interior da Unidade Popular haviam duas principais visões sobre como conduzir a via chilena ao socialismo: os gradualistas, liderados pelo Partido Comunista e que idealizavam a implementação do socialismo no Chile através de etapas, sem infringir a institucionalidade; e os rupturistas, encabeçados principalmente pelo Partido Socialista, que acreditavam que o governo de Salvador Allende era uma “pré-transição socialista”, e que o socialismo seria alcançado através de um confronto frontal com as ordens jurídicas e sociais.<sup>92</sup>

Em relação ao pensamento de Allende, Alberto Aggio afirma que o líder da Unidade Popular tinha uma visão da via chilena ao socialismo que somava elementos tanto dos gradualistas quanto dos rupturistas. Nas palavras de Aggio:

O distintivo na via socialista de Allende era a sua defesa de uma transição que aprofundasse e concretizasse o conteúdo democrático e formal do Estado burguês e fosse sustentada pela mobilização de massas e pelos institutos legais do Estado. Como processo, Allende supunha que esta transição se encaminharia para uma situação de ruptura, transformando o Estado vigente em Estado antagônico ao capitalismo.<sup>93</sup>

Porém, dentre as divergências internas da Unidade Popular, talvez uma das que mais causou desgaste ao governo de Salvador Allende foram os acontecimentos da

---

<sup>90</sup> CRUZ, Claudio Rolle. et al. (Comp.). *Historia del siglo XX chileno*. Balance paradójico. Santiago: Sudamericana, 2011, p. 273.

<sup>91</sup> AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 155.

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 158-159.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 161.

Assembleia do Povo de Concepción, em julho de 1972. O MIR, aliado com um grande grupo do Partido Socialista e do MAPU, afrontaram o governo com a proposta de dissolução do Congresso Nacional e a criação de um Assembleia do Povo. Essa proposta, contrária ao que vinha sendo conduzido por Allende, demonstrou, de forma pública, o desgaste interno da Unidade Popular.<sup>94</sup>

Frente à crise no interior da Unidade Popular, Allende, que oficialmente pertencia ao Partido Socialista, encontrou no Partido Comunista um importante aliado, que sempre defendeu a governabilidade, apoiou e legitimou as decisões do presidente. Apesar de todos os contratempos dentro da UP, o PC nunca deixou de ser um valioso suporte para Allende.

Somado às crises internas da UP e ao caos político-social chileno, Allende formou, em novembro de 1972, um novo gabinete ministerial, com a presença de militares<sup>95</sup>, com o intuito de superar a crise que vivia o país e assegurar a neutralidade das Forças Armadas frente aos constantes pedidos da direita por uma intervenção militar.<sup>96</sup>

Com o apoio do general Carlos Prats, chefe das Forças Armadas, Allende conseguiu estabilizar, mesmo que momentaneamente, o caos político no Chile. Porém, logo a conjuntura política chilena voltou a se tornar alarmante. Em março de 1973 ocorreram no país as eleições parlamentares, a qual dividiu o Chile em dois importantes blocos: um comandado pela Unidade Popular; e a Confederação Democrática (CODE), que era a aliança opositora e tinha como principais representantes membros do Partido Nacional e da Democracia Cristã. Após campanhas contra o governo de Allende encabeçadas pela direita, o bloco da UP perdeu as eleições parlamentares<sup>97</sup>. Contudo, mesmo com a derrota nas eleições, a Unidade Popular obteve uma considerável votação, com 43%, o que levou ao fim da participação dos militares no Gabinete formado por Allende, no dia 27 de março de 1973, tendo em vista a aparente estabilidade que o país perpassava, com a diminuição da onda de protestos contra o governo.

A aparente estabilidade no Chile nos primeiros meses de 1973 se mostrou passageira. No dia 29 de junho ocorreu uma tentativa de golpe militar, o *Tancazo*, em

---

<sup>94</sup> AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 136.

<sup>95</sup> O gabinete contava com o Comandante Chefe do Exército, o General Carlos Prats, o Contra-Almirante Ismael Huerta e o Brigadeiro Cláudio Sepúlveda. (Ibid., p. 139).

<sup>96</sup> Ibid., p. 129.

<sup>97</sup> O resultado obtido nessas eleições foi de 43,4% para a Unidade Popular e 54,7% para a CODE, aumentando a representatividade da oposição no Congresso. (CRUZ, Claudio Rolle. et al. (Comp.). *Historia del siglo XX chileno*. Balance paradojal. Santiago: Sudamericana, 2011, p. 272).

que um grupo de militares – a maioria comandantes que foram punidos por desrespeito à hierarquia<sup>98</sup> – realizaram uma tentativa de golpe militar, marchando com tanques de guerra pelas ruas de Santiago, resultando em 22 mortes, na maioria civis. O *Tancazo* acabou por ser uma tentativa fracassada de golpe por parte desse grupo de militares, mas demonstrou a frágil situação político-social chilena, tendo em vista que houve civis – principalmente membros do Pátria e Liberdade – que apoiaram e organizaram o *Tancazo* em conjunto com os militares.

Frente ao episódio do *Tancazo*, Allende chamou os militares para compor um novo gabinete no dia 9 de agosto, com intuito de contar com o apoio destes para conter a instabilidade chilena. Porém, devido a uma forte crise no interior do Exército, com contestações de hierarquia e críticas tanto da direita quanto das próprias Forças Armadas ao apoio do Comandante Chefe do Exército, o General Carlos Prats, ao governo da Unidade Popular, Prats acabou por renunciar, no dia 27 de agosto, ao seu cargo, tanto de Ministro da Defesa, quanto de Comandante do Exército, por não encontrar alternativas para driblar a crise que assolava o Chile.<sup>99</sup>

Somado a todo esse caos político-social e as crises no interior das Forças Armadas, ocorreu, em 22 de agosto de 1973, a Declaração da Câmara dos Deputados, em que o Parlamento alegava a ilegalidade do governo, afirmando que o mesmo exercia práticas inconstitucionais, o que levou a uma declaração da Câmara, afirmando, por 81 votos contra 47, que Allende estava suprimindo a legalidade, conforme nos afirma Steve Stern:

Em 22 de agosto, a Câmara dos Deputados formalizou sua mensagem. Com o apoio da direita e do centro, se aprovou, por 81 votos a favor e 47 contra, uma declaração de que o governo havia minado a legalidade. Não havia somente usurpado funções do Congresso, como também omitiu detalhes da Controladoria Geral da República (órgão fiscalizador da legalidade) e que atropelou os direitos de expressão, de reunião e de propriedade garantidos pela Constituição.<sup>100</sup>

Em meio a todo esse cenário de instabilidade Allende teve de escolher um substituto ao cargo de Comandante Chefe do Exército, repassando o posto para um

---

<sup>98</sup> AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 148.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>100</sup> STERN, Steve. *Luchando por mentes y corazones*. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet. Santiago: Universidad Diego Portales, 2013, p. 58. Tradução livre do autor.

"homem cuja lealdade não era duvidada"<sup>101</sup>, o general Augusto Pinochet Ugarte. Com a saída de Prats do comando do Exército, o complô golpista, articulado por alguns civis e principalmente pelos militares, liderados pelo almirante José Toribio Merino, pelo general das Forças Aéreas Gustavo Leigh e pelo general dos Carabineiros César Mendonza, começou a se tornar uma realidade.

De acordo com os autores do livro *Historia del siglo XX chileno. Balance paradójal*, não há na historiografia afirmações concretas sobre o exato momento em que Pinochet consentiu com as ideias de Merino, Leigh e Mendonza e aderiu ao complô golpista. O que temos por certo é que a participação de Pinochet, na condição de Chefe do Exército, era essencial para a concretização do golpe militar.

Assim, no dia 11 de setembro de 1973, dia que Allende realizaria um plebiscito sobre a sua permanência ou não na presidência do Chile<sup>102</sup>, ocorreu o golpe militar chileno, o qual levou ao bombardeamento do Palácio de La Moneda e do suicídio de Salvador Allende, instaurando no país uma das mais marcantes ditaduras militares de toda a América Latina, a qual se utilizou de uma intensa repressão estatal, em especial no que condiz a cultura de esquerda como um todo, da qual a Nova Canção Chilena era a principal representante.

Um dos importantes diferenciais da ditadura chilena se deu pelo fenômeno do exílio em massa, impedindo, durante mais de 15 anos, o retorno de milhares de pessoas ao país. Dentre esses exilados, há o destaque para os integrantes da Nova Canção Chilena.

## **1.2 A institucionalização do exílio e a condição de exilados da Nova Canção Chilena.**

### *1.2.1 A institucionalização do exílio pela ditadura militar chilena.*

Com o golpe militar de 11 de setembro de 1973, Augusto Pinochet e a Junta Militar, composta pelo almirante José Toribio Merino, pelo general das Forças Aéreas Gustavo Leigh e pelo general dos Carabineiros César Mendonza, logo trataram de reprimir qualquer prática cultural chilena que tivesse relações com o governo de

---

<sup>101</sup> CRUZ, Claudio Rolle. et al. (Comp.). *Historia del siglo XX chileno. Balance paradójal*. Santiago: Sudamericana, 2011, p. 273. Tradução livre do autor.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 274.

Salvador Allende, pois os militares tinham a cultura de esquerda como extremamente nociva para a consolidação de seu governo. Assim, ao assumirem o poder, a ditadura utilizou de diversos mecanismos na tentativa de erradicar a cultura de esquerda do Chile. Nas palavras de Luis Hernán Errázuriz:

O golpe militar de 11 de setembro de 1973 não somente abortou o poder político e administrativo do governo da Unidade Popular, como também iniciou um processo de erradicação de seu poder simbólico no campo artístico-cultural. O propósito fundamental desta operação era apagar qualquer indício ou reminiscência associada ao período de Salvador Allende.<sup>103</sup>

A repressão contra a cultura de esquerda no Chile de Pinochet se mostrou implacável, o que levou, de acordo com Marisol García<sup>104</sup>, ao fechamento das *peñas*, a proibição de circulação de revistas com ideais culturais ideológicos de esquerda, como a *Revista Ramona*<sup>105</sup>, e a invasão do selo DICAP, em que grande parte dos materiais presentes na gravadora, muitos deles inéditos, foram queimados.

O historiador chileno Alfredo Letelier<sup>106</sup> também nos demonstra a intensidade da repressão para com a cultura de esquerda, em que diversas bibliotecas foram saqueadas, havendo a queima de diversos livros considerados pelos militares como de ordem comunistas, – como Gabriel García Márquez, Pablo Neruda e Mário Vargas Llosa – houve a censura prévia dos meios de comunicação e de produção literária, o cinema chileno quase desapareceu e a Editora Quimantú foi fechada e todo o seu acervo queimado, por ser considerado comunista.

Contudo, dentre todas essas práticas culturais levadas a cabo no Chile durante o governo de Allende, a que mais preocupava os militares era o movimento da Nova Canção Chilena, em que "a ditadura via nos cantores e conjuntos ativos durante a UP um potencial subversivo maior do que outros grêmios artísticos, e foi implacável contra eles, determinada a silenciá-los o mais cedo possível".<sup>107</sup> Assim, o regime militar logo

<sup>103</sup> ERRÁZURIZ, Luis Hernán. Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. In: *Latin American Research Review*, Caribe, v. 44, n. 2, 2009, p. 139. Tradução livre do autor.

<sup>104</sup> GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente*. 1960-1989 - tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago: Grupo Zeta, 2013, p. 170.

<sup>105</sup> A *Revista Ramona* foi uma revista de esquerda que circulou semanalmente no Chile entre 1971 até setembro de 1973. Essa publicação se caracterizava por divulgar informações culturais de esquerda, bem como músicas, shows e esportes, todos associados com questões políticas. Disponível em: <<https://revistaschilenas.wordpress.com/2009/12/07/ramona/>>. Acesso em: 21 maio. 2015.

<sup>106</sup> LETELIER, Alfredo Jocelyn-Holt. *El Chile perplejo* - del avanzar sin transar al transar sin parar. Santiago: Planeta, 1998, p. 180.

<sup>107</sup> GARCÍA, Marisol. op. cit., p. 169. Tradução livre do autor.

iniciou suas tentativas de calar a voz da NCCh através das táticas repressivas como a reunião do coronel Pedro Ewing – secretário geral do governo de Pinochet – com a EMI, Philips e a RCA, as principais gravadoras internacionais do Chile, com o intuito de intimidar as gravadoras a não produzirem mais canções da NCCh, pois elas atentavam contra a institucionalidade<sup>108</sup>; a morte de Víctor Jara, um dos principais expoentes do movimento; e o exílio dos cancionistas da NCCh, temática que será abordada com uma maior gama de informações nos capítulos que seguem de nossa dissertação.

A morte de Víctor Jara no dia 16 de setembro de 1973, ou seja, cinco dias após o golpe, foi a primeira e mais impactante repressão cultural da ditadura à Nova Canção Chilena.<sup>109</sup> Jara foi morto pelos militares no Estádio Chile, em Santiago, após sofrer diversas torturas, devido a sua relação com o governo de Salvador Allende, e por ser um dos principais representantes da NCCh. Sua morte foi extremamente dolorosa para os músicos do movimento, em especial para o conjunto Quilapayún, o qual teve Jara como produtor artístico. Eduardo Carrasco, integrante do grupo, relata com muita tristeza a morte de Jara:

Nosso amigo não tinha nada a ver com essa morte, era um homem do violão, e não da violência. Havia entregue sua vida a luta revolucionária, mas entendendo-a como pura criatividade, jamais como destruição de um inimigo.<sup>110</sup>

Porém, entre as táticas repressivas utilizadas por Pinochet durante a ditadura militar, a estratégia política que mais foi adotada pelo general para reprimir a Nova Canção Chilena e qualquer indivíduo considerado nocivo à estabilidade do Chile foi o exílio, empregado massivamente pelo regime, com cifras, que apesar de não serem exatas,<sup>111</sup> chegam aos números de até 1 milhão de chilenos exilados<sup>112</sup>, ou seja, 10% da população do país.

---

<sup>108</sup> GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente. 1960-1989 - tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Grupo Zeta, 2013, p. 171.

<sup>109</sup> GARCÍA, Ricardo. Cantar de nuevo. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: n°482-483. 1990, p. 192.

<sup>110</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 245. Tradução livre do autor.

<sup>111</sup> Autores como María Elena Reboledo Acuña, Loreto Reboledo, Candelaria del Carmen Pinto Luna, Mário Sznadjer e Luis Roniger demonstram a dificuldade em determinar, com exatidão, o número de chilenos exilados, pois os números oficiais divulgados pela ditadura militar são diferentes dos contabilizados por órgãos pró-exílio, além de haver casos de desaparecidos políticos, os quais podem ter migrado do país para o exílio clandestinamente. Porém, autores como Luna Candelaria del Carmen Pinto, Yvette García e Virgínia Vidal acreditam que houve, aproximadamente, 1 milhão de chilenos exilados durante a ditadura de Pinochet.

De acordo com a ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados), o Chile, diferentemente de outros países latino-americanos, não tinha uma tradição de intervenção militar antes de 1973, sendo "considerado umas das mais estáveis democracias do continente".<sup>113</sup> Assim, o golpe militar e o exílio massivo se apresentavam como situações inéditas no país.

O exílio foi uma importante ferramenta política, utilizada com certa constância na América Latina durante o século XX, especialmente pelos governos ditatoriais que dominaram o continente entre os anos 1960 e 1980, sendo "um dos mecanismos centrais de dominação e de exclusão forjados pelas elites políticas latino-americanas a fim de se manterem no poder".<sup>114</sup>

Para o exílio existir como uma prática política, há a necessidade de forças estatais e "antagonismos políticos explícitos entre classes, partidos ou ideologias".<sup>115</sup> Com o objetivo de afastar do país qualquer ideia contrária ao governo, o exílio tem por intuito provocar no indivíduo uma ruptura com o "ser nacional". O pesquisador israelense Edward Said demonstra em seu trabalho *Reflexões sobre o exílio*, que o conceito de nacionalismo está intimamente interligado com o de exílio. Compreendendo o nacionalismo enquanto uma sensação de "pertencimento a um lugar, a um povo e a uma herança cultural, [que] afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes"<sup>116</sup>, o exílio tem por intuito romper esse vínculo, levando o exilado a uma sensação de "não pertencimento" e de derrota de seu projeto político.

A historiadora Candelaria del Carmen Pinto Luna analisa os propósitos da ditadura chilena em provocar essa ruptura com o ser nacional do exilado, separando-o de suas bases políticas, culturais e familiares. Nas palavras de Luna:

O exílio provocado a partir de setembro de 1973 tem por objetivo separar grupos de pessoas comprometidas com um projeto de mudanças sociais, separando-as de suas bases políticas, culturais, familiar, etc., dificultando sua ação e sua concentração ao dispersá-los ao redor do mundo. A ditadura, em plena posse de todos os

---

<sup>112</sup> LUNA, Candelaria del Carmen Pinto. Exilio chileno: 1973-1989. Consecuencias del exilio, como se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memória de hijos de exiliados retornados de Francia. In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. Actas.... La Plata: Ed. UNPL, 2012, p. 4.

<sup>113</sup> ACNUR. *La situación de los refugiados en el mundo*. Barcelona: 2000, p. 1. Tradução livre do autor.

<sup>114</sup> RONIGER, Luis. Exílio massivo, inclusão e exclusão política no século XX. In: *DADOS - Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 53, n. 1, p. 91-123, 2010, p. 92. Tradução livre do autor.

<sup>115</sup> ABARZUA, Hector Fernando. Por una historia en el exilio. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 7, p. 148, 1979. Tradução livre do autor.

<sup>116</sup> SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 49. Tradução livre do autor.

elementos do poder, buscou internalizar no seu opositor um sentimento de derrota estratégica, de isolamento, de desesperança.<sup>117</sup>

O exílio chileno se caracterizou por dois importantes diferenciais frente aos demais exílios da América Latina, como o seu caráter massivo, conforme já apresentamos acima, e devido a solidariedade que o caso chileno despertou ao redor do globo. Por ter sido um exílio politizado e inserido em um projeto socialista, que chamou a atenção da esquerda mundial<sup>118</sup>, os exilados chilenos puderam contar com uma vasta rede de solidariedade ao redor do mundo.

De acordo com Mário Sznadjer<sup>119</sup>, os chilenos foram exilados para cerca de 120 países, com o destaque, num primeiro momento, aos países vizinhos, como a Argentina e a Venezuela, e, num segundo, à Europa Ocidental. Dentre os países europeus que abrigaram os exilados estão a França, Itália e Suécia que, segundo as autoras do livro "*L*" *Memoria gráfica del exilio chileno. 1973-1989*<sup>120</sup>, foram países que desde o momento do golpe mostraram-se solidários com a causa chilena e os exilados. A Suécia não só concedeu asilo político aos chilenos, como ainda criou comitês que tinham por intuito dar suporte às famílias dos exilados no Chile. A França, que já nos primeiros meses após o golpe recebeu mais de 1000 exilados em sua embaixada, foi um dos países "que mais se esforçou para salvar perseguidos pela ditadura"<sup>121</sup>, oferecendo asilo político e empregando seus deveres diplomáticos em defesa do povo chileno. E por fim, a Itália, que desde o primeiro momento se identificou com a solidariedade em prol do povo chileno como uma espécie de luta contra o fascismo, realizando diversos festivais de cultura chilena no país.<sup>122</sup>

---

<sup>117</sup> LUNA, Candelaria del Carmen Pinto. *Exilio chileno: 1973-1989. Consecuencias del exilio, como se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memória de hijos de exiliados retornados de Francia*. In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. Actas... La Plata: Ed. UNPL, 2012, p. 4. Tradução livre do autor.

<sup>118</sup> YANKELEVICH, Pablo. Estudar o exílio. In: QUADRAT, Samantha Viz (Org.). *Caminhos cruzados. História e memória dos exílios latino-americanos no século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 16. Tradução livre do autor.

<sup>119</sup> SZNADJER, Mário. Os exílios latino-americanos. In: QUADRAT, Samantha Viz (Org.). *Caminhos cruzados. História e memória dos exílios latino-americanos no século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 70.

<sup>120</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. "*L*" *Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, p. 42.

<sup>121</sup> SILVA, Êça Pereira da. *Araucaria de Chile (1978-1990)*. A intelectualidade chilena no exílio. Dissertação de mestrado em História. São Paulo: Ed. USP, 2009, p. 47.

<sup>122</sup> SANTONI, Alessandro. El Partido Comunista Italiano y el otro "Compromesso storico": Los significados políticos de la solidaridad con Chile (1973-1977). *Revista História*, Santiago, v. 2, n. 43, 2010, p. 531.

Por ser uma afronta à Constituição de 1925, até então vigente no Chile, que estabelecia, em seu artigo 10, número 15, o "direito de todo chileno a entrar e sair livremente do território nacional"<sup>123</sup>, Pinochet e a Junta Militar se respaldaram nos Decretos de Lei para justificar o exílio.

Desse modo, já no dia 6 de novembro de 1973, a Junta Militar publicou no Diário Oficial o Decreto de Lei n°81, o qual deixava a cargo da autoridade administrativa do Chile o direito de ir e vir do cidadão, cabendo ao Presidente expulsar qualquer indivíduo considerado uma ameaça ao país, o qual, para retornar ao Chile, deveria pedir autorização ao Ministro do Interior, que poderia ou não negar o seu pedido. Abaixo, o terceiro artigo do decreto 81:

Os que abandonaram (o país) sem se sujeitar as normas estabelecidas, havendo sido expulsos ou obrigados a abandonar o país, ou estiveram cumprindo penas, não poderão retornar ao país sem autorização do Ministro do Interior, a qual deverá ser solicitada através do respectivo consulado. O Ministério do Interior pode negar, fundamentalmente, por razões de segurança do Estado, a autorização solicitada.<sup>124</sup>

Outro decreto de lei referente ao exílio, com vistas a ser uma complementação do Decreto de Lei n°81, foi o Decreto de Lei n°604, de 10 de agosto de 1974, que proibia o ingresso de chilenos ou estrangeiros considerados pelo governo uma ameaça à nação:

Se proíbe a entrada no território nacional de pessoas nacionais ou estrangeiras, que de acordo com o governo constituam um perigo para o Estado (...) Tratando-se de chilenos, o Ministério do Interior empregará um decreto supremo, proibindo o retorno ao país, e a autoridade administrativa correspondente ordenará o cancelamento do passaporte.<sup>125</sup>

Como o uso dos decretos continuavam a ser uma deslegitimação da Constituição de 1925, até então vigente, Pinochet e a Junta Militar promulgaram, em 4 de dezembro de 1974, o Decreto de Lei n°788, o qual classificava os decretos como "normas modificatórias, seja de caráter expresso ou tácito, parcial ou total, do correspondente a

---

<sup>123</sup> LUNA, Candelaria del Carmen Pinto. *Exilio chileno: 1973-1989. Consecuencias del exilio, como se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exiliados retornados de Francia*. In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. *Actas...* La Plata: Ed. UNPL, 2012, p. 2. Tradução livre do autor.

<sup>124</sup> Diario Oficial, del 6 de noviembre de 1973, Decreto Ley 81, artículo 3. *Ibid.*, p. 3. Tradução livre do autor.

<sup>125</sup> Decreto Ley 604, del 10 de agosto de 1974. *Ibid.*, p. 3. Tradução livre do autor.

Constituição".<sup>126</sup> Porém, apesar da eficácia desse decreto, foi somente em 1980 que Pinochet realmente conseguiu legitimar o exílio por vias legais, através da Constituição de 1980, a qual "deixava a cargo do Presidente da República expulsar do país ou proibir o regresso [de qualquer indivíduo] ao Chile".<sup>127</sup> Desta forma, Pinochet demonstrava o seu autoritarismo estatal, com o poder de decidir quem entra e quem sai do país. Abaixo, um trecho do Artigo 41 da Constituição do Chile, que abarca a questão do exílio:

[Cabe ao Presidente da República] proibir o retorno ao território nacional ou expulsar dele todos que propaguem doutrinas que aludam ao artigo 8 da Constituição, os que estejam sindicados ou tenham reputação de ativista de tais doutrinas [comunistas], e os que realizam atos contrários aos interesses do Chile ou constituam um perigo para a paz interior.<sup>128</sup>

Agora que já introduzimos o tema do exílio e os mecanismos que Pinochet e a Junta Militar empregaram para utilizar do exílio como uma ferramenta política de governo e legitimá-lo a partir da Constituição de 1980, analisaremos a condição de exilados dos integrantes da Nova Canção Chilena, pautado, especificamente, no exílio dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani.

### 1.2.2 A condição de exilados da Nova Canção Chilena: *Quilapayún e Inti-Illimani*

No dia 11 de setembro de 1973, o dia do golpe militar, o Quilapayún e Inti-Illimani não se encontravam no Chile. Ambos os conjuntos estavam na Europa, na condição de embaixadores culturais do governo de Salvador Allende, sendo que o Quilapayún se encontrava na França, para realizar uma apresentação no Teatro Olympia em Paris, no dia 16 de setembro, e o Inti-Illimani na Itália, para se apresentarem na *Festa de l'Unità* do boletim do Partido Comunista Italiano (PCI).

Eduardo Carrasco afirma em seu livro *Quilapayún. La revolución y las estrellas*, que o fato de estarem na França no momento do golpe foi a salvação dos integrantes do

<sup>126</sup> Diario Oficial, del 4 de diciembre de 1974, Decreto de Ley 788. Ibid., apud. AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. "*L*" *Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, pp. 24-25. Tradução livre do autor.

<sup>127</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. "*L*" *Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, p. 28. Tradução livre do autor.

<sup>128</sup> Constituição do Chile de 1980, Artigo 41, letra c. apud. LUNA, Candelaria del Carmen Pinto. *Exilio chileno: 1973-1989. Consecuencias del exilio, como se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exiliados retornados de Francia*. In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. *Actas...* La Plata: Ed. UNPL, 2012, p. 3. Tradução livre do autor.

conjunto, tendo em vista que muitos poderiam ter sido presos, como ocorreu com Ángel Parra<sup>129</sup>, ou mesmo assassinados, como foi o caso de Víctor Jara. Nas palavras de Carrasco:

Algum anjo protetor, o qual somos imensamente gratos, nos tirou do Chile em um momento propício. Se não tivesse sido assim, provavelmente alguns de nós estaríamos na lista de vítimas da repressão militar. Nosso destino nos salvou dessas experiências terríveis e nos colocou frente a um interessante desafio: a nossa vida no exílio.<sup>130</sup>

Além dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani outros importantes expoentes do movimento da Nova Canção Chilena foram obrigados a migrarem para o exílio. Isabel Parra, Patricio Manns e Osvaldo Rodríguez Musso deixaram o Chile poucos dias após o golpe. Osvaldo Rodríguez descreve a sensação de partir para o exílio como "o pior castigo possível"<sup>131</sup>, em que milhares de artistas chilenos foram obrigados a deixar seu país, provocando uma diáspora forçada da NCCh, que era um dos principais objetivos de Pinochet, ao separar o movimento de sua terra natal e dispersar os seus integrantes pelo globo, dificultando a realização de parcerias entre os músicos.

O desafio de iniciar uma nova vida no exílio não foi tarefa fácil e, muito menos, simples. O exilado – inclusive os integrantes da NCCh – enfrenta as dificuldades de ter que viver em um novo país, com diferentes idiomas, práticas culturais, práticas sociais, etc. Faz-se necessário um processo de adaptação para que o exilado consiga reconstruir a sua vida nessa nova conjuntura, o que muitas vezes se dá de um modo delicado, devido ao afastamento de tudo o que lhe era familiar e a sua inserção no desconhecido, no incerto. Apesar dessas dificuldades enfrentadas durante o exílio serem gerais, cada exilado as enfrenta de um modo individual, conforme nos afirma Luna:

Ainda que se aceite de forma racional as causas políticas e os efeitos sociais do exílio, suas consequências a nível pessoal e familiar são vividas no singular, no terreno subjetivo do indivíduo e do grupo. Frequentemente, esses efeitos são agravados pelas dificuldades de comunicação, principalmente em países europeus com idiomas

---

<sup>129</sup> Ángel Parra foi preso 3 dias após o golpe depois de ter sido delatado por uma vizinha. O filho de Violeta ficou preso durante 8 meses, quando foi liberado pela ditadura sob a condição de nunca mais cantar em público. (GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente*. 1960-1989 - tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago: Grupo Zeta, 2013, p. 173).

<sup>130</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 277. Tradução livre do autor.

<sup>131</sup> MUSSO, Osvaldo Rodríguez. *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madrid: LAR, 1984, p. 141. Tradução livre do autor.

diferentes, o que impedem os exilados de assumirem uma resposta social adequada.<sup>132</sup>

Além dessas dificuldades enfrentadas por todos os exilados, os integrantes da Nova Canção Chilena, em especial os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, enfrentavam o desafio de encarar o exílio como a derrota do projeto da Unidade Popular e da “via chilena ao socialismo”. Assim, o exílio se iniciou para os cancionistas com um forte sentimento de fracasso, em que "o traumatismo e o sentimento de perda e de ferida profunda caracterizam o luto vivido pelo exilado, num primeiro momento".<sup>133</sup>

Apesar de tanto o Inti-Illimani quanto o Quilapayún estarem envolvidos com o governo da Unidade Popular, e o golpe e o exílio terem sido traumáticos para ambos, foi o Quilapayún que teve o desafio de se reerguer frente ao simbolismo depositado sob os seus integrantes que eram vistos, tanto no Chile, quanto internacionalmente, como representantes de Allende e da UP. De acordo com Marisol García, "ainda mais que os outros grupos, o Quilapayún enfrentava o exílio com a carga de conjunto allendista, depositário de uma inegável fragilidade que o golpe havia deixado cruelmente exposta".

134

Sob a condição de símbolos da queda de Salvador Allende e da Unidade Popular, o Quilapayún e o Inti-Illimani iniciaram seus exílios, respectivamente, na França e na Itália. A escolha dos conjuntos em permanecerem nesses países e as suas redes de contatos, tanto profissionais, quanto políticos, serão melhores desenvolvidos no próximo capítulo de nossa dissertação. Nesse momento, se faz interessante compreendermos qual foi a condição de exilado dos conjuntos e como o exílio foi encarado pelos mesmos, tendo em vista que "dos exílios datados, surge a face subjetiva do personagem histórico. Então, estudar o exílio é compreender também o exilado".<sup>135</sup>

De acordo com o historiador Ariel Mamani, ao ingressarem no exílio "a maioria dos exilados buscou encontrar as razões do fracasso histórico, da derrota total frente a um inimigo implacável, a fim de recapitular acerca das circunstâncias em que tudo

---

<sup>132</sup> LUNA, Candelaria del Carmen Pinto. *Exilio chileno: 1973-1989*. Consecuencias del exilio, como se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exiliados retornados de Francia. In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. *Actas...* La Plata: Ed. UNPL, 2012, p. 5. Tradução livre do autor.

<sup>133</sup> ROLLEMBERG, Denise. Exilados, estrangeiros, apátridas. In: *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 3.

<sup>134</sup> GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente*. 1960-1989 - tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago: Grupo Zeta, 2013, p. 194. Tradução livre do autor.

<sup>135</sup> ROLLEMBERG, Denise. op. cit., p. 27.

aconteceu".<sup>136</sup> Em relação aos integrantes da Nova Canção Chilena, Mamani nos demonstra que esses artistas transformaram as suas produções discográficas em uma tarefa política, na qual suas canções tinham o papel de denunciar a situação chilena e a conjuntura na qual o exilado estava inserido.

Ao realizar suas denúncias contra a ditadura, o exilado se baseava em memórias recentes sobre o Chile, ou seja, tem por base os aspectos políticos, culturais e sociais que imperavam na época em que Salvador Allende era o presidente do país. Isso se deu através da "idealização da pátria, petrificando-a em formas pretéritas conservadas na memória".<sup>137</sup> Esse apego às recordações do Chile allendista se deu através do modo que o exilado lidava com o tempo. Ao se encontrar imerso em um ambiente desconhecido, com outro idioma e diferentes práticas culturais, e na condição política de apátrida, o exilado apega-se a um passado idealizado, o qual está relacionado com a incerteza do presente e do futuro, em que há o constante desejo de retorno. Essa vivência do tempo do exilado se dá de modo individual, sendo fruto tanto de suas experiências pessoais, quanto de suas ações políticas e militantes, sendo essas relacionadas ou não a um grupo.

Desse modo, a vivência temporal do exilado ocorre de um modo coletivo, mas a forma como cada um encara essa temporalidade se dá de maneira individual, como bem analisa Vincent Cosmao:

A maneira que essa crise é vivida e superada é muito variada, dependendo da história pessoal do indivíduo, de sua formação política, de seu compromisso militante... Finalmente, esse compromisso é o nó que une e transforma em um todo organizado. É o que evita a desintegração individual e social dos sujeitos que se debatem em dois diferentes mundos. É o que unifica o passado, o presente e o futuro, de um modo quase carnal, permitindo assim, olhar para frente.<sup>138</sup>

Assim, alguns sentimentos típicos do exílio como a solidão, depressão, angústia e perda de identidade, são vividos individualmente de acordo com cada exilado, sendo mais atenuante para alguns, e menos para outros. Esses objetivos do exílio, de causar

---

<sup>136</sup> MAMANI, Ariel. *Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978)*. In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. *Actas...* La Plata: Ed. UNPL, 2012, p. 8. Tradução livre do autor.

<sup>137</sup> LUNA, Candelaria del Carmen Pinto. *Exilio chileno: 1973-1989*. Consecuencias del exilio, como se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exiliados retornados de Francia. In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. *Actas...* La Plata: Ed. UNPL, 2012, p. 6. Tradução livre do autor.

<sup>138</sup> COSMAO, Vincent. LOS Problemas del Exiliado: el derecho de vivir en su patria. *Revista Mensaje*, Santiago, n. 273, p. 637, out. 1978. Tradução livre do autor.

um sentimento de "afastamento/exclusão/eliminação e castigo"<sup>139</sup>, acabam por levar à despersonalização e ao anonimato do exilado.<sup>140</sup>

Com o intuito de resistir a essa crise de identidade, os exilados desenvolvem certos "mecanismos de defesa"<sup>141</sup> como a criação de grupos entre os seus pares, os quais muitas vezes são provenientes de um mesmo partido político, ou compartilham de ideais políticos semelhantes. A criação desses grupos tem por objetivo ser um meio de resistir à conjuntura imposta pelo exílio e manter viva a identidade chilena, mesmo distante de sua pátria.

Frente a todas as violações dos direitos humanos cometidas pela ditadura militar, o exílio chileno se diferenciou dos demais exílios latino-americanos por conquistar tanto a atenção da esquerda, pela "excepcionalidade de ter sido parte de um projeto socialista que despertara a simpatia e a atenção de amplos setores da esquerda mundial"<sup>142</sup>, quanto de diversos países democratas, os quais se sensibilizaram com a causa chilena. Deste modo, a situação do Chile se tornou uma causa global, um "emblema generalizado de combate perpétuo entre liberdade e opressão"<sup>143</sup>, que levou à construção de diversas redes de solidariedade ao redor do mundo.

Foi nesse contexto que a Nova Canção Chilena se apresentou como uma das principais formas de resistência à ditadura e ao exílio, veiculando, pela música, denúncias sobre a situação da sociedade chilena, submetida ao governo militar de Augusto Pinochet.

Os conjuntos Quilapayún e Inti-Ilumani realizaram diversas turnês com o intuito de manter a cultura de resistência viva. Eduardo Carrasco descreve em seu livro *Quilapayún. La revolución y las estrellas* o início do exílio como um período de intensa atividade do conjunto, através da realização de diversas turnês para propagar a causa chilena, sendo que em poucos meses realizaram viagens por todos os cantos do mundo, como mensageiros da resistência e denunciando a situação do Chile. Nas palavras de Carrasco:

---

<sup>139</sup> ROLLEMBERG, Denise. Exilados, estrangeiros, apátridas. In: *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 3.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>141</sup> MAMANI, Ariel. *Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978)*. In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. *Actas...* La Plata: Ed. UNPL, 2012, p. 7. Tradução livre do autor.

<sup>142</sup> YANKELEVICH, Pablo. Estudar o exílio. In: QUADRAT, Samantha Viz (Org.) *Caminhos cruzados. História e memória dos exílios latino-americanos no século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 16.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 10. Tradução livre do autor.

[...] atos de solidariedade, homenagens à Allende, Neruda e Víctor Jara, encontros, reuniões, congressos.... Nós saíamos de um avião para entrar no seguinte, não tínhamos tempo para nada: em dois meses de 1974, não me recordo quais, estivemos nos cinco continentes. Graças a esta incessante atividade, nunca sentimos uma verdadeira ruptura de nossos laços com o Chile, éramos parte de sua luta para reconquistar a democracia, representávamos uma voz livre do nosso povo avassalado.<sup>144</sup>

O Inti-Illimani também se tornou um dos conjuntos que mais propagou a causa chilena durante o exílio. De acordo com o relato de Max Berrú – integrante do Inti-Illimani – no livro de Luis Cifuentes Seves, intitulado *Fragmentos de un sueño. Inti-Illimani y la generación de los sesenta*<sup>145</sup>, logo no ano de 1974 o Inti-Illimani realizou mais de 200 shows ao redor do mundo, com o intuito de propagar a causa chilena e denunciar a ditadura de Pinochet. Marisol García descreve que a música do Inti-Illimani durante o exílio "foi um veículo de uma mensagem imperecível para compreender as mais profundas emoções de milhares de chilenos que olhavam para a sua pátria através de uma inevitável distância".<sup>146</sup>

Além das turnês realizadas pelo Quilapayún e Inti-Illimani no exílio, a produção discográfica dos conjuntos e a elaboração de livros de caráter memorialístico foram outros modos que os conjuntos – e o movimento da NCCCh em si – encontraram para resistir ao exílio e reatar os laços de pertencimento com o seu país. Durante os 15 anos de exílio o Quilapayún e o Inti-Illimani produziram, respectivamente, 11 e 17 discos cada, além da produção de livros memorialísticos sobre o período, como o *Quilapayún e o Quilapayún. La revolución y las estrellas*, escritos por Eduardo Carrasco durante o exílio; e o *Fragmentos de un sueño. Inti-Illimani y la generación de los sesenta*, produzido em 1989 por Luis Cifuentes Seves. O livro de Seves foi escrito de um modo diferenciado, sendo uma compilação de entrevistas realizadas pelo autor com os próprios integrantes do conjunto e seus familiares, integralmente elaborado durante os anos em que o conjunto esteve exilado. Além das obras já citadas, há ainda o livro *La canción en el sombrero. Historia de la música de Inti-Illimani* de Horácio Salinas, – integrante do conjunto – que foi publicado em 2013, e trata-se de um livro sobre a

<sup>144</sup> CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, pp. 246-247. Tradução livre do autor.

<sup>145</sup> CIFUENTES, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. 2 ed. Santiago: Logos, 2000, s.n.p.

<sup>146</sup> GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente. 1960-1989 - tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Grupo Zeta, 2013, p. 192. Tradução livre do autor.

história do conjunto, contendo relatos memorialísticos sobre o período em que o Inti-Illimani esteve exilado.

Apesar do protagonismo dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani como mensageiros da causa chilena durante o exílio, outros membros da Nova Canção Chilena também produziram diversos discos, livros e outros tipos de produção textual que eram mecanismos de denúncia à situação no Chile. Nessa conjuntura, merece destaque o cancionista Osvaldo Rodríguez Musso que escreveu, em 1984, o livro *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*, obra na qual o cancionista realiza um panorama do exílio da NCCCh, com informações sobre a situação de outros integrantes do movimento, além de ser uma espécie de "diário" do autor, com informações datadas sobre a sua condição de exilado, bem como situações que o mesmo vivenciou nos países que residiu. Além de Musso, há o destaque para os irmãos Isabel e Ángel Parra, que produziram diversos discos durante o exílio; o escritor e cancionista Patricio Manns, que produziu dois discos em parceria com o Inti-Illimani no exílio<sup>147</sup>; e o compositor Luis Advis, que gravou discos tanto com o Quilapayún quanto com o Inti-Illimani<sup>148</sup>.

Como resultado de toda essa produção cultural de denúncia e resistência à ditadura do Chile, desenvolveu-se uma cultura do exílio, a qual era "mantida através de múltiplas atividades, criando uma identificação e solidariedade".<sup>149</sup> Entre os exilados essa produção cultural se caracterizou por ser rica e por ter, em um primeiro momento, fortes vínculos com o período da Unidade Popular, o qual procurou "impulsionar e difundir a criação cultural individual e coletiva".<sup>150</sup>

As pesquisadoras Estela Aguirre e Sonia Chamorro descrevem em seu livro *L. Memoria gráfica del exilio chileno. 1973-1989*<sup>151</sup> que a produção cultural do exílio pode ser dividida em três importantes fases: um primeiro momento de denúncia; seguido pela

<sup>147</sup> O conjunto Inti-Illimani produziu dois discos em parceria com Patricio Manns, sendo eles: "*Con la razón y la fuerza*", de 1982; e "*La muerte no va conmigo*", de 1985.

<sup>148</sup> Luis Advis produziu com o Inti-Illimani e a Isabel Parra o disco "*Canto por un seme*" em 1978, e o LP "*Los tres tiempos de América*" em 1988, com o conjunto Quilapayún e cantora espanhola Paloma San Basilio.

<sup>149</sup> GARCÍA, Yvette Marcela. El trabajo militante del exilio chileno en Francia: Contextualización, descripción, micro-medios de comunicación y sus impactos. In: *Izquierdas*, Santiago, n. 17, 2013, p. 85. Tradução livre do autor.

<sup>150</sup> LUNA, Candelaria del Carmen Pinto. *Exilio chileno: 1973-1989. Consecuencias del exilio, como se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exiliados retornados de Francia*. In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. *Actas...* La Plata: Ed. UNPL, 2012, 8. Tradução livre do autor.

<sup>151</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. "L" *Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, p. 104.

descrição da vivência no exílio; e, por fim, uma etapa de renovação temática e incorporação do exilado ao exílio.

No primeiro momento, a produção cultural do exílio está mais atrelada em difundir circunstâncias da memória recente dos artistas exilados, como o período da Unidade Popular. Assim, as canções frequentemente têm o Chile como personagem principal, narrando com nostalgia os anos de governo de Salvador Allende, além de experiências traumáticas, como o golpe militar e as suas consequências, bem como a ida para o exílio.

Numa segunda etapa há uma ampliação das temáticas trabalhadas pelos artistas exilados, em que o Chile se mantém como um importante protagonista, mas há uma mudança de cenário, em que se engloba a América Latina como um todo, além de descrever a condição de exilados dos cancionistas. Essa inserção da causa chilena dentro da América Latina e a condição de exilado dos conjuntos se fez presente na canção *Con la fuerza y la razón (o con la razón y la fuerza)* do conjunto Inti-Illimani, em parceria com Patricio Manns. A faixa relata a repressão da ditadura militar chilena e a distância enfrentada não só pelos exilados chilenos, mas por todos que estão nessa situação. A canção também tem a esperança que hora menos hora, a vitória virá:

*Presumo que hablamos hondo, / presumo que andamos lejos, /  
presumo que en la experiencia / de otros pueblos va el consejo. /  
Que no hay duda que nos curve / la línea del entrecejo, / que  
honraremos la victoria / antes de llegar a viejos.<sup>152</sup>*

Por fim, em um último momento da produção cultural do exílio, há uma renovação de temáticas e técnicas das produções. É nessa etapa que há uma maior inserção dos artistas com o país que o abriga, em que os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani ampliaram as suas experiências musicais, com a utilização de novos instrumentos, advindos de novos conhecimentos que eles adquiriram na França e na Itália, respectivamente. Eduardo Carrasco descreve o período em que o Quilapayún residiu na França como o momento em que lhes foi possível conhecer mais a fundo a música francesa e realizar uma maior autocrítica em relação a produção discográfica do conjunto. Assim, Carrasco tem a percepção de que, apesar de todas as consequências do exílio, esse pode ser um lugar de aprendizado e de novos conhecimentos:

---

<sup>152</sup> MANNNS, Patricio. *Con la fuerza y la razón (o con la razón y la fuerza)*. In: INTI-ILLIMANI. *Con la razón y la fuerza*. Madrid: Movieplay, 1982. 1 CD. Faixa 10.

O exílio, com todas as suas consequências nefastas, não foi para nós somente uma experiência negativa, ele também nos permitiu conhecer outras músicas e outras culturas, nos aproximando de outros movimentos musicais.<sup>153</sup>

Como podemos observar, apesar do exílio ter proporcionado muita dor aos artistas chilenos, esse período também possibilitou um enriquecimento da produção cultural chilena, especialmente dos músicos da Nova Canção Chilena, com a ampliação do alcance de suas canções, através das táticas de sobrevivência e resistência encontradas pelos cancionistas no exílio, conforme analisamos no próximo capítulo.

---

<sup>153</sup> CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún*. La revolución y las estrellas. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 268. Tradução livre do autor.

## **CAPÍTULO 2. FORMAS DE RESISTÊNCIA E TÁTICAS DE SOBREVIVÊNCIA NO EXÍLIO**

Nesse segundo capítulo de nossa dissertação temos por objetivo compreender os meios que os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani encontraram para sobreviver artisticamente, resistir ao exílio e propagar a causa chilena, através da realização de shows, festivais e encontros para promover a solidariedade.

Em um primeiro momento, focamos em compreender a escolha dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani em permanecerem, respectivamente, na França e na Itália durante os 15 anos de exílio, com o intuito de investigar como se concretizou a inserção dos músicos nesses países e quais as redes de relações que eles desenvolveram com artistas, políticos e intelectuais na Europa.

Em relação à produção discográfica do Quilapayún e do Inti-Illimani no exílio, examinamos como se desenvolveu a relação de ambos os conjuntos com a indústria fonográfica europeia e sua inserção no mercado musical do continente, através do mapeamento de suas produções discográficas em termos de produção e distribuição.

Também analisamos a solidariedade mundial com os exilados durante a ditadura militar chilena, através da realização de festivais, encontros, shows e criação de organismos e comitês criados tanto no Chile quanto no exterior para promover a causa chilena.

Por fim, nosso segundo capítulo se propõe a analisar a revista *Araucaria de Chile* como uma publicação político-cultural, que se tornou um importante porta-voz da produção cultural chilena no exílio, através da divulgação do trabalho de músicos, cineastas, literatos, artistas e intelectuais. A *Araucaria de Chile* também merece destaque na divulgação de discos e realização de matérias e entrevistas com os músicos do movimento da Nova Canção Chilena.

### **2.1 O exílio dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani: redes de relações e formas de sobrevivência**

#### *2.1.1 O exílio do Quilapayún na França: redes de relações e formas de sobrevivência*

Conforme destacamos em nosso primeiro capítulo, no momento em que ocorreu o golpe militar chileno o Quilapayún estava na França para realizar um show no Teatro

Olympia em Paris, no dia 16 de setembro de 1973. De acordo com Eduardo Carrasco, líder do conjunto, a decisão de seus integrantes em permanecerem na França não se deu de forma premeditada, e sim devido a praticidade de já estarem no país no momento do golpe, além do receio de partir para outro destino, frente à perseguição da ditadura aos cancionistas chilenos.<sup>154</sup>

Apesar de Carrasco afirmar que a escolha da França como país para o Quilapayún permanecer durante o exílio tenha sido uma “casualidade”, é importante lembrarmos que, desde o momento do golpe, a França se mostrou muito solidária com a situação chilena. O historiador argentino Ariel Mamani afirma que essa solidariedade francesa é resultante do legado do “Maio Francês” de 1968, que provocou uma agitação político-social no país e na Europa como um todo.<sup>155</sup> A solidariedade e o apoio francês à causa chilena também estiveram presentes na imprensa do país, sendo que até os periódicos de direita se posicionaram contrários à ditadura militar chilena, devido ao seu caráter antidemocrático.<sup>156</sup>

Os integrantes do Quilapayún, que se encontravam na França para realizar uma turnê, bruscamente se depararam com a sua condição de exilados, dados os acontecimentos ocorridos em sua terra natal. Contudo, fortuitamente, o Quilapayún contou com o amparo do também exilado pintor espanhol Paco Ramírez, que auxiliou os músicos a encontrar um apartamento temporário em Paris.<sup>157</sup>

Os primeiros meses na França foram angustiantes para os integrantes do Quilapayún, especialmente por seus familiares ainda estarem no Chile sob a ditadura militar. Eduardo Carrasco afirma em seu livro *Quilapayún: la revolución y las estrellas*, que graças aos conselhos de alguns militantes antifascistas alemães que estavam na França, eles acabaram por se acalmar e esperar a situação se estabilizar – na medida do possível – para aí sim, entrar em contato com seus familiares e trazê-los sãos e salvos para a França, fato que ocorreu em novembro de 1973.<sup>158</sup>

A vida de todos os músicos do Quilapayún em um único apartamento não estava sendo fácil, mas logo a solidariedade de alguns políticos franceses os auxiliou a ter

---

<sup>154</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 247. Tradução livre do autor.

<sup>155</sup> MAMANI, Ariel. Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978). In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. *Actas...* La Plata: Ed. UNPL, 2012, p. 8.

<sup>156</sup> GARCÍA, Yvette Marcela. El trabajo militante del exilio chileno en Francia: Contextualización, descripción, micro-medios de comunicación y sus impactos. In: *Izquierdas*, Santiago, n. 17, 2013, p. 86.

<sup>157</sup> CARRASCO, Eduardo. op. cit., p. 287.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 248.

melhores condições de moradia. Durante um show em Colombes, o prefeito da cidade, Dominique Freulat, se sensibilizou com a causa dos músicos exilados. Segundo Carrasco:

Um dia, fomos tocar em uma manifestação pelo Chile na cidade de Colombes. O prefeito, Dominique Frelaut, se interessou por nossa situação de exilados, e como a sua cidade tinha acabado de terminar a construção de um edifício de 28 andares em um novo bairro, ele nos ofereceu de irmos viver lá. Graças a essa generosa oferta, podíamos, por fim, voltar a viver mais civilizadamente.<sup>159</sup>

Apesar de terem mais conforto no que diz respeito à sua moradia, os integrantes do Quilapayún não tinham moveis, carros ou roupas. Eduardo Carrasco relata as dificuldades enfrentadas pelo conjunto em um primeiro momento, o que os obrigou a improvisar com caixas de madeira de supermercados, transformadas em mesas e sofás.

160

Em seu livro *Conversaciones Conmigo mismo*, Eduardo Carrasco elogia a postura política dos franceses com os exilados chilenos. De acordo com o músico, diversas medidas foram tomadas para facilitar a inserção dos chilenos no território francês:

Quando os chilenos chegaram na França, imediatamente ocorreu uma medida muito eficaz e generosa de inserção no país: aulas gratuitas de francês, moradias provisórias, instruções sobre os direitos de cada cidadão, informações sobre o ambiente de trabalho; as universidades francesas abriram as portas para todos os professores chilenos exilados, enfim, os franceses pensaram em tudo que podiam para tornar menos terrível aos exilados chilenos a sua situação de estarem fora do país.<sup>161</sup>

Além do suporte recebido pelas autoridades francesas, o Quilapayún contou com o apoio de diversos artistas do país, como Jacques Chancel, jornalista francês, que possibilitou a ida do conjunto ao renomado programa televisivo *Le Grand Échiquier*. O programa, com três horas e meia de duração e de grande audiência na França, possibilitou grande visibilidade ao Quilapayún, além de intermediar apresentações do conjunto com outros grandes nomes tanto da música chilena, como Isabel Parra e o pianista Roberto Bravo, quanto da música francesa, como as cantoras Catherine Ribeiro e Giuliette Grecco.<sup>162</sup>

<sup>159</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 248.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>161</sup> *Id.*, *Conversaciones conmigo mismo*. Santiago: Catalonia, 2010, p. 263. Tradução livre do autor.

<sup>162</sup> CARRASCO, Eduardo. *op. cit.*, p. 291.

Os integrantes do Quilapayún também conheceram nesse período os músicos espanhóis Cayetano Aníbal González e Enrique Morente, que apresentaram o violão flamenco aos membros do conjunto, o que abriu caminho para a introdução de novos instrumentos nas canções do Quilapayún.<sup>163</sup> Porém, foi Régine Mellac, cantora francesa, quem mais promoveu a divulgação musical do Quilapayún e outros artistas latino-americanos em território francês. Mellac tinha um enorme interesse pela música latino-americana e acreditava que havia muito potencial nesses músicos, o que a levou a procurar rádios e jornais, pedindo uma maior divulgação da música latino-americana na França. Nas palavras de Carrasco:

[Régine Mellac] convenceu os jornais e rádios que nossas canções mereciam mais espaço na França e, durante vários anos, escreveu artigos, participou de programas, promoveu visitas de artistas e viajou por todos nossos países em busca de novos materiais. Se transformou em uma amável embaixadora da Nova Canção Latino-Americana na França.<sup>164</sup>

Contando com o apoio tanto das autoridades francesas, quanto de importantes artistas, foi possível para o Quilapayún construir uma vida no exílio sem grandes transtornos e dificuldades, levando inclusive à construção de um amor pela França:

Nossa nacionalidade não é algo voluntário, e os novos laços que vão se formando com o país do exílio, acabam por construir um amor paralelo. O amor à pátria é menos excludente do que se acredita, o país adotivo passa a ser um novo ponto de referência de acesso ao mundo, como um segundo nascimento, voltando a adotar costumes, linguagens, valores, agora de um modo muito mais consciente.<sup>165</sup>

Apesar da sua condição de exilados, a solidariedade francesa permitiu que os músicos do Quilapayún desenvolvessem um grande carinho pelo país, usufruindo de certo conforto, além de inúmeras possibilidades, desde uma ampliação de visão sobre a América Latina, através do contato com outros exilados latino-americanos, até novos conhecimentos musicais sobre a música europeia e práticas culturais de outros países, o que não seria possível sem o exílio.<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 287.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 293. Tradução livre do autor.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 250. Tradução livre do autor.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 252.

### 2.1.2 O exílio do Inti-Illimani na Itália: redes de relações e formas de sobrevivência

Assim como o Quilapayún, o Inti-Illimani também estava em turnê na Europa no dia do golpe militar chileno. Conforme afirma Horácio Salinas em entrevista à Martín Ruíz<sup>167</sup>, o Inti-Illimani estava participando do *X Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes*, em Berlim, com um show marcado exatamente para o dia 11 de setembro, em Roma. Salinas relata nessa entrevista a perplexidade com o golpe e a solidariedade da Itália com o conjunto, que imediatamente cedeu asilo político aos músicos do Inti-Illimani.

Em seu livro *La canción en el sombrero. Historia de la música de Inti-Illimani*, Horácio Salinas afirma que, um dia após o golpe militar, milhares de pessoas se reuniram na praça *Piazza dei Santissimi Apostoli*, em Roma, para expressar a indignação da sociedade italiana com o ocorrido.<sup>168</sup> Esse dia marcou a primeira apresentação do Inti-Illimani no exílio.

Desde então, a Itália sempre se mostrou receptiva com os exilados chilenos, o que se justifica como uma tentativa dos italianos em afastar o fantasma do fascismo de seu país, tendo em vista a extensa ditadura fascista enfrentada pela Itália, entre meados da década de 1920 até 1943. Dessa forma, a ditadura militar chilena era tida pelos italianos, especialmente pelos membros do Partido Comunista Italiano (PCI), como um regime fascista<sup>169</sup>, devido as similaridades entre o fascismo italiano e a ditadura militar chilena, como um Estado forte e autoritário, avesso aos ideais comunistas.

Giancarlo Pajetta, encarregado pelas relações internacionais do Partido Comunista Italiano, foi um dos responsáveis em acolher os integrantes do Inti-Illimani logo após o golpe. Os músicos do conjunto, que tinham shows marcados na Holanda, Suécia, Finlândia e Alemanha, finalizaram a sua turnê e regressaram, no final de 1973, para Roma, onde Pajetta abrigou os integrantes do Inti-Illimani na *Pensione Varese*, local que permaneceram até 19 de janeiro de 1974, quando mudaram para a cidade de Genzano, a 30km de Roma.<sup>170</sup> De acordo com Salinas, durante o período que estiveram

<sup>167</sup> RUÍZ, Martín. Flores musicales del exilio chileno. Inti-Illimani cumple veinte años. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 42, p. 90, 1988.

<sup>168</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 84.

<sup>169</sup> SANTONI, Alessandro. El Partido Comunista Italiano y el otro “compromiso storico”: los significados políticos de la solidaridad con Chile (1973-1977). *Historia*, Santiago, v. 43, n. 2, 2010, p. 530.

<sup>170</sup> SALINAS, Horácio. op. cit., pp. 84-85.

na Pensione Varese, os músicos contataram outros exilados chilenos e também travaram relações com o comitê Chile Democrático<sup>171</sup>. Nas palavras de Salinas:

Ex-embaixadores, diplomatas e os primeiros exilados chegavam diretamente das representações diplomáticas europeias em Santiago. Vários feridos pelas primeiras atrocidades dos militares. Todos se concentravam em Roma, na Pensione Varese, para dar lugar a um dos principais centros de dirigência política de oposição à ditadura, as oficinas do Chile Democrático.<sup>172</sup>

Max Berrú – integrante do Inti-Illimani – afirma que apesar das dificuldades do exílio, esse foi um momento que possibilitou ao conjunto o contato com diversas personalidades artísticas e políticas, as quais demonstraram sua solidariedade com a situação dos exilados. Berrú destaca no livro *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60* a emoção de conviver com alguns de seus ídolos, além da possibilidade de se apresentar com outros músicos:

Foi muito interessante conhecer personalidades de estatura mundial, pessoas que eram nossos ídolos, como Harry Belafonte, com quem compartilhamos o palco por duas vezes. Ele foi muito solidário com nossa causa e sempre se mostrou muito afetuoso. Também nos encontramos com María Farandouri, Mikis Theodorakis, Jean-Louis Barrault, Vitorio Gassman, Claudia Cardinale, Gian María Volonte, personagens políticos, como Fidel Castro, com quem estivemos duas vezes, Pham Van Dong, no Vietnam... dividimos palco com dois grandes guitarristas, como John Williams e Paco Peña. São experiências inesquecíveis, que nos enriqueceram.<sup>173</sup>

Assim como o Quilapayún na França, o Inti-Illimani contou com o apoio de uma importante rede televisiva italiana: a *Radiotelevisione Italiana*, conhecida por RAI. Em 1974 a RAI criou o programa *L'Altro Suono*, que tinha por intuito apresentar diferentes tipos de música ao povo italiano.<sup>174</sup> A música de abertura desse programa foi a canção instrumental *Alturas* (1974), do Inti-Illimani, promovendo uma excelente divulgação do conjunto.

<sup>171</sup> O comitê Chile Democrático tinha Roma por sede e era um grupo de políticos e intelectuais de esquerda que discutiam o regime militar chilena e os mecanismos para possibilitar o retorno da democracia chilena. (SANTONI, Alessandro. El Partido Comunista Italiano y el otro “compromiso storico”: los significados políticos de la solidaridad con Chile (1973-1977). *Historia*, Santiago, v. 43, n. 2, 2010, p. 525).

<sup>172</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 85. Tradução livre do autor.

<sup>173</sup> CIFUENTES, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. 2 ed. Santiago: Logos, 2000, s.n.p. Tradução livre do autor.

<sup>174</sup> SALINAS, Horácio. op. cit., p. 90.

Além do programa *L'Altro Suono*, o Inti-Illimani fez parte da trilha sonora do documentário italiano de 1976, também da RAI, intitulado *Vientos del Pueblo Inti-Illimani en el Sanio y Matese*<sup>175</sup>, dirigido por Ugo Gregoretti; e também foi o conjunto responsável pela trilha sonora do documentário da BBC *The Flight of the Condor*<sup>176</sup>, produzido por Michael Andrews, em 1986.

Como o Quilapayún, o Inti-Illimani desenvolveu uma interessante rede de relações durante o exílio, o que possibilitou ao conjunto viver esses 15 anos no exterior com relativa tranquilidade, utilizando do período para estimular a criatividade e buscar novos conhecimentos musicais.

### 2.1.3 Mapeamento da produção discográfica do Quilapayún e do Inti-Illimani durante o exílio

Apesar dos países europeus – continente que abrigou a maior parte dos cancionistas exilados – não estarem familiarizados com as canções da Nova Canção Chilena, não podemos dizer que o movimento – ou mesmo a música chilena – era uma completa novidade na Europa. Apesar de esporádicos, alguns conjuntos e cancionistas da NCCh, como o Quilapayún, Inti-Illimani e os irmãos Isabel e Ángel Parra<sup>177</sup>, já haviam realizado shows no continente antes do golpe militar, o que, de acordo com Javier Rodríguez Aedo, “cimentou o caminho para o desenvolvimento de uma estética musical [da NCCh], associada na Europa a uma ‘sonoridade original’”.<sup>178</sup>

Com o exílio e a inserção da Nova Canção Chilena na indústria fonográfica europeia, o movimento iniciou um processo de universalização de seu repertório, com a abertura dos músicos a incorporação de novos conhecimentos estéticos.

Em relação à produção e circulação de discos na Europa, o historiador Javier Aedo destaca que a França e a Alemanha (tanto a Oriental quanto a Ocidental) se apresentaram como os principais países de produção e distribuição dos discos da Nova Canção Chilena, sendo que a França produziu 70 discos e a Alemanha Oriental e

<sup>175</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PLLUjPuh\\_65U-H1ykrK28CHjW2pr9uzJ10](https://www.youtube.com/playlist?list=PLLUjPuh_65U-H1ykrK28CHjW2pr9uzJ10)>. Acesso em: 9 jul. 2015.

<sup>176</sup> Disponível em: <<http://inti-illimani.cl/historia/1978-1986/>>. Acesso em: 9 jul. 2015.

<sup>177</sup> Isabel e Ángel Parra, importantes representantes da Nova Canção Chilena, são filhos da Violeta Parra. Ángel foi preso após o golpe militar e, após ser liberado pelos militares, partiu para o exílio no México e depois para França, onde encontra sua irmã, Isabel, que chegou no país em 1974.

<sup>178</sup> AEDO, Javier Rodríguez. Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1969-1990). In: FARÍAS, Martín; KARMY, Eileen (orgs.). *Palimpsestos Sonoros*. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: CEIBO, 2014, p. 237. Tradução livre do autor.

Ocidental gravaram, juntas, 55 discos. Também temos de destacar a Espanha e a Itália, que produziram, respectivamente, 52 e 38 títulos da NCCh.<sup>179</sup>

No que se refere as principais gravadoras de discos da Nova Canção Chilena durante o exílio na Europa, Javier Aedo realiza um interessante panorama sobre a produção discográfica do movimento no continente:

Na França, os principais selos discográficos são o *Le chant du monde*, *Pathé Marconi*, *L'escargot* y *Expression spontanée*, que produziram cerca de 70 álbuns de chilenos entre 1973 e 1990 (incluindo edições, reedições e LP compilatórios), entre os quais se encontram a discografia do Quilapayún, Karaxú, Illapu, Aparcoa, Isabel e Ángel Parra. Na Alemanha Ocidental, a música chilena foi gravada principalmente pelo *Pläne* (selo independente), enquanto que na Alemanha Oriental, foram os selos vinculados à *Deutsche Schallplatten Berlin*, empresa fundada pelo ator e cantor comunista Ernst Busch. Por outro lado, os selos discográficos da Espanha e Itália, apesar de terem produzido alguns discos vinculados ao movimento da Nova Canção Chilena, normalmente reeditam a discografia proveniente da França e Alemanha. É o caso, por exemplo, do selo italiano *Dischi Dello Zodiaco*, que produziu a maior parte da produção do conjunto Inti-Illimani, mas que também podemos encontrar reedições do Quilapayún (discos produzidos na França), inclusive reedições do Víctor Jara, provenientes do Chile.<sup>180</sup>

Além dos países acima citados, Aedo também destaca que outros países europeus como a Suécia, Holanda, Inglaterra, Grécia e Hungria produziram e distribuíram discos da Nova Canção Chilena através de outras gravadoras, como por exemplo, a *BBC Records* na Inglaterra.<sup>181</sup>

Em relação ao Inti-Illimani, o conjunto produziu onze dos seus dezessete discos de estúdio na Itália<sup>182</sup>, sendo que os outros seis foram produzidos e distribuídos na Suécia, Inglaterra, Suíça, Espanha e Estados Unidos<sup>183</sup>.

<sup>179</sup> AEDO, Javier Rodríguez. Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1969-1990). In: FARÍAS, Martín; KARMY, Eileen (orgs.). *Palimpsestos Sonoros*. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: CEIBO, 2014, p. 230.

<sup>180</sup> *Ibid.*, pp. 228-229. Tradução livre do autor.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>182</sup> O Inti-Illimani produziu na Itália os discos: *Viva Chile!* (1973); *La Nueva Canción Chilena* (1974); *Canto de pueblos andinos* (1975); *Hacia la libertad* (1975); *Canto de pueblos andinos 2* (1976); *Chile-Resistencia* (1977); *Canto per un seme* (1978); *Canción para matar una culebra* (1978); *Palimpsesto* (1981); *Imaginación* (1983); e *De canto y baile* (1985).

<sup>183</sup> Os discos produzidos pelo Inti-Illimani fora da Itália foram: *Jag vill tacka livet* (*Gracias a la vida*) (Suécia, 1979); *The flight of the Condor* (Inglaterra, 1982); *Con la razón y la fuerza* (Espanha, 1983); *Sing to me the dream* (EUA, 1984); *La muerte no va conmigo* (Suíça, 1985); e *Fragments of a dream* (EUA, 1987).

Ao iniciar o seu exílio na Itália o Inti-Illimani logo conheceu o empresário italiano Armando Sciascia, dono do selo *Vedette*, que possuía uma linha de “música popular”, a *Dischi Dello Zodiaco*, que foi responsável pela gravação dos sete primeiros discos do conjunto. De acordo com Horácio Salinas, a vendagem de discos do Inti-Illimani durante os anos de 1973 a 1978 – período em que estavam ligados ao selo *Dischi Dello Zodiaco* – superaram o patamar de 3 milhões de discos vendidos.<sup>184</sup>

Em 1978 o Inti-Illimani encerrou sua parceria com o selo *Vedette* e fechou contrato com a EMI, gravando dois discos no estúdio *Ortophonic di Piazza*, que era dirigido pelos renomados compositores italianos Ennio Morricone, Armando Trovajoli e Luis Bacalov.<sup>185</sup> O período que o conjunto permaneceu na EMI possibilitou uma aproximação com a música italiana, advindo da influência de Morricone, Trovajoli e Bacalov.

Sobre a distribuição dos discos do Inti-Illimani, além de serem vendidos normalmente em lojas e livrarias, o conjunto criou um “quiosque”, organizado por Homero Altamirano – ex integrante do conjunto – para vender os seus discos em shows e festivais.<sup>186</sup>

Em relação ao Quilapayún, dez dos onze discos do conjunto foram produzidos e distribuídos na França, com exceção de *Los tres tiempos de America* (1988), última produção dos músicos no exílio, que foi gravado nos estúdios Sonoland, em Madrid.<sup>187</sup>

Dos dez discos produzidos pelo Quilapayún na França, nove foram gravados pela *Pathé Marconi*<sup>188</sup>, que viria a se transformar na EMI francesa. Conforme afirma o músico do Quilapayún Patricio Wang, – em entrevista por mim realizada por e-mail no dia 30 de junho de 2015 – em meados dos anos de 1980, iniciou-se uma crise na indústria fonográfica europeia, em que o selo francês *Pathé Marconi-EMI* só manteria os artistas que vendessem muitos discos. Assim, durante a gravação do disco *Survário* (1987), a gravadora rompeu com o Quilapayún e o disco em questão terminou sendo editado, em vinil, pelos próprios músicos.<sup>189</sup>

Quanto à distribuição dos discos, além da venda em lojas, livrarias e shows, Patricio Wang destaca que durante o exílio os discos do Quilapayún eram distribuídos

---

<sup>184</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 101.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>187</sup> Disponível em: <<http://www.quilapayun.com/discos/3tiempos.php>>. Acesso em 2 jul. 2015.

<sup>188</sup> Disponível em: <<http://www.quilapayun.com/discos.php>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

<sup>189</sup> Entrevista cedida via e-mail por Patricio Wang no dia 30 de junho de 2015.

por produtores chilenos ligados à DICAP. Wang também salienta que estes discos eram distribuídos em outros países, como a Espanha, através da *Fonomusic*.

Conforme podemos observar, apesar do pouco contato europeu com a Nova Canção Chilena antes do exílio, o movimento – e especialmente os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani – encontraram espaço para dar continuidade a sua produção musical e conseguiram sobreviver através de sua música.

## 2.2 Táticas de resistência e redes de solidariedade no exílio

### 2.2.1 A Nova Canção Chilena resiste: parcerias durante o exílio

Desde o seu nascimento, o movimento da Nova Canção Chilena se destacou pela realização de parcerias, que vão desde trabalhos conjuntos para a elaboração de discos, como a *Cantata Santa María de Iquique* (1970), do Quilapayún com Luis Advis; *Canciones folclóricas de América* (1967), do Quilapayún com Víctor Jara; e *Canto para una semilla* (1972), do Inti-Illimani com Isabel Parra e a atriz Carmen Bunster; até apresentações conjuntas, como as realizadas nas *peñas* e nos festivais, com destaque para a apresentação da canção *Plegaría a un labrador* de Víctor Jara, com acompanhamento do Quilapayún, durante o I Festival de Nova Canção Chilena, em 1969, quando essa apresentação recebeu o primeiro lugar no festival.

Com o exílio as constantes parcerias realizadas entre os músicos da Nova Canção Chilena se viram ameaçadas. Com os diversos integrantes do movimento dispersos pelo globo<sup>190</sup>, essa prática tornou-se mais dificultosa, como bem afirma Jorge Coulón em entrevista à Any Rivera para revista *La Bicicleta*:

No Chile era mais fácil trabalhar com outras pessoas. Aqui na Itália estamos nós, Charo Cofré... e acabou. Para trabalhar com outras pessoas, como Patricio Manns, por exemplo, temos que ir para Paris... e Paris não está perto, fica em outro país. Não é fácil juntar um poeta e um músico e fazer canções.<sup>191</sup>

<sup>190</sup> Estima-se que os exilados chilenos foram recebidos por cerca de 110 países. (ACNUR. *La situación de los refugiados en el mundo*. Barcelona, 2000, p. 2).

<sup>191</sup> INTI-ILLIMANI en Italia: el canto de lejos el canto de cerca. *La Bicicleta*, Santiago, n. 6, p. 32, mar. 1980. Tradução livre do autor.

Para concretizá-las os músicos tinham duas opções: viajar para realizar as parcerias – como quando Patricio Manns<sup>192</sup>, que residia na França, viajava até a Itália para trabalhar com o Inti-Illimani<sup>193</sup>; ou através de correspondências e envio de fitas cassete por correio, como a realizada entre o Quilapayún e o músico chileno Juan Orrego Salas, que estava exilado nos Estados Unidos. Eduardo Carrasco afirma que, apesar das dificuldades, o trabalho com Salas para produzir a canção *Canto para Bolívar* resultou em uma ótima canção. Nas suas palavras:

Lamentavelmente, por estar nos EUA, nunca tivemos a chance de conhece-lo [Juan Orrego Salas] pessoalmente. Todas as nossas relações se deram por correspondências. Quando tivemos que lhe mostrar nosso trabalho, nos vimos na obrigação de gravar em um cassete o som de nossos instrumentos e o timbre de nossas vozes. Com esses pedaços fragmentados, ele teve que montar o quebra-cabeças e imaginar a sonoridade total da obra, que é uma das mais bonitas que já gravamos.<sup>194</sup>

O Quilapayún, além da já citada parceria com Juan Orrego Salas, trabalhou com diversos outros músicos e artistas, não só da Nova Canção Chilena, mas ícones mundiais como Jean Louis Berrault, John Voigt, Gian Maria Volonte, Mikis Theodorakis Leonard Bernstein, Peter Seeger, Jean Louis Cortázar, entre outros.<sup>195</sup> Dentre as diversas parcerias, há algumas que merecem destaque: a desenvolvida com o músico, diretor de teatro, escritor e artista chileno Desiderio Arenas; com Daniel Meguich, diretor de teatro francês; com o artista plástico surrealista Roberto Matta; e, por fim, com a renomada atriz Jane Fonda.

A parceria do Quilapayún com Desiderio Arenas<sup>196</sup> teve intermédio de Patricio Manns, que estava produzindo com o Quilapayún a canção *La vida total*.<sup>197</sup> Ao apresentar Arenas para o Quilapayún, Manns possibilitou o desenvolvimento de dezenas

<sup>192</sup> Músico, poeta e compositor chileno, Patricio Manns é um dos principais representantes da Nova Canção Chilena. Partindo para o exílio em Cuba no ano de 1973, Manns logo viaja para França, onde reside até 1990.

<sup>193</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 106.

<sup>194</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 267. Tradução livre do autor.

<sup>195</sup> SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madrid: Júcar, 1984, pp. 99-100.

<sup>196</sup> Músico, poeta, compositor e romancista, Desiderio Arenas é um dos representantes da Nova Canção Chilena. Permanecendo no Chile até 1975, Arenas parte para o exílio na França, onde desenvolve diversas produções com o conjunto Quilapayún. Disponível em: <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=58>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

<sup>197</sup> MANNNS, Patricio. *La vida total*. In: QUILAPAYÚN. *Umbral*. França: Pathé Marconi, 1979. 1 CD. Faixa 5.

de canções entre os dois chilenos, como *Cuando Valparaíso*<sup>198</sup>, *Free Nelson Mandela*<sup>199</sup>, *Oficio de tenebras por Galileo Galilei*<sup>200</sup>, *Paris, 1938*<sup>201</sup>, *Re-volver*<sup>202</sup> e outras canções, as quais acabaram por não serem gravadas em nenhum disco.<sup>203</sup>

Outra parceria de sucesso se deu entre o Quilapayún e o diretor de teatro francês Daniel Mesguich. O conjunto conheceu Mesguich durante os ensaios para a apresentação do Quilapayún no Teatro Olympia, em 1986. Para essa performance, que foi um sucesso de crítica, Carrasco afirma que Mesguich era extremamente profissional e cuidadoso, se atentando a cada detalhe da apresentação, como a iluminação, os trajes, o poder da palavra, o movimento e a cenografia, o que fez com que o espetáculo tenha sido concebido “não como uma sucessão de canções para entreter o espectador, mas como um toque de magia, que cativa e dá sentido ao que ocorre”.<sup>204</sup> Essa parceria de sucesso levou o Quilapayún a empregar as técnicas de Mesguich em outros shows, que também foram sucesso de crítica, como os que ocorreram, no mesmo ano, em Buenos Aires e Berlim.<sup>205</sup>

Dentre os trabalhos realizados em conjunto pelo Quilapayún e Roberto Matta, artista plástico surrealista chileno, há o cenário elaborado pelo artista na apresentação do Quilapayún no programa *Le Grand Echiquier*<sup>206</sup>, e a produção da canção *Discurso del pintor Roberto Matta*<sup>207</sup>, que é a musicalização de um discurso feito pelo pintor em um festival de solidariedade chilena em Torun, na Polônia, em maio de 1979.<sup>208</sup>

Por fim, outra importante parceria realizada pelo Quilapayún se deu com a atriz estadunidense Jane Fonda, que merece destaque pela sua representatividade, com o conjunto apresentando a *Cantata Santa María de Iquique* em 1977 ao lado de Fonda – que foi convidada para ser a relatora dessa icônica obra – no teatro *Pasadena Civic*

<sup>198</sup> ARENAS, Desiderio. *Cuando Valparaíso*. In: QUILAPAYÚN. *Darle al otoño un golpe de ventana para que él llegue hasta diciembre*. França: Pathé Marconi, 1980. 1 CD. Faixa 5.

<sup>199</sup> ARENAS, Desiderio. *Free Nelson Mandela*. In: QUILAPAYÚN. *Survarío*. França: Sonodisc KLAN, 1987. 1 CD. Faixa 3.

<sup>200</sup> ARENAS, Desiderio. *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei*. In: QUILAPAYÚN. *Tralalí Tralalá*. França: Pathé Marconi, 1984. 1 CD. Faixa 10.

<sup>201</sup> ARENAS, Desiderio. *Paris, 1938*. In: QUILAPAYÚN. *Survarío*. França: Sonodisc KLAN, 1987. 1 CD. Faixa 11.

<sup>202</sup> CARRASCO, Eduardo. *Re-volver*. QUILAPAYÚN. *Tralalí Tralalá*. França: Pathé Marconi, 1984. 1 CD. Faixa 5.

<sup>203</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 319.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 299. Tradução livre do autor.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>206</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. *"L" Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, p. 108.

<sup>207</sup> MATTÁ, Roberto. *Discurso del pintor Roberto Matta*. In: QUILAPAYÚN. *Umbral*. França: Pathé Marconi, 1979. 1 CD. Faixa 6.

<sup>208</sup> CARRASCO, Eduardo. *Conversaciones conmigo mismo*. Santiago: Catalonia, 2010, p. 65.

*Auditorium*, em Los Angeles. Em seu livro *Quilapayún: la revolución y las estrellas*, Eduardo Carrasco comenta sobre o nervosismo e a concentração de Jane Fonda durante a apresentação, a qual foi um sucesso e permitiu a atriz, nas palavras de Carrasco, ter um “ato revolucionário” nesse espetáculo.<sup>209</sup>

O conjunto Inti-Illimani também desenvolveu importantes parcerias durante o exílio, trabalhando tanto com músicos chilenos quanto com italianos, estadunidenses e finlandeses. Grande parte desses trabalhos compartilhados se transformaram em produções discográficas do conjunto, sendo que em todos os discos do Inti-Illimani há a participação de algum músico ou artista, onde sete<sup>210</sup> dos dezessete discos produzidos pelo grupo foram resultantes de trabalhos conjuntos com outros artistas como Patricio Manns, Isabel Parra, Edmonda Aldini, Arja Saijonmaa, Holly Near, John Williams e Paco Peña.

Com o intuito de aproximar suas canções do país em que estavam exilados, além de realizar um tributo à Violeta Parra, o Inti-Illimani convidou a atriz italiana Edmonda Aldini para, juntamente com Isabel Parra, produzirem a versão italiana do disco *Canto por una semilla*, que foi produzido e distribuído na Itália em 1978 sob o título de *Canto por un seme*. A produção desse disco levou o conjunto ao “ponto mais alto de sua fama, realizando mais de cento e cinquenta shows naquele ano”.<sup>211</sup>

Com o sucesso de *Canto per un seme* Inti-Illimani não tardou em realizar outra parceria de sucesso; juntamente com a cantora finlandesa Arja Saijonmaa, o conjunto produziu uma versão sueca do disco *Gracias a la Vida* (1966) de Violeta Parra, sob o título *Jag vill tacka livet (Gracias a la vida)* em 1979.

Outra produção conjunta realizada pelo Inti-Illimani foi com a cantora e ativista californiana Holly Near. Junto com Near, o conjunto gravou, em 1984, o disco *Sing to me the dream*, com canções tanto em inglês quanto em espanhol, dando continuidade à proposta de universalizar o seu canto e ampliar seus ouvintes. O trabalho desenvolvido com Near também resultou em uma importante apresentação no Madison Square Garden, em Nova York.<sup>212</sup> Essa apresentação merece destaque pelo fato de somente

<sup>209</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, pp. 292-293.

<sup>210</sup> Os discos do Inti-Illimani produzidos em parceria durante o exílio são: *Canto per un seme* (1978); *Jag vill tacka livet (Gracias a la vida)* (1979); *The flight of the Condor* (1982); *Con la razón y la fuerza* (1983); *Sing to me the dream* (1984); *La muerte no va conmigo* (1985); e *Fragments of a dream* (1987).

<sup>211</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 104. Tradução livre do autor.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 138.

artistas renomados como Elvis Presley, Led Zeppelin, Pink Floyd, Bob Dylan e Eric Clapton terem se apresentado no Madison Square Garden.

A parceria com o violonista australiano John Williams e com o guitarrista flamenco Paco Peña também renderam mais um disco ao Inti-Illimani, o *Fragments of a Dream*, de 1987, que merece estar em evidência não só por ser fruto de um duradouro relacionamento entre os dois guitarristas e o conjunto – que se iniciou no ano de 1980 –, mas por ter sido gravado no Abbey Road London, importante estúdio da EMI, que se tornou mundialmente conhecido por ter gravado The Beatles. Esse trabalho proporcionou uma longa turnê do conjunto junto aos dois guitarristas pela Itália, Austrália, Holanda, Alemanha, Inglaterra, Turquia e Irlanda.<sup>213</sup>

Apesar de todos os logros provenientes dessas inúmeras parcerias do Inti-Illimani, foi com o chileno Patricio Manns<sup>214</sup> que o conjunto desenvolveu os seus mais notáveis trabalhos. Dos dezessete discos de estúdio produzidos pelo Inti-Illimani, oito<sup>215</sup> contaram com a participação de Manns e dois<sup>216</sup> foram produzidos integralmente tanto pelo conjunto, quanto por Patricio. Horácio Salinas não mede elogios à Patricio Manns, afirmando que o mesmo era “um personagem muito importante, quase um membro honorário do grupo”.<sup>217</sup>

A relação entre Patricio Manns e o Inti-Illimani se apresenta como uma das parcerias de maior sucesso da Nova Canção Chilena, com a produção de mais de 40 canções<sup>218</sup>, com o destaque para o trabalho conjunto de Manns com Salinas, cujo primeiro é responsável por compor a letra e o segundo a melodia. Em seu livro *La canción en el sombrero. Historia de la música de Inti-Illimani*, Salinas comenta sobre este modo de produção:

Deste modo, inauguramos um modo de produção bastante curioso, algo como uma confecção, em que se ajustavam textos, corrigiam palavras e se improvisava produções. Normalmente, Manns me apresentava um texto, no qual eu colocava música. Depois disso, e

---

<sup>213</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, pp. 144-149.

<sup>214</sup> Apesar de terem participado de um mesmo disco compilatório no Chile durante o governo da Unidade Popular, (*Chile Pueblo*. IRT, 1972) o Inti-Illimani só produziu sua primeira parceria com Patricio Manns no exílio.

<sup>215</sup> Os discos do Inti-Illimani que contém participação de Patricio Manns são: *La Nueva Canción Chilena* (1974); *Chile Resistencia* (1977); *Canción para matar una culebra* (1979); *Palimpsestos* (1981); *Con la razón y la fuerza* (1982); *La muerte no va conmigo* (1985); *De canto y baile* (1986); e *Fragments of a Dream* (1987).

<sup>216</sup> Os discos produzidos integralmente pela parceria do Inti-Illimani e o Patricio Manns são: *Con la razón y la fuerza* (1982) e *La muerte no va conmigo* (1985).

<sup>217</sup> SALINAS, Horácio. op. cit., p. 106. Tradução livre do autor.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 110.

após escutá-la, Patricio me dizia: não, essa música corresponde ao outro texto. E acertava. Em outra ocasião aconteceu que, chegando nesse ponto de troca de textos, Manns não acertava, e eu lhe propus outra alternativa musical. Fazíamos duas canções inteiras, mas somente uma nos cativava.<sup>219</sup>

Importante nos atentarmos ao fato de que, além de realizar uma homenagem à Violeta Parra, ao produzir discos em outros idiomas, o Inti-Illimani estava universalizando a sua canção, com o intuito de agregar mais ouvintes à Nova Canção Chilena, proporcionando não só um maior conhecimento sobre o conjunto e o movimento musical em si, mas sobre a causa chilena, o que se apresenta como um interessante mecanismo de resistência – mesmo que simbólica – encontrada pelo conjunto durante a produção de suas canções no exílio.

### 2.2.2 *Redes de solidariedade e de resistência*

Após o golpe militar diversos países se mostraram muito solidários com o Chile, especialmente na Europa, e no continente americano, o México. Esses países receberam diversos exilados e acompanharam de perto o sofrimento e a angústia dos chilenos. Steve Stern destaca a rapidez com que se criou e expandiu as redes de solidariedade:

A rápida expansão dos grupos de solidariedade e das redes de exilados na Europa e em toda a América Latina, desencadeou uma grande variedade de atos [de solidariedade], desde pequenos atos explicitamente identificados com uma linha política (por exemplo, as apresentações do passado e do presente do Chile organizadas pelo MIR, na França), até boletins e atos de solidariedade realizados por grupos ou coalizões que promoviam os direitos humanos como um valor que transcendia a linha ou afiliação política.<sup>220</sup>

O amplo apoio internacional à causa chilena ocorreu de diversos modos, como “ações de rua, organismos criados pelos exilados, reuniões, encontros e atividades culturais”.<sup>221</sup> Dentre essas redes de solidariedade no exílio há alguns organismos, atos e festivais que merecem destaque pela sua atividade e alcance.

<sup>219</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 109. Tradução livre do autor.

<sup>220</sup> STERNE, Steve. *Luchando por mentes y corazones*. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet. Santiago: Universidad Diego Portales, 2013, p. 141. Tradução livre do autor.

<sup>221</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. *"L" Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, p. 56. Tradução livre do autor.

Dos organismos de solidariedade um dos mais importantes é o “Chile-Democrático”, criado pela iniciativa de Beatriz Allende, – filha de Salvador Allende – que estava em Havana e convocou os partidos da Unidade Popular e o MIR para discutir as medidas que deveriam ser adotadas frente a essa situação. O grupo, que teve Roma por sua sede, logo se tornou um dos principais organismos de coordenação da solidariedade internacional em apoio ao Chile, sendo também conhecido por “Esquerda Chilena no Exílio”.<sup>222</sup>

Outro importante organismo de solidariedade ao povo chileno surgiu no dia onze de setembro de 1974, – um ano após o golpe – por iniciativa do governo mexicano, que criou a “Casa de Chile”, que se tornou um dos maiores polos de resistência à ditadura chilena de toda a América Latina, contando com funcionários que pertenciam aos partidos da Unidade Popular e do MIR, além de um centro de documentação, acervo musical e biblioteca com cerca de três mil títulos de autores chilenos. Além disso, a Casa de Chile, que era apoiada pelas Nações Unidas, publicou quinzenalmente, entre os anos de 1974 e 1990, o boletim *Notícias de Chile*, além do informativo *Casa de Chile*, e outros cadernos que abordavam questões políticas e culturais do país.<sup>223</sup>

Outro interessante mecanismo de solidariedade à causa chilena ocorreu na Rússia logo no dia dezoito de setembro de 1973, com a criação do programa de rádio *Escucha Chile*, na *Rádio Moscou*. O programa, apresentado diariamente pela locutora russa Katia Olevskai, contou com a presença de intelectuais do Partido Comunista Chileno exilados na Rússia, como Volodia Teitelboim e José Miguel Varas para, diariamente, discutir a situação chilena. O programa de rádio *Escucha Chile* se mostrou um importante mecanismo de solidariedade e resistência, influenciando rádios de outros países como a Argélia, Cuba, República Tcheca e Holanda, a criarem programas similares.<sup>224</sup>

Dentre os países que exerceram a solidariedade ao povo chileno talvez o que mereça maior destaque seja a França. Conforme já destacamos anteriormente, a França não só abrigou exilados dentro de sua embaixada no dia do golpe, como ofereceu gratuitamente aulas de francês e sobre as práticas políticas e culturais do país, objetivando inserir os exilados na sociedade francesa. A França também foi o país que mais contou com comitês de solidariedade chilena, tendo criado mais de 400 durante os

---

<sup>222</sup>AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. *"L" Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, p. 61.

<sup>223</sup> Ibid., p. 62.

<sup>224</sup> Ibid., pp.60-61.

primeiros cinco meses após o golpe<sup>225</sup>; com o propósito de chamar a atenção à causa chilena, realizou eventos no Teatro Olympia, com shows de importantes conjuntos, como o Quilapayún<sup>226</sup>; em 1984 foi sede do aclamado “Festival Víctor Jara”, com a presença de músicos chilenos<sup>227</sup>; durante seis anos o país foi sede de uma das principais revistas chilenas publicadas no exílio, a *Araucaria de Chile*; e, por fim, foi um dos poucos países que se preocupou em se solidarizar com os mapuches exilados, com a criação do boletim *Amuleayñ*.<sup>228</sup>

Na América Latina, os argentinos marcharam pelas ruas de Buenos Aires no dia do golpe em solidariedade aos chilenos, e a Venezuela criou um Comitê de Solidariedade coordenado pelos democrata-cristãos chilenos.<sup>229</sup>

De volta à Europa, a Suíça foi sede da “Semana de Solidariedade ao Chile”, em 1975, que contou com a participação de organizações internacionais de solidariedade chilena de todo o mundo; a Espanha teve Madrid como sede da “Conferência Mundial de Solidariedade com o Chile”, em 1978, com a participação de cerca de 600 delegados representantes de mais de cinquenta países; e a Inglaterra, além de criar, em 1974, os comitês *Chile Solidarity Campaigns* e *Chile Committee for Humans Rights*, foi palco do *Festival de la Canción Inédita Víctor Jara*, de 1979, organizado por chilenos exilados no país, que tinha por intuito ampliar a solidariedade e divulgar a cultura latino-americana.<sup>230</sup>

Porém, não foi só no exílio que se praticou a solidariedade à causa chilena. No próprio Chile diversos organismos foram criados para promover a solidariedade com os exilados e com os seus familiares e amigos. Dentro desses organismos há o protagonismo para as igrejas chilenas, que, unidas, fundaram importantes comitês de solidariedade como o *Comité Nacional de Ayuda a los Refugiados* (CONAR), o *Comité de Cooperación para la Paz en Chile* (*Comité Pro-Paz*), a *Vicaría de la Solidariedad* e a *Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas* (FASIC).<sup>231</sup>

Apesar da extrema importância de todos esses organismos de solidariedade criados pela Igreja, o comitê de maior destaque e atividade durante a ditadura militar chilena foi o *Comité Pro Retorno de Exiliados*. Fundado em 1979 por amigos e

<sup>225</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. *"L" Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, p. 57

<sup>226</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 246.

<sup>227</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. op. cit., p. 59.

<sup>228</sup> Ibid., p. 65.

<sup>229</sup> Ibid., pp. 56-70.

<sup>230</sup> Ibid., pp. 56-70.

<sup>231</sup> Ibid., pp. 47-48.

familiares dos exilados e sendo composto majoritariamente por mulheres, o *Comité Pro Retorno de Exiliados* atuava em Santiago e diversas outras cidades do Chile e logo em sua primeira jornada, em 1980, intitulada *Primeras Jornadas por el Derecho a Vivir en la Patria*, o Comitê apresentou os seus principais objetivos: “1. Fazer do exílio um problema nacional; 2. Intensificar as ações legais e administrativas para exercer o direito de viver na pátria; 3. Melhorar as condições do exílio; 4. Criar condições para que o reencontro entre os chilenos seja tarefa prioritária e permanente”.<sup>232</sup>

Outra importante ação do *Comité Pro Retorno de Exiliados* se deu na organização de “Feiras Culturais do Exílio”, que ocorreram entre os anos de 1983 e 1989, em Santiago, demonstrando a coragem de seus membros em organizar eventos como esse em plena ditadura militar. Essas feiras contavam com uma grande diversidade de produções artísticas feitas por chilenos no exílio, como encartes de discos, revistas e fotografias, as quais eram enviadas ao país clandestinamente, muitas vezes por microfimes.<sup>233</sup> Além dessas feiras, o *Comité Pro Retorno de Exiliados* se destacou pela produção clandestina dos discos *Cantos en el exilio* (1982), *Cantos al exilio* (1982) e *Homenaje al Presidente Allende* (1983). Os discos continham canções de diversos expoentes da Nova Canção Chilena que estavam no exílio como os conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani e Illapu, além dos cancionistas Isabel Parra e Patricio Manns.

<sup>234</sup>

Como podemos observar, a Nova Canção Chilena, ao lado de outras artes, tornou-se uma importante expressão da resistência chilena no exílio, alcançando até o Chile, mesmo que de forma clandestina. A presença de artistas, músicos e intelectuais nos atos e festivais de solidariedade era de suma importância, como bem destaca Estela Aguirre e Sonia Chamorro:

Nesse contexto, o componente cultural e artístico do movimento solidário internacional se enriqueceu e deu mais destaque às atividades que diariamente eram realizadas em torno dos diferentes objetivos programados. Durante toda campanha, era comum a presença de artistas e intelectuais, que participavam através da palavra, do canto, das artes, ou de outra forma de expressão. [...] Política, arte e cultura foram parte de uma mesma tarefa, e se

<sup>232</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. *"L" Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, pp. 49-50. Tradução livre do autor.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>234</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. *op. cit.*, pp. 72-73.

conjugaram e se alimentaram mutuamente frente uma única base: fazer tudo o possível para recuperar a democracia no Chile.<sup>235</sup>

A presença dos músicos nesses eventos foi, nas palavras de Mamani, “essencial para a sobrevivência da NCCh no exílio”<sup>236</sup>, o que acabou por ser um elo de ligação com o Chile, um motivo para continuar a produzir.

Os festivais foram um importante mecanismo que os músicos da NCCh encontraram para resistir e difundir a solidariedade chilena. Eduardo Carrasco afirma o importante papel dos seus shows durante o exílio, os quais, além de serem um meio de divulgar o seu trabalho, eram “um testemunho do drama do nosso povo e, ao mesmo tempo, a mensagem de sua vontade democrática”.<sup>237</sup>

Através da realização de shows e da participação nos festivais de solidariedade, a Nova Canção Chilena encontrou um meio de resistir e existir no exílio, dando continuidade ao trabalho que estava desenvolvendo no Chile durante os anos da Unidade Popular. Com a realização de inúmeras turnês – em 1974 o Quilapayún já havia se apresentado em todos os continentes<sup>238</sup> e o Inti-Illimani realizado mais de 200 shows<sup>239</sup> – a NCCh acabou por universalizar não somente a causa chilena, mas também, o próprio movimento em si.

Assim, com a Nova Canção Chilena como uma das principais mensageiras da solidariedade chilena, o movimento se internacionalizou e se tornou representante de outras lutas, como o que aconteceu durante um show do Quilapayún em Madrid, no ano de 1974, em plena ditadura do general Francisco Franco. Eduardo Carrasco narra em seu livro a experiência do conjunto ao se apresentarem num país sob ditadura militar, em que houve uma censura prévia de suas músicas e guardas armados por toda parte. Porém, no decorrer do show, Carrasco afirma que o povo se uniu e, através da canção do Quilapayún, gritou pelo Chile e pela Espanha:

Rodeando o palco, um batalhão de uniformizados, com metralhadoras ameaçadoras para receber o público. Estávamos todos ameaçados, o público e nós. Para onde se olhava, havia um fuzil ou

<sup>235</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. *"L" Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, p. 81. Tradução livre do autor.

<sup>236</sup> MAMANI, Ariel. El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981). *Revista Divergencia*, Santiago, n. 3, 2013, p. 21. Tradução livre do autor.

<sup>237</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 242. Tradução livre do autor.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>239</sup> CIFUENTES, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. 2 ed. Santiago: Logos, 2000, s.n.p.

uma metralhadora encarando o primeiro que saísse da ordem pré-fixada. A arma do fascismo era, como em todo lugar, o meto. Porém, a arma dos que vieram nos ver era muito mais poderosa: unidos e de mãos dadas, gritavam hinos libertários na cara dos soldados. O ambiente era de festa, todas as bandeiras proibidas flameavam entre a multidão exaltada, a catalã, a vasca, a da república e muitas outras das minorias nacionais do estado espanhol, cujos representantes estavam ali. Gritos por Chile, contra Franco e contra Pinochet, mas, sobretudo, gritos pela Espanha e pelo seu futuro. O país renascia.<sup>240</sup>

Além da Nova Canção Chilena, outras vertentes culturais chilenas no exílio como o cinema, a literatura e as artes, também foram responsáveis por propagarem a solidariedade chilena e foram importantes polos de resistência, como é o caso da revista *Araucaria de Chile*.

### 2.2.3 *Araucaria de Chile e a resistência político-cultural no exílio*

Como demonstramos em nosso primeiro capítulo, durante os anos da ditadura militar chilena se desenvolveu uma “cultura do exílio”, em que diversos artistas e intelectuais deram continuidade à sua produção no exterior e agregaram novos conhecimentos estéticos.

Em relação à música, além da continuidade e aprimoramento da produção musical dos artistas da Nova Canção Chilena, – como o Quilapayún, Inti-Illimani, Illapu, Ángel e Isabel Parra – o “dever” acabou por chamar a atenção de outros músicos chilenos que formaram conjuntos da NCCh no exílio como o grupo Somos Raíces, na Califórnia; o Karaxú, que surgiu na França por iniciativa do já consagrado músico e poeta Patricio Manns; e o Taller Luis Emilio Recabarren, fundado na França por Sergio Ortega e alguns integrantes do Aparcoa.<sup>241</sup>

No que se refere às artes, temos de destacar os desenhos realizados em *flyers* e pôsteres para promover shows e eventos; e as brigadas muralistas, realizadas em diversos países. A arte desenvolvida em papel para divulgar eventos ou estampar capas de discos “se converteu em um dos recursos mais poderosos de denúncia e busca de solidariedade, sendo acompanhante de toda ação ou ato [de solidariedade] realizado”.<sup>242</sup>

<sup>240</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 264. Tradução livre do autor.

<sup>241</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. *"L" Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, pp.108-109.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 122. Tradução livre do autor.

A singularidade desses pôsteres chamou a atenção de diversos países, o que levou a criação de museus de pôsteres chilenos confeccionados no exílio na França, Holanda e Estados Unidos.<sup>243</sup>

As brigadas muralistas desempenharam um importante papel de solidariedade e resistência artística no exílio, com a criação de brigadas na França, como a Brigada Pablo Neruda e a Brigada Venceremos; a Brigada Salvador Allende, na Alemanha; e a Brigada Ramona Parra na Itália. O destaque dos muralistas promoveu a participação dessa manifestação artística na “Bienal de Veneza”, em 1974, quando músicos da NCCCh e muralistas chilenos como Guillermo Núñez, Sotelo, José Balmes e Irene Domínguez, apresentaram a sua arte e realizaram discussões sobre a causa chilena.<sup>244</sup> Já não se tratava mais de uma arte de rua, e sim de transferir o significado dessa arte militante a serviço da resistência, ocupando outros espaços, em regra ambientes devotados à arte.

O cinema foi outra manifestação cultural que merece destaque pela sua produtividade durante o exílio. As produções de cineastas chilenos como Miguel Littin, Raul Ruiz, Helvio Soto e Aldo Francia seguiram, majoritariamente, algumas linhas. A saber:

[...] a denúncia e repressão (cinema de resistência, segundo Miguel Littin), exílio (vivências do exílio e recriações do passado recente), latino-americanização (cinema sobre os processos revolucionários do continente), *escranización* (cinema inspirado em temas da literatura hispano-americana), recuperação da memória e outras obras de inspiração similar.<sup>245</sup>

O cinema levou a produção de obras de resistência como: *Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo* (Suécia, 1974) produzido por Sergio Castilla; *Llueve sobre Santiago* (Bulária/França, 1975) do cineasta Helvio Soto; e *Diálogo de exiliados* (França, 1974), documentário de Raúl Ruiz. Essas obras se relacionam com as linhas de inspiração citadas acima, que tinham por objetivo reproduzir a situação chilena e impulsionar a solidariedade. Dentre os documentários produzidos durante o exílio vale destacar o *Quilapayún, peregrinos de la música* (França, 1981), de Patricio Paniagua, que realizou uma homenagem ao Quilapayún, como um dos conjuntos símbolos da resistência e solidariedade chilena.<sup>246</sup>

<sup>243</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. "L" *Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, p. 122.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>245</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. *op. cit.*, p. 154. Tradução livre do autor.

<sup>246</sup> *Ibid.*, pp. 154-155.

A literatura também desempenhou um significativo papel no exterior, com diversos escritores usufruindo dessa conjuntura como fonte criacional. Nos primeiros anos de exílio, há o destaque para a produção de obras testemunhais como *La traición de los generales* (Colômbia, 1974), de Carlos Cerda; *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile* (Espanha, 1974), de Hernán Valdés; e *Prisión en Chile* (México, 1975), obra de Alejandro Witker.

Através da difusão e popularidade das obras chilenas no exílio, conhecidos literatos chilenos como Ariel Dorfman, Antonio Skármeta e Isabel Allende impulsionaram a criação de pequenas editoras chilenas ao redor do mundo, como no México, Alemanha, Suíça, Canadá, Hungria, Espanha, EUA, Holanda, França e Suécia.

247

Além das produções culturais já citadas, não podemos deixar de mencionar o teatro e a fotografia, sendo que o primeiro desenvolveu obras de resistência – muitas vezes independentes – em diversos idiomas, com o intuito de universalizar a arte de resistência<sup>248</sup>; e a fotografia, que através de imagens sobre o cotidiano chileno durante a ditadura militar, promoveu exposições no Canadá, França e EUA.<sup>249</sup>

Porém, dentre as produções culturais no exílio, as revistas se destacam pela incorporação de intelectuais, políticos e artistas em suas produções, possibilitando uma reflexão sobre temáticas de cunho político-cultural, com o intuito de resgatar as raízes chilenas e ser um veículo de resistência no exílio. Como bem afirma Claudia Gilman, esse tipo de publicação “se constituiu em um modo de intervenção especialmente adequado aos perfis dessa época e da relação programaticamente buscada entre cultura e política”.<sup>250</sup> Cerca de 100 publicações foram produzidas por exilados chilenos em dezenove países. Destacamos aqui a revista *Araucaria de Chile*, que circulou entre os anos de 1978 e 1990, sendo distribuída em cerca de 50 países.<sup>251</sup>

Frente às outras revistas produzidas por chilenos no exílio, a *Araucaria de Chile* se diferencia por diversos fatores: a pluralidade de temas abordados, sendo essencialmente uma revista político-cultural, mas que também discutia assuntos

<sup>247</sup> AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. "L" *Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008, pp. 140-151.

<sup>248</sup> *Ibid.*, pp. 166-167.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>250</sup> GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2003, p. 77. Tradução livre do autor.

<sup>251</sup> GARCÍA, Yvette Marcela. El trabajo militante del exilio chileno en Francia: Contextualización, descripción, micro-medios de comunicación y sus impactos. In: *Izquierdas*, Santiago, n. 17, 2013, pp. 88-89.

econômicos e sociais; a imensa gama de intelectuais, artistas, músicos e políticos chilenos e latino-americanos que escreveram matérias para a revista, como Eduardo Galeano, Isabel Allende, Roberto Matta, Gabriel García Márquez, Osvaldo Rodríguez Musso e Joan Jara; a sua longevidade, sendo publicada por 12 anos; e, por fim, o alcance da *Araucaria de Chile* que, como já informado, foi distribuída em cerca de 50 países.

Como definem Regina Crespo<sup>252</sup> e Beatriz Sarlo<sup>253</sup>, este tipo de revista é resultado de uma ação coletiva, que tem por intuito apresentar a perspectiva político-ideológico de um grupo. Tendo o presente como ponto de partida, mas carregando os “fantasmas” do passado e ansiando modificar o futuro, essa forma de publicação se converte em um instrumento de batalha e polo de resistência.<sup>254</sup>

Voltando à *Araucaria de Chile*, o surgimento da revista se deu em Roma, por iniciativa de Volodia Teitelboim<sup>255</sup> e Carlos Orellana<sup>256</sup> – ambos do Partido Comunista Chileno – e com a presença de importantes personagens da cultura chilena que estavam exilados, como os poetas Omar Lara, Hernán Loyola e Sergio Muñoz Riveros, do escritor Héctor Pinochet (que, envergonhado por seu sobrenome, assinava como Jose Ramirez) e do desenhista Augustín Olivarría.<sup>257</sup> A *Araucaria de Chile* sempre pretendeu ser uma revista chilena e sobre os chilenos, como afirma Carlos Orellana, editor e secretário de redação da *Araucaria de Chile*:

Foi também uma revista chilena. Ou melhor, uma revista escrita principalmente por autores chilenos, pensada fundamentalmente para leitores chilenos, e cuja preocupação temática dominante (e quase obsessiva), foi o Chile. [...]. Se tratava, em suma, de abordar o tema Chile em todos os seus aspectos possíveis. Sua história cultural, seu passado e seu presente políticos; sua História, sua educação, sua economia, sua criação artística.<sup>258</sup>

<sup>252</sup> CRESPO, Regina. Las revistas y suplementos culturales como objetos de investigación. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES, 2010, México. Actas.... México: Ed. ADHILAC, 2010.

<sup>253</sup> SARLO, Beatriz. *Intelectuales y revistas: razones de una practica*. Paris: [s.n.p], 1992.

<sup>254</sup> CRESPO, Regina. op. cit., p. 5. Tradução livre do autor.

<sup>255</sup> Volodia Teitelboim foi um político e escritor chileno, que se destaca por ser membro do Comitê Central, da Comissão Política e Coordenador da Direção Exterior do Partido Comunista Chileno, além de ter sido responsável pela fundação do diário chileno *El Siglo*, em 1940; a revista *Que hubo en esa semana?* Em 1939; e a revista *Aurora*, em 1954. (SILVA, Eça Pereira da. *Araucaria de Chile* (1978-1990). A intelectualidade chilena no exílio. Dissertação de mestrado em História. São Paulo: Ed. USP, 2009, pp. 18-21).

<sup>256</sup> Carlos Orellana foi um escritor e político chileno, também integrante do PCCh, sendo membro do Comitê de Cultura do Partido. (Ibid., p. 21).

<sup>257</sup> Ibid., p. 18.

<sup>258</sup> ORELLANA, Carlos. *Penúltimo informe*. Memoria de un exilio. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003, s.n.p. Tradução livre do autor.

Criada em 1978 e tendo Paris como sede<sup>259</sup>, a revista, que era publicada trimestralmente, se caracteriza fisicamente por ter formato de livro (13,5cm de largura por 21cm de altura), ser impressa em papel simples, com somente a primeira página colorida e conter, em média, 220 páginas por edição.<sup>260</sup>

A escolha do nome *Araucaria de Chile* se deu através de uma decisão conjunta dos intelectuais membros da revista, sendo que o seu significado remetia a três representantes da identidade chilena: “à árvore tradicional, ao poema épico *La Araucana* e aos indígenas araucanos”.<sup>261</sup> Além disso, a árvore araucária, símbolo da revista, foi escolhida não somente devido à sua representação na cultura chilena, mas também por ser uma metáfora com os exilados, que mantinham as suas raízes no Chile e que procuravam a todo custo manter os laços com o seu país de origem.<sup>262</sup>

Em relação à equipe da revista, a *Araucaria de Chile* teve em seu comitê mais estável Luíz Bocaz, Alberto Martínez, Luis Alberto Mansilla e Osvaldo Fernández, além de Volodia Teitelboim e Carlos Orellana, que estiveram presentes desde o primeiro até o último número da publicação. De acordo com Eça Pereira da Silva, todos os intelectuais que trabalharam na revista – inclusive os convidados – desempenhavam suas funções sem receber remuneração, com exceção de Carlos Orellana, que se dedicava exclusivamente à *Araucaria de Chile*. A remuneração recebida por Orellana era provida, principalmente, pelo Partido Comunista Chileno, visto que não era possível adquirir muito dinheiro através das assinaturas da revista.<sup>263</sup>

Sobre os seus aspectos políticos e ideológicos, a *Araucaria de Chile* era subsidiada pelo Partido Comunista Chileno, sendo os intelectuais do seu comitê membros do PCCh ou relacionados ao Partido. Porém, no interior da revista, havia membros do comitê que se afastaram de algumas posições tomadas pelo PCCh, como por exemplo, a Política de Rebelião Popular de Massas (PRPM)<sup>264</sup>, em que Volodia era

---

<sup>259</sup> Paris foi a cidade sede da *Araucaria de Chile* até 1984, quando a revista migrou para Madrid e começou a ser impressa por uma pequena editora chilena, a *Ediciones Michay*, que logo foi renomeada para *Ediciones del Meridion*. (SILVA, Eça Pereira da. *Araucaria de Chile* (1978-1990). A intelectualidade chilena no exílio. Dissertação de mestrado em História. São Paulo: Ed. USP, 2009, p. 31).

<sup>260</sup> Ibid., p. 25.

<sup>261</sup> Ibid., p. 18.

<sup>262</sup> Ibid., p. 19.

<sup>263</sup> Ibid., p. 20.

<sup>264</sup> A Política de Rebelião Popular de Massas é fruto da radicalização do Partido Comunista Chileno, que adotou posturas mais militaristas no Chile, na tentativa de derrubar a ditadura militar. (VALLEJOS, Rolando Álvarez. “Aún tenemos patria, ciudadanos”. El Partido Comunista de Chile y la salida no

a favor, e Orellana era contra.<sup>265</sup> Apesar da *Araucaria de Chile* ser produto do PCCh, Carlos Orellana defende que a despeito da forte conotação política da revista, ela raramente adotou o partidarismo em suas publicações<sup>266</sup>, o que levou as áreas mais dogmáticas do Partido a serem contrárias à publicação, que se manteve ativa principalmente pelo respeito do PCCh à Volodia Teitelboim, como afirma Orellana:

Esses setores nunca gostaram da *Araucaria*, e já que não conseguiram impedir sua publicação e nem conseguiram modificar a sua fisionomia, foi porque por traz dela estava a figura de mais prestígio do Partido, que contava, em partes, com o apoio da maioria da direção, e devido a esse lugar de prestígio que a revista logo ganhou a diáspora. A partida foi ganha porque as armas utilizadas por quem confabulou foram muito grosseiras, e porque foi decisivo o apoio de Luis Corvalán para não interromper [a publicação da revista]. Assim se salvou “a revista de Volodia”.<sup>267</sup>

Em relação aos seus objetivos, *Araucaria de Chile* tinha por intuito ser uma publicação político-cultural que apresentasse aos seus leitores uma amostra da produção cultural chilena no exílio. De acordo com Carlos Orellana, a revista surge em um importante momento, com o exilado mais amadurecido e consciente de sua condição<sup>268</sup>, quando se consegue abordar com mais clareza e maturidade a temática do exílio e a produção cultural dos chilenos no exterior.

A cultura, como já afirmado, desempenhou o papel de protagonista na *Araucaria de Chile*, integrando, junto com o exilado e o Chile, a tríplice que fundamentava e direcionava a revista. Seções como *Exámenes*, *Nuestro Tiempo* e *La Historia Vivida*, que estiveram presentes em quase todos os números da *Araucaria de Chile*<sup>269</sup>, retratavam experiências de chilenos no exílio ou mesmo no Chile ditatorial; seções como *Cronicas*, *Textos*, *Los Libros*, *Notas de Discos*, *Notas de Lecturas* e *Capítulos de la Cultura Chilena* apresentavam ao público tópicos referentes à produção cultural,

---

pactada de la dictadura (1980-1988). In: ÁLVAREZ, Rolando; DONOSO, Karen; LEIVA, Sebastián; PINTO, Julio; VALDIVIA, Verónica. *Su revolución contra nuestra revolución*. Vol. II. La pugna marxista-gremialista en los ochenta. Santiago: LOM Ediciones, 2008. P. 18. Tradução livre do autor).

<sup>265</sup> SILVA, Eça Pereira da. *Araucaria de Chile* (1978-1990). A intelectualidade chilena no exílio.

Dissertação de mestrado em História. São Paulo: Ed. USP, 2009, pp. 143-145.

<sup>266</sup> ORELLANA, Carlos. *Penúltimo informe*. Memoria de un exilio. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003, [s.n.p].

<sup>267</sup> *Ibid.*, [s.n.p]. Tradução livre do autor.

<sup>268</sup> *Ibid.*, [s.n.p].

<sup>269</sup> A *Araucaria de Chile* não tinha colunas fixas, porém, seções como *Exámenes*, *Nuestro Tiempo*, *La Historia Vivida*, *Temas*, *Textos*, *Cronicas*, *Los Libros*, *Notas de lectura*, *Notas de Discos*, *Capítulos de la Cultura Chilena* e *Conversaciones* eram as que apareciam com mais frequência na publicação.

desde notas de discos ou livros produzidos no exílio, até textos, entrevistas ou crônicas de artistas exilados.

Dentre as seções da *Araucaria de Chile*, destacamos a coluna *Capítulos de la Cultura Chilena*, por abordar diferentes práticas culturais chilenas, na qual cada edição, eram os representantes de sua manifestação artística que promoviam discussões sobre o tema. Ou seja, quando a seção abordava a música, eram músicos que escreviam as matérias, e quando abordava cinema, eram cineastas que participavam da matéria. Nas palavras de Orellana:

A *Araucaria* publicou uma série que suscitou grande interesse: os “Capítulos da Cultura Chilena”, que agrupou documentação sobre a plástica, a música, a universidade, a ciência, o teatro, o cinema, as ciências sociais. Sua chave reside na possibilidade de uma reflexão que parte da opinião expressada pelo próprio produtor cultural. A palavra sobre a pintura é dada pelo pintor, sobre música, os músicos, e assim sucessivamente.<sup>270</sup>

Conforme afirmamos, a produção cultural no exílio foi um dos principais motes da revista. Dentre essa produção, tocamos nos materiais relacionados à música e, em especial, à Nova Canção Chilena e seus integrantes<sup>271</sup>, seja participando de entrevistas, escrevendo matérias ou na seção *Notas de Discos*, com as críticas – frequentemente positivas – dos discos produzidos durante o exílio.

Em relação ao Inti-Illimani, o conjunto participou de duas entrevistas na *Araucaria de Chile*, nos números 42<sup>272</sup> e 43<sup>273</sup>, sendo que, no primeiro caso, a entrevista era referente ao aniversário de 20 anos do conjunto, enquanto a segunda era mais direcionada ao cotidiano dos músicos no exílio e suas expectativas sobre o retorno ao Chile. Através dessas entrevistas torna-se claro o posicionamento dos integrantes do conjunto sobre diversos aspectos políticos, sociais e culturais, tanto do Chile, quanto do exílio.

Na entrevista realizada por Luis Cifuentes com o Inti-Illimani na *Araucaria de Chile* de número 43, percebemos a importância dos anos de 1960 para os músicos do

---

<sup>270</sup> ORELLANA, Carlos. *Penúltimo informe*. Memoria de un exilio. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003, [s.n.p]. Tradução livre do autor.

<sup>271</sup> Dos 47 números da revista, – o número 47/48 da revista é duplo – os integrantes da Nova Canção Chilena aparecem em 28 edições.

<sup>272</sup> RUÍZ, Martín. Flores musicales del exilio chileno. Inti-Illimani cumple veinte años. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 42, pp. 83-94, 1988.

<sup>273</sup> CIFUENTES, Luis. Los años de la esperanza - En torno a una conversación con Inti-Illimani. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 43, pp.135-158, 1988.

conjunto, com o destaque para o movimento estudantil, tido como “a coluna vertebral dos acontecimentos dos anos 60”<sup>274</sup> e de todas as esperanças de renovação político-cultural que ascenderam nesse período, sendo fruto do avanço da esquerda na América Latina, da Revolução Cubana e da descolonização das colônias da Ásia e da África.<sup>275</sup>

Já na entrevista realizada por Martín Ruíz com o Inti-Ilumani no número 42 da revista, há o destaque para o cotidiano do conjunto no exílio e as suas expectativas com o retorno ao Chile. Atentando ao fato de que essa entrevista foi publicada no primeiro trimestre de 1988, nas vésperas da promulgação do fim do exílio, se torna natural que o cerne da entrevista seja o retorno dos músicos ao Chile, retorno esse que, apesar de sempre ter sido o desejo dos integrantes do conjunto, ocasionava insegurança nos músicos. Conforme afirma Horácio Salinas, 15 anos se passaram e muitas mudanças ocorreram no Chile, o que despertava um temor no músico em se sentir exilado em sua terra natal. Nas palavras de Salinas:

O trágico seria se, devido a todo esse tempo, nos sentíssemos exilados ao retornar para o Chile. Passaram-se quinze anos e tudo mudou. Mas nesse tempo nunca planejamos ficar para sempre [na Itália]. Interiormente, sempre voltávamos. Falta retornar fisicamente. É certo que sentiremos saudade da vida de vagabundos que temos hoje, pela bela Itália e sua gente, mas é claro que nosso mundo está lá [no Chile] e que temos de aceitá-lo com todas as suas peripécias e bondades.<sup>276</sup>

Além dessas entrevistas a *Araucaria de Chile* também promoveu a divulgação dos discos do Inti-Ilumani na seção *Notas de Discos*, com a análise dos álbuns *Palimpsesto* (1981), *Con la razón y la fuerza* (1982) e *La muerte no vá conmigo* (1985), presentes, respectivamente, nas edições de número 19, 22 e 41 da revista. Ao escrever sobre o *Palimpsesto*, Iván Quezada não mede elogios ao conjunto e ao disco:

É inegável que o Inti-Ilumani vem sofrendo uma evolução. Uma evolução resultante do estudo, da receptividade de outros ritmos, outras formas musicais, e da aptidão de somar as suas próprias [formas musicais], em uma sábia simbiose. [...] *Palimpsesto* é um disco que certamente merece ser escutado e debatido.<sup>277</sup>

<sup>274</sup> CIFUENTES, Luis. Los años de la esperanza - En torno a una conversación con Inti-Ilumani. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 43, p. 148, 1988.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>276</sup> RUÍZ, Martín. Flores musicales del exilio chileno. Inti-Ilumani cumple veinte años. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 42, pp. 93-94, 1988. Tradução livre do autor.

<sup>277</sup> QUEZADA, Iván. Notas de discos – Inti-Ilumani. *Palimpsestos*. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 19, pp. 119-120, 1982. Tradução livre do autor.

Alfonso Padilla, ao realizar uma crítica ao disco *Con la razón y la fuerza* na *Araucaria de Chile* de número 22, não mede elogios ao disco produzido pelo Inti-Ilumani em parceria com Patricio Manns. Para Padilla, a canção *La Araucana*, a quinta faixa do álbum, é “não somente a melhor composição do disco, mas também, uma das melhores produções da NCCh no exílio”.<sup>278</sup>

No que se refere ao Quilapayún, com exceção da entrevista realizada no segundo número da *Araucaria de Chile* (abordaremos essa entrevista mais adiante), não houve entrevistas exclusivas com o conjunto. A revista publicou somente um artigo sobre o Quilapayún e três notas de discos, sendo elas: a *Cantata de Santa María de Iquique* (1978), publicada no número 3; o *La revolución y las estrellas* (1982), presente na *Araucaria de Chile* de número 24; e o *Chante Neruda* (1983), disco do Quilapayún em homenagem ao poeta Pablo Neruda, que está no número 27 da revista. A ausência do Quilapayún na *Araucaria de Chile* tem um motivo: o desligamento dos membros do conjunto com o Partido Comunista Chileno.

Apesar dos integrantes do Inti-Ilumani também terem se afastado do PCCh no início dos anos de 1980<sup>279</sup>, a ruptura do Quilapayún com o Partido se deu de forma mais agressiva e com trocas de insultos, com Eduardo Carrasco afirmando que o Partido era ganancioso e radicalmente stalinista, enquanto o PCCh associava a figura de Carrasco à Hitler.<sup>280</sup> Tendo em vista que a *Araucaria de Chile* era integrada por membros do Partido Comunista Chileno, o Quilapayún era um nome que raramente era citado em suas publicações e, quando foi citado, acabou por gerar uma nova discussão, como aconteceu com a matéria *Quilapayún en cuatro tiempos*<sup>281</sup>, em que Carlos Orellana escreve sobre o conjunto e as mudanças do mesmo no exílio. No número 18 da *Araucaria de Chile*, Hugo Lagos, integrante do Quilapayún, publica uma carta resposta intitulada *Explicar el Quilapayún*<sup>282</sup>, com o intuito de esclarecer certas informações contidas na matéria de Orellana.

<sup>278</sup> PADILLA, Alfonso. Notas de discos. *Con la razón y la fuerza*. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 22, p. 221, 1983. Tradução livre do autor.

<sup>279</sup> AYALA, María Fernanda Cáceres. El sol Inti Ilumani llega a Italia. De jóvenes estudiantes a músicos comprometidos: la música de Inti Ilumani como forma de expresión cultural en el exilio. 1967-1988. *Cuadernos de Historia Cultural*: Revista de Estudios de Historia de la Cultura, Mentalidades, Económica y Social. Viña del Mar: CONICYT, 2012, p. 121. Tradução livre do autor.

<sup>280</sup> CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitórincos, 1988, p. 273.

<sup>281</sup> ORELLANA, Carlos. Quilapayún en cuatro tiempos. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 13, pp. 193-195, 1981.

<sup>282</sup> LAGOS, Hugo. Explicar el Quilapayún. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 18, pp. 7-9, 1982.

Durante toda a matéria Orellana insiste em afirmar que o Quilapayún está diferente, escrevendo – talvez de forma irônica – que, agora na França, o conjunto realizava grandes espetáculos em teatros, o que não ocorria no Chile, visto que, anteriormente, tudo se tratava de atos políticos.<sup>283</sup> Ademais, Orellana cita que Jaqueline, uma cantora francesa, criticou os músicos que se apresentavam no Teatro Olympia, que era um “templo da burguesia”.<sup>284</sup> Importante ressaltarmos que o Quilapayún realizou algumas apresentações no Olympia, ou seja, provavelmente, Orellana ressaltou esse fato para “provocar” o conjunto.

Descontente com o artigo de Orellana, Hugo Lagos afirma que o Quilapayún mudou não somente para sobreviver artisticamente, mas também por anseios do próprio conjunto.<sup>285</sup> Tendo em vista que a música é universal, Lagos reitera que é natural que o Quilapayún tenha adquirido novos conhecimentos musicais na Europa, de modo que se possa evoluir esteticamente, não se restringindo a ser simplesmente um conjunto panfletário ou militante de um determinado partido.

Por fim, Lagos encerra sua carta com a seguinte frase: “O Quilapayún mudou, mas segue sendo o mesmo, uma árvore com raízes na América Latina, entre a cordilheira e o mar, e que segue crescendo na Europa em cada primavera”.<sup>286</sup> Ao final da carta a *Araucaria de Chile* justificou a sua publicação e realizou uma provocação ao Quilapayún:

Essa carta tem origem no artigo *Quilapayún en cuatro tiempos*, publicado na *Araucaria* n. 13, e que é, essencialmente, uma homenagem do autor ao conhecido conjunto. Alguns leitores não entenderam assim, o que pode ser interpretado de duas maneiras: ou o cronista não foi capaz de transmitir com clareza seu estado de espírito e reflexões, ou esses leitores só admitem que somente há verdadeira homenagem onde o elogio é dito sem restrições.<sup>287</sup>

Apesar desse episódio entre a *Araucaria de Chile* e o conjunto Quilapayún, a revista continuou a publicar notas positivas e empolgantes sobre os discos do conjunto, como o destaque dado por Alfonso Padilla a riqueza musical do disco *La revolución y las estrellas*. Nas palavras de Padilla:

<sup>283</sup> ORELLANA, Carlos. Quilapayún en cuatro tiempos. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 13, p. 193, 1981.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>285</sup> LAGOS, Hugo. Explicar el Quilapayún. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 18, p. 7, 1982.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 9. Tradução livre do autor.

<sup>287</sup> ARAUCARIA DE CHILE. Explicar el Quilapayún. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 18, p. 9, 1982. Tradução livre do autor.

Encontramos nesse disco *bailecito andino*, ritmos mapuches, punto venezuelano, tonada punteada, cueca, taquirari boliviano, influências afro cubanas e brasileiras, etc., junto a elementos rítmicos e harmônicos menos comuns na música do continente [americano], e pertencentes a regiões eslavas, árabes ou a música “cultura” ocidental.<sup>288</sup>

Dentre todas as participações da Nova Canção Chilena temos de destacar o segundo número da *Araucaria de Chile*, na seção *Capítulos de la Cultura Chilena*, com a publicação de uma entrevista de 63 páginas com diversos expoentes da Nova Canção Chilena como os conjuntos Inti-Illimani e Trabunche, além dos cancionistas Eduardo Carrasco, Hugo Arévalo, Charo Cofré, Miguel Angel Cherubito, Eulogio Dávalos, Fernando García, Patricio Manns, Sergio Ortega, Isabel Parra, Ángel Parra, Osvaldo Rodríguez Musso, Hans Stein e Daniel Salinas, que participaram de uma detalhada discussão sobre o movimento da Nova Canção Chilena, desde as suas origens e influências, até o cotidiano no exílio, sua inserção artística no exterior e as expectativas em relação ao Chile.<sup>289</sup>

Durante essa entrevista, organizada por Soledad Bianchi e Luis Bocaz e revisada por Carlos Orellana, somos apresentados a uma rica fonte de informações sobre o movimento da Nova Canção Chilena, nos trazendo a luz diversos consensos e divergências de seus integrantes sobre os aspectos do movimento, influências musicais, o papel da música no exílio, entre outros fatores.

Logo na primeira pergunta de entrevista, sobre como definir o tipo de música que o artista compõe ou executa, notamos dois diferentes aspectos destacados, tanto por Eduardo Carrasco, quanto pelo Inti-Illimani, sendo ambos característicos da Nova Canção Chilena. Carrasco afirma que a música do Quilapayún é popular, e que surge da “necessidade de dar uma voz a vida do povo, a sua construção, seu mundo, situação e sonhos”.<sup>290</sup> Já o Inti-Illimani afirma que a sua música se baseia no folclore e na música camponesa chilena e latino-americana, com o intuito de produzir novos ritmos, melodias e harmonias, baseadas na música popular e na música folclórica.<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> PADILLA, Alfonso. Notas de discos. La revolución y las estrellas. *Araucaria de Chile*, Madrid, p. 24, 1983. Tradução livre do autor.

<sup>289</sup> ARAUCARIA DE CHILE. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, pp. 111-173, 1978.

<sup>290</sup> CARRASCO, Eduardo. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, p. 111, 1978. Tradução livre do autor.

<sup>291</sup> INTI-ILLIMANI. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, p. 112, 1978.

Com base nas constatações acima, podemos observar uma significativa diferença entre o Quilapayún e o Inti-Illimani. Apesar da base entre os dois conjuntos serem a mesma – a Nova Canção Chilena – podemos perceber que, enquanto o primeiro tem por objetivo primordial ser um canto do povo e para o povo, o segundo cultiva relações mais íntimas com os aspectos estéticos de suas canções.

Durante a entrevista, observamos certos consensos entre os artistas sobre o movimento da Nova Canção Chilena. Ao serem perguntados sobre a sua identificação com o termo “Nova Canção Chilena” e quando o movimento nasceu, há um consenso entre os entrevistados ao se sentirem representados pelo termo e afirmarem que a NCCh teve seu nascimento através da figura de Violeta Parra, durante os anos de 1960, e recebeu seu nome de batismo com o I Festival da Nova Canção Chilena, em 1968.<sup>292</sup>

As principais influências da Nova Canção Chilena são outro consenso entre os músicos entrevistados, que ressaltaram a sua admiração por Violeta Parra, Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti, Luis Advis e Sergio Ortega.<sup>293</sup>

Em relação aos aspectos estritamente musicais, notamos entre os entrevistados a importância da inovação estética em suas canções. Para Osvaldo Rodríguez, essa incorporação de novos instrumentos na canção chilena, começa com o próprio movimento da Nova Canção Chilena, através da inserção de instrumentos e ritmos que não são chilenos em suas produções.<sup>294</sup> Ángel Parra encara essa incorporação de novos instrumentos com ótimos olhos, ao afirmar que “o campo da música é tão vasto, tão enorme, que há espaço para tudo. Há que se experimentar, caso haja meios, se existe uma inquietude. Não se deve restringir”.<sup>295</sup> Patricio Manns também lida com o assunto como um avanço na música chilena, tendo em vista que “a música é uma só. Os instrumentos são patrimônios universais”.<sup>296</sup>

A atividade musical dos músicos na conjuntura do exílio é o principal eixo temático da entrevista. Ao responderem sobre a influência do golpe nas músicas produzidas anteriormente no Chile, o Inti-Illimani e o músico Hugo Arévalo concordam que houve impacto em suas canções, as quais, muitas vezes, se direcionam para

---

<sup>292</sup> ARAUCARIA DE CHILE. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, pp. 121-126, 1978.

<sup>293</sup> *Ibid.*, pp. 146-149.

<sup>294</sup> RODRÍGUEZ, Osvaldo. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, p. 136, 1978.

<sup>295</sup> PARRA, Ángel. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, p. 136, 1978. Tradução livre do autor.

<sup>296</sup> MANNNS, Patricio. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, p. 136, 1978. Tradução livre do autor.

combater a Junta<sup>297</sup>. Eduardo Carrasco concorda que o golpe e o exílio mudaram a forma do Quilapayún produzir suas canções, mas não acredita que isso tenha alterado o seu sentido mais profundo. Nas palavras de Carrasco:

O golpe fascista mudou fundamentalmente a forma de nosso trabalho. Não mudou seu sentido mais profundo, que sempre foi, é e será o de colocar nosso canto a serviço da luta de nosso povo. Mas, ainda assim, mudou a forma que realizamos esse trabalho.<sup>298</sup>

Ainda sobre a produção musical no exílio, ao serem perguntados se a música produzida no exílio e difundida no Chile e em outros países deve ou não ser a mesma, o Inti-Illimani responde que não se deve haver barreiras de propagação de sua música, a qual não é feita somente para o Chile, como também, para outros povos e países. De acordo com o conjunto:

A produção atual do exílio é parte do patrimônio do nosso povo. E seguirá sendo quando as coisas mudarem e esta experiência involuntária mostrar seus aspectos positivos de novos conhecimentos, que vão complementar o desenvolvimento livre e anti-imperialista de nosso povo. Nosso conjunto cria músicas para o Chile e para os outros povos, sem preferências nem exclusões.<sup>299</sup>

Por fim, talvez uma das mais interessantes perguntas da entrevista seja sobre a concepção da atividade musical dos artistas no exílio. Todos os músicos entrevistados afirmam que, nessa conjuntura, a música tem a função de ferramenta política, uma espécie de dever revolucionário e resistente.

Ao responder sobre a concepção de sua atividade musical no exílio, Miguel Cherubito afirma que, em todos os seus shows, ele faz questão de explicar cada uma de suas canções, elucidando as “características sociais, históricas e econômicas do período em que [as canções] foram criadas”.<sup>300</sup>

---

<sup>297</sup> ARAUCARIA DE CHILE. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, pp. 150-152, 1978.

<sup>298</sup> CARRASCO, Eduardo. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, p. 150, 1978. Tradução livre do autor.

<sup>299</sup> INTI-ILLIMANI. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, p. 162, 1978. Tradução livre do autor.

<sup>300</sup> CHERUBITO, Miguel Ángel. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, p. 144, 1978. Tradução livre do autor.

Eduardo Carrasco, ao responder a mesma pergunta, afirma que a cultura é inimiga dos militares, sendo necessário continuar a criar e descobrir novas formas de fazer música, com o intuito de “enriquecer nosso caminho com novas experiências”.<sup>301</sup>

Entretanto, acreditamos que a mais interessante síntese sobre a atividade musical no exílio partiu da resposta do conjunto Inti-Illimani, com os seus músicos destacando tanto o papel revolucionário de sua arte quanto a beleza e complexidade de suas canções no exílio. Nas palavras do conjunto:

Pensamos que é uma tarefa revolucionária e anti-imperialista, que é um ofício complexo e bonito, sendo necessário estudar constantemente. Que há, enfim, que ter permanentemente um espírito autocrítico e uma relação positiva e ativa com as críticas.<sup>302</sup>

Como podemos observar, a Nova Canção Chilena teve um importante papel na *Araucaria de Chile*, aparecendo de diversas formas em vários números da publicação. A revista teve um papel fundamental como difusora da cultura chilena no exílio, sendo responsável por divulgar não só a Nova Canção Chilena e a música, mas também outras ramificações artísticas, como o cinema, teatro, fotografia, artes plásticas, etc.

Com o fim do exílio, em 1988, a *Araucaria de Chile* logo cessou as suas produções, com a última edição da revista sendo publicada no início de 1990. De acordo com Carlos Orellana, o fim da revista era iminente, tendo em vista que agora se instauraria uma nova conjuntura, com o retorno dos exilados ao Chile e a redemocratização do país.<sup>303</sup>

Assim como os discos e os filmes, os meios de circulação impressos também foram importantes veículos de resistência e solidariedade aos chilenos, sendo que a *Araucaria de Chile* se apresenta como protagonista. Com mais de 12 anos de publicação e com grande alcance, chegando inclusive a incomodar o general Augusto Pinochet – que realizou uma propaganda televisiva contra a revista<sup>304</sup> –, a *Araucaria de Chile* cumpriu o seu papel de polo de resistência e de solidariedade, além de ser um importante veículo difusor da produção cultural dos chilenos no exílio.

---

<sup>301</sup> CARRASCO, Eduardo. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, pp. 143-144, 1978. Tradução livre do autor.

<sup>302</sup> INTI-ILLIMANI. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile*, Paris, n. 2, p. 144, 1978. Tradução livre do autor.

<sup>303</sup> ORELLANA, Carlos. *Penúltimo informe*. Memoria de un exilio. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003, [s.n.p].

<sup>304</sup> De acordo com Carlos Orellana, em 1979 o general Augusto Pinochet apareceu em rede nacional para denunciar à *Araucaria de Chile*, afirmando que a revista era milionária e fruto das maldosas ações dos marxistas. (Ibid., [s.n.p].)

### **CAPÍTULO 3. QUILAPAYÚN E INTI-ILLIMANI: AS PERMANÊNCIAS E RUPTURAS DA NOVA CANÇÃO CHILENA NO EXÍLIO**

Neste capítulo, temos por objetivo compreender as permanências e rupturas ideológicas sofridas pelo Quilapayún e Inti-Illimani no exílio. Para isso, tomaremos por base a produção discográfica de ambos os conjuntos durante esse período.

A análise dos discos do Quilapayún e Inti-Illimani se pautou no mote das obras, a fim de refletir a respeito dos caminhos trilhados pelos conjuntos enquanto estiveram exilados. Destacamos as principais temáticas da discografia dos músicos no exílio, sempre em comparação com o que foi produzido por esses dois grupos anteriormente no Chile. Nesse período, os discos dos conjuntos se caracterizavam, principalmente, por suas referências folclóricas, que promoviam a nacionalidade chilena e latino-americana, além de ser uma ferramenta política, que servia como porta-voz das demandas populacionais chilenas, especialmente dos estudantes e trabalhadores dos anos de 1960.

Quanto às principais temáticas das canções produzidas pelo Quilapayún e Inti-Illimani no Chile, podemos destacar: o mundo do trabalho, política nacional, imperialismo dos EUA, acontecimentos contemporâneos, episódios históricos, mártires, desigualdade social, luta de classes e tradições culturais relacionadas às práticas indígenas e rurais.<sup>305</sup>

É importante ressaltarmos que o ambiente social em que os músicos estavam inseridos mudou traumáticamente após o golpe militar no Chile, o que forçou os integrantes da Nova Canção Chilena a partirem para o exílio. Portanto, ao analisarmos a produção discográfica de ambos os conjuntos nesse período, nos atentamos ao discurso de resistência construído pelo Quilapayún e Inti-Illimani. Tal discurso apresenta temas como os episódios históricos do Chile e da América Latina e seus mártires, tendências ideológicas de esquerda, a vivência dos músicos durante o exílio, a denúncia à ditadura militar, memórias do Chile da Unidade Popular, entre outras temáticas.

---

<sup>305</sup> SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *"Tomemos la historia en nuestras manos"*. Utopia revolucionária e música popular no Chile. Dissertação de mestrado em História. Franca: Ed. UNESP, 2013, p. 20.

### 3.1 A construção da memória coletiva de resistência através da música popular

#### 3.1.1 “A música popular como um veículo para pensar a sociedade e a história”

Nos últimos anos, a música tem sido utilizada como uma importante fonte de pesquisa histórica, sendo considerada uma rica ferramenta para melhor compreendermos determinadas conjunturas históricas, culturais, políticas e sociais. De acordo com o historiador Marcos Napolitano, a música popular abre um leque de possibilidades para a análise de diferentes conjunturas históricas.<sup>306</sup>

Ao examinarmos a canção popular como objeto de uma pesquisa histórica, devemos nos atentar que essa faz “parte de um “corpo” documental, que deve estar coerente com os objetivos da pesquisa ou do curso em questão”.<sup>307</sup> Ou seja, ao elencarmos a produção discográfica do Quilapayún e Inti-Illimani como fonte de pesquisa, estamos relacionando-a com determinado momento histórico, – o exílio e a ditadura militar chilena – no qual essa produção expressou a realidade dos músicos exilados.

De acordo com os musicólogos chilenos Juan Pablo González e Claudio Rolle, mais do que uma fonte de pesquisa, a música popular nos transmite uma visão mais sensível da história:

A cultura material, as imagens gráficas e a música definitivamente contribuíram para enriquecer a ideia que temos do passado e a termos uma visão mais sensível e menos exclusivamente intelectual da história, nos permitindo, de forma sensorial, sentir emoções e alegrias com quem já não está mais [conosco], consolidando assim, uma experiência comum que vai além da vida de cada um.<sup>308</sup>

A análise da canção, ou da “palavra cantada”, como afirma José Geraldo Vinci de Moraes<sup>309</sup>, nos possibilita averiguar não somente a canção por si só, mas também, a conjuntura histórica e social em que está inserida. Marcos Napolitano também ressalta a relação entre a música e o contexto em que esta foi produzida, afirmando que “há um

---

<sup>306</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 11.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>308</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Escuchando el pasado: Hacia una historia social de la música popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, 2007, p. 34. Tradução livre do autor.

<sup>309</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 221.

tempo e um espaço determinados e concretos, através dos quais a canção se realiza como objeto cultural”.<sup>310</sup>

A produção musical do Quilapayún e Inti-Illimani durante o exílio apresenta referências externas fomentadas pelo novo ambiente social que os músicos estavam inseridos: os países que os receberam durante o exílio.

O historiador José Geraldo Vinci de Moraes nos demonstra as mudanças sofridas por um artista popular ao ser exposto em um “novo espaço”. Em suas palavras:

É preciso considerar também que para o artista popular muitas vezes a cultural local e regional impôs, a seu modo, modelos e gostos, encarados geralmente como intransponíveis para a comunidade e para quem convivia com eles. De outro lado, o acesso e a troca de experiências diante de uma imensa variedade de obras e estilos expostos pela nova situação histórica e cultural permitiram a transposição dos limites de formas culturais fortemente marcadas pelos aspectos regionais e locais.<sup>311</sup>

Por conta do exílio, os músicos tiveram que se adaptar a um novo ambiente, caracterizado pelo contato com diferentes culturas e práticas sociais, o que implicou não só em mudanças nas suas vidas pessoais, – já que eram exilados – mas também influenciou as suas carreiras artísticas, com novas vivências que proporcionaram a introdução de temáticas inéditas no repertório do Quilapayún e do Inti-Illimani.

### 3.1.2 A construção da memória de resistência

Nesta pesquisa atentamos em demonstrar os canais de resistência da Nova Canção Chilena no exílio como os festivais, as parcerias, a revista *Araucaria de Chile* e a produção dos discos, sempre destacando os conjuntos objetos de nosso trabalho, o Quilapayún e o Inti-Illimani. A partir da atividade desses músicos no exílio e do conteúdo de sua produção discográfica, evidenciamos uma tentativa dos cancionistas em construir uma memória de resistência da Nova Canção Chilena no exílio.

O movimento da Nova Canção Chilena estava inserido em uma conjuntura histórica específica. Em um primeiro momento, nos anos de 1960, a NCCCh se

<sup>310</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 100.

<sup>311</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 217.

desenvolveu envolta por ideologias que desempenhavam um importante papel político e “apareciam como sistemas fortes que organizavam experiências e subjetividades”.<sup>312</sup>

O final dos anos 1960 e início dos anos 1970 foi próspero para a Nova Canção Chilena. Com a vitória da Unidade Popular nas eleições presidenciais de 1970, os cancionistas encontraram no governo de Salvador Allende um canal para promover as suas canções e posicionamentos políticos. Contudo, com o golpe militar de 1973, a Nova Canção Chilena foi reprimida, com diversos cancionistas sendo forçados ao exílio, o que levou a uma radical mudança conjuntural no movimento, que sofreu um grande trauma.

A partir do golpe militar e do exílio iniciou-se, de forma subjetiva, a construção da memória coletiva de resistência da Nova Canção Chilena. Ao utilizarmos o termo “memória coletiva”, estamos partindo dos pressupostos teórico-metodológicos de Maurice Halbwachs, que afirma que a memória coletiva está envolta por memórias individuais, mas não se confunde com estas.<sup>313</sup>

Ao partirem para o exílio e adentrarem em uma nova conjuntura, os grupos se transformaram, sujeitaram e se adaptaram a sua nova condição<sup>314</sup>, o que provocou mudanças nos grupos e em sua memória coletiva. Este tipo de transformação é estudado por Halbwachs, que afirma:

[...] um acontecimento realmente grave sempre causa uma mudança nas relações do grupo com o lugar, seja porque modifique o grupo em sua extensão, seja porque modifique o lugar. [...] A partir desse momento, não será mais exatamente o mesmo grupo, nem a mesma memória coletiva; mas, ao mesmo tempo, o ambiente material não será mais o mesmo.<sup>315</sup>

Esta brusca mudança conjuntural da Nova Canção Chilena produziu nos músicos um efeito traumático.

Ao estudar os campos de concentração em Aushwitz, o historiador estadunidense Dominick LaCapra demonstrou as consequências na memória e na vida, tanto dos que sobreviveram à Aushwitz, quanto das pessoas que tem algum

---

<sup>312</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 62.

<sup>313</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 53.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>315</sup> *Ibid.* pp. 133-134.

relacionamento com esses sobreviventes.<sup>316</sup> Entendemos que o golpe militar chileno e o exílio também foram acontecimentos traumáticos nas vidas dos músicos.

Ao trabalharmos com a memória, devemos ter em mente as afirmações de LaCapra sobre as diferenças entre a memória primária – quem viveu os acontecimentos narrados – e a memória secundária – aquele que elabora um trabalho crítico a partir da memória primária:

A [memória] primária é a da pessoa que passou pelos acontecimentos e os recorda de uma determinada maneira. A memória quase sempre implica no lapsus que se relaciona com as formas de negação, repressão, supressão e evasão, mas também uma iminência e poder que podem ser impressionantes. A memória secundária é resultante do trabalho crítico com a memória primária, que fica a cargo da pessoa que passou pelas experiências relevantes, ou, o que é mais habitual, por um analista, observador ou testemunha secundária, como o historiador.<sup>317</sup>

A partir dessa reflexão, acreditamos que a memória nunca é completamente pura, pois “é afetada por elementos que não derivam da própria experiência”.<sup>318</sup> Assim, analisamos os discos do Quilapayún e Inti-Illimani como uma tentativa dos músicos de construir uma memória coletiva de resistência da Nova Canção Chilena no exílio, memória a qual é decorrente de um trauma e jamais pode ser tida como plenamente pura ou detentora incontestável da verdade, tendo em vista que é composta por subjetividades, vivências e ideologias.

### 3.2 A produção discográfica do Quilapayún no exílio

#### 3.2.1 “*Mi patria era cantos en rojas guitarras*”

O primeiro disco gravado pelo Quilapayún no exílio foi o *El pueblo unido jamás será vencido*, produzido pela Pathé Marconi, em 1975. Nesse álbum prevalece a canção contingente<sup>319</sup>, que sempre foi muito presente no repertório do conjunto, principalmente nos anos de governo da Unidade Popular. Todavia, exilados, e com sua pátria sob a

<sup>316</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009, p. 21.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 35. Tradução livre do autor.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 35. Tradução livre do autor.

<sup>319</sup> São canções que relatam acontecimentos políticos recentes ou que estão sendo desenvolvidos. Essa canção tem por objetivo veicular o ponto de vista do seu compositor sobre determinada situação política, que pretende massificar a sua mensagem.

ditadura militar, as canções do Quilapayún se apresentaram como veículos propagadores de resistência.

Na primeira faixa do álbum, na canção *Compañero Presidente*, os músicos do Quilapayún realizaram uma homenagem à Salvador Allende, demonstrando, durante toda a canção, que a morte de Allende não foi em vão e que a sua luta continuaria e resultaria na liberdade chilena:

*Por tu vida lucharemos / por tu muerte con valor / lucharemos por tu ejemplo / compañero, Salvador. / Que terminem los martirios / de tu tierra traicionada / que renazcan las espigas / de la patria liberada / La unidad del pueblo entero / es la fuerza libertaria / cumpliremos tu palabra / Salvador de la victoria / [...] / Por Chile venceremos / por su liberación / por una nueva patria / por la revolución.*<sup>320</sup>

Ao realizar essa homenagem à Salvador Allende, o Quilapayún teve por intuito mitificar a imagem do presidente, que se tornou um mártir, um símbolo memorialístico de resistência. De acordo com Elizabeth Jelin, essa prática de militar através de referências do passado tem por intenção “estabelecer / convencer / transmitir uma narrativa”<sup>321</sup> que, no caso chileno, seria a narrativa da esquerda político-cultural que resistia à ditadura militar.

Outra marcante faixa desse disco é a canção *El pueblo unido jamás será vencido*, composta pelo chileno Sergio Ortega, em 1973. Esta canção prega pela união do povo, que seria a chave para se alcançar a liberdade e, neste disco<sup>322</sup>, a melodia cantada foi acompanhada somente pelo bombo e pelo violão, com os intérpretes clamando o povo para se unir em uma única luta e, assim, alcançar a liberdade. Nada seria mais forte que a união popular:

*De pie, cantar / el pueblo va a triunfar. / Millones ya, / imponen la verdade, / de acero son / ardiente batallón, / sus manos van / llevando la justicia y la razón. / Mujer, / con fuego y con valor, / ya estás aquí / junto al trabajador. / Y ahora el pueblo / que se alza en la lucha / con voz de gigante / gritando: ¡adelante! / El pueblo unido, jamás será vencido, / el pueblo unido jamás será vencido.*<sup>323</sup>

<sup>320</sup> CARRASCO, Eduardo. *Compañero Presidente*. In: QUILAPAYÚN. *El pueblo unido jamás será vencido*. França: Pathé Marconi, 1975. 1 LP. Faixa 1.

<sup>321</sup> JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: SSRC, 2002, p. 39. Tradução livre do autor.

<sup>322</sup> *El pueblo unido jamás será vencido*, composta por Sergio Ortega, teve outras versões, como a do Inti-Illimani, presente no disco *La Nueva Canción Chilena*, de 1974.

<sup>323</sup> ORTEGA, Sérgio. *El pueblo unido jamás será vencido*. In: QUILAPAYÚN. *El pueblo unido jamás será vencido*. França: Pathé Marconi, 1975. 1 LP. Faixa 10.

Ao analisarmos ideologicamente essa canção, notamos que ela foi produzida para ser um hino de resistência, com um refrão fácil e repetitivo, que tem o intuito de se fixar na mente de quem a escuta, ou seja, *El pueblo unido jamás será vencido* foi composta para ser um marco na memória coletiva chilena. A proliferação dessa canção foi tamanha e quebrou barreiras, tornando-se um símbolo universal de resistência, sendo frequentemente associada às lutas democráticas:

Ambas [*El pueblo unido jamás será vencido* e *Venceremos*] conheceriam uma expansão sem precedentes quando o drama do Chile se transformou em tema principal do movimento de solidariedade mundial, impulsionado pelas forças democráticas. [...] Hoje em dia, canções como “*El pueblo unido*” ou “*Venceremos*” são cantadas por milhões de vozes em todo o mundo, e se transformaram em símbolos das lutas democráticas.<sup>324</sup>

Ainda em 1975 o Quilapayún lançou, também pela Pathé Marconi, o álbum *Adelante*, que segue a mesma linha ideológica do *El pueblo unido jamás será vencido*.

No que se refere às letras das canções, *Adelante* se destaca por iniciar uma nova fase do Quilapayún no que diz respeito às composições, sendo que sete das doze canções<sup>325</sup> do disco são de autoria dos músicos do conjunto. Essa mudança de conjunto intérprete para grupo criador é citada pelo músico fundador do Quilapayún, Eduardo Carrasco:

Este, desde a data indicada (1975), deixa de ser um conjunto eminentemente intérprete para se definir como um grupo criador, no nível dos melhores cantores chilenos, transformando completamente o seu repertório, que passa a expressar diretamente as inquietudes criativas dos integrantes do conjunto. Essa nova linha terá um excelente recebimento em muitos países e será um dos principais fatores da sobrevivência artística do Quilapayún.<sup>326</sup>

Além do destaque para as composições próprias, *Adelante* se caracteriza por ser um álbum no qual o Quilapayún continua a produzir canções contingentes com a predominância de temas contemporâneos, como a “ditadura militar” e a “solidariedade”.

Uma interessante faixa do *Adelante* é a canção *La batea (2ª versión)*<sup>327</sup>, na qual o Quilapayún, com o seu humor irreverente, critica a Junta Militar, composta pelos

<sup>324</sup> SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madrid: Júcar, 1984, pp. 89-91. Tradução livre do autor.

<sup>325</sup> As faixas “*Sussuro*”; “*Contraste*”; “*Fiesta en la concha*”; “*Sonatina*”; “*Otoño*”; “*Cueca de la solidaridad*”; e “*Marcha por la unidad*” são composições próprias do Quilapayún.

<sup>326</sup> SANTANDER, Ignacio. op. cit., p. 94. Tradução livre do autor.

<sup>327</sup> A primeira versão de *La batea* está presente no disco *Vivir con el* (1971), e realiza uma crítica a direita chilena, que se recusava a aceitar o governo de Salvador Allende.

militares Augusto Pinochet, Gustavo Leigh, José Toríbio Merino e César Mendonza, sendo que Merino é chamado de “bêbado”, Mendonza de “pato”, Pinochet de “tonto”, e Leigh como “cabeça de peixe”:

*De los cuatro pinganillas, qué barbaridad, / el Merino es curaguilla, qué fatalidad, / Pinganillas, curaguillas, / y el Mendonza para el combo y la patá. / El más gil se llama Augusto, qué barbaridad, / cucarrea que da susto, qué fatalidad. / El Augusto, tiene susto, / porque pronto su castigo llegará, / El cérebro de Gustavo, qué barbaridad, / cuánta cabeza de pescado, qué fatalidad. / El Gustavo, los pescados, / este circo de gorilas nunca más.*<sup>328</sup>

*La batea* (2ª versão) pode ser analisada como uma tentativa dos músicos em construir uma memória de resistência contra a ditadura, em que os militares foram caracterizados de forma pejorativa, maneira a qual os músicos desejavam que eles fossem associados.

Assim como em *El pueblo unido jamás será vencido*, a marcha *por la unidad* clama pela união do povo frente à ditadura militar. Essa canção foi apresentada como um hino contingente, cantada em coro grave e uniforme que afirma que através da união do povo, a ditadura havia de cair e o poder popular iria prevalecer:

*Un grito gigante surge ya / el clamor de la unidad / Nos llama la patria, hay que luchar / por la vida y por la libertad. / Que todas las manos se unam ya, / compañero a tu lugar. / El frente patriota hay que forjar / la victoria vamos a lograr. / Las fuerzas del odio pagarán / su castigo llegará. / Con el pueblo y sus banderas / la justicia se impondrá / por la patria liberada / por la felicidad.*<sup>329</sup>

Ainda sobre o disco *Adelante*, temos de destacar a canção *Pido castigo*, que é uma readaptação do poema *Los enemigos*, de Pablo Neruda, musicalizada por Eduardo Carrasco. Neruda, que sempre foi uma grande inspiração para o Quilapayún<sup>330</sup>, em seu poema pedia pela punição de todas as mortes acarretadas pelo golpe militar, além do castigo para os que apoiavam a ditadura:

<sup>328</sup> QUILAPAYÚN; TOÑO, Tony. *La batea* (2ª versión). In: QUILAPAYÚN. *Adelante*. França: Pathé Marconi, 1965. 1 LP. Faixa 9.

<sup>329</sup> CARRASCO, Eduardo; PARADA, Rodolfo. *Marcha por la unidad*. In: QUILAPAYÚN. *Adelante*. França: Pathé Marconi, 1965. 1 LP. Faixa 12.

<sup>330</sup> CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988, p. 129.

*Por estos muertos, nuestros mortos, pido castigo. / Para los que de sangre salpicaron la patria, pido castigo. / Para el verdugo que mandó esta muerte, pido castigo. / Para el traidor que ascendió sobre el crimen, pido castigo. / Para el que dio la orden de agonía, pido castigo. / Para los que defendieron este crimen, pido castigo.*<sup>331</sup>

Em 1976 o Quilapayún produziu pela Pathé Marconi o seu terceiro disco no exílio, o disco *Patria*, que continuou a seguir a linha ideológica iniciada com *El pueblo unido jamás será vencido*: canções contingentes, com temáticas contemporâneas, que tinham por objetivo incentivar a união do povo frente à ditadura militar.

Com doze faixas, sendo sete canções de autoria própria<sup>332</sup>, *Patria* se destaca por ser um disco nostálgico, no qual os músicos relembram saudosamente o seu país de origem. O disco apresenta regravações de canções de Víctor Jara<sup>333</sup> e letras de Pablo Neruda<sup>334</sup>, dois grandes mártires da esquerda chilena, e letras que homenageavam os líderes comunistas Luis Emílio Recabarren<sup>335</sup> e Fidel Castro<sup>336</sup>.

O fato de esse disco conter tantos representantes da esquerda chilena e latino-americana demonstra a tentativa dos músicos em criar símbolos de luta e resistência na memória coletiva de seu público alvo.

Além da importância em retratar ícones como Jara, Neruda, Recabarren e Fidel, *Patria* se destaca pela nostalgia de sua pátria, porém, a nostalgia dos músicos não se refere a um Chile qualquer, e sim ao Chile da época de Salvador Allende e da Unidade Popular, que estava muito enraizado na memória recente dos cancionistas, sendo lembrado como um lugar belo onde “o céu é azul”, e no qual os músicos tinham a liberdade de produzir “cantos em violões vermelhos”, como bem expressa a canção *Mi patria*, de Fernando Alegría e Eduardo Carrasco:

*Mi patria era sauces, alerces y nieve, / canelos oscuros, la flor de Pomaire, / doncella de yeso en azul de los cielos, / aromos flotando entre viejos volcanes, / mi patria era sauces, alerces y nieve. / Mi patria era cantos en rojas guitarras, / nostalgia en la rosa que enciende la tarde, / ardiente torcaza quemando sus alas / dormida*

<sup>331</sup> CARRASCO, Eduardo; NERUDA, Pablo. Pido castigo. In: QUILAPAYÚN. *Adelante*. França: Pathé Marconi, 1965. 1 LP. Faixa 3.

<sup>332</sup> As faixas “*El paso del ñandú*”; “*Vals de Colombes*”; “*Recitado*”; “*Cueca autobiográfica*”; “*Ventolera*”; “*Machu-Pichu*”; e “*Patria de multitudes*” são composições próprias do Quilapayún.

<sup>333</sup> A faixa *Te recuerdo Amanda* foi composta por Víctor Jara.

<sup>334</sup> A letra das canções *Continuará nuestra luta* e *Un son para Cuba* são de Pablo Neruda.

<sup>335</sup> Luis Emílio Recabarren é citado na canção *Padre, Hermano y camarada*.

<sup>336</sup> Na canção *Un son para Cuba*, Fidel Castro é tido como símbolo de liberdade e resistência latino-americana.

*en el humo fragante del campo, / mi patria era cantos en rojas guitarras.*<sup>337</sup>

Como podemos observar, os músicos sentiam saudade de sua pátria, a qual, durante toda a canção, foi enaltecida pelos cancionistas. Entretanto, como bem afirma Beatriz Sarlo, muitas vezes o testemunho memorialístico se faz romântico e unilateral, no qual somente os aspectos desejados pelo sujeito são evidenciados, enquanto outros são omitidos. Nas palavras de Sarlo:

De fato, tanto a atribuição de um sentido único a história como a acumulação de detalhes produz um modo realista-romântico, em que o sujeito que narra atribui sentidos a todos os detalhes pelo próprio fato de que ele o incluiu em seu relato; em contrapartida, [o sujeito] não se vê obrigado a atribuir sentidos nem explicar as ausências, como acontece no caso da história.<sup>338</sup>

Essa idealização de um passado perfeito e cristalizado na memória dos músicos talvez se justifique pelo fato de que o governo da Unidade Popular não foi devidamente finalizado, promovendo representações sobre um passado idealizado e intocável, no qual “a história põe a prova a memória e prepara o terreno para uma tentativa mais abrangente de elaborar um passado que ainda não foi fechado”.<sup>339</sup>

O disco *Patria* é iniciado com uma canção nostálgica – *Mi Patria* – e encerrado com uma canção que clama por um futuro melhor, a *Patria de multitudes*, que foi cantada em coro grave e uniforme. A gravação começa com uma melodia fúnebre e triste, acompanhada somente do coro e do piano, mas, após várias repetições dos cinco versos que a compõem, a melodia ganha vida através do charango, transmitindo aos seus ouvintes a esperança de liberdade e do retorno ao Chile cristalizado da época da Unidade Popular: “*Chile será de nuevo / estrella, surco y mar, / Patria de multitudes, arado y canción. / Rojas banderas revivirán / las anchas alamedas de la libertad*”.<sup>340</sup>

Encerrando esse primeiro momento no exílio, o conjunto regravou, também pela Pathé Marconi, a *Cantata de Santa María de Iquique*, em 1978. Apesar de essa regravação ser exatamente igual à versão original de 1970, não podemos deixar de

<sup>337</sup> ALEGRÍA, Fernando; CARRASCO, Eduardo. *Mi patria*. In: QUILAPAYÚN. *Patria*. França: Pathé Marconi, 1976. 1 LP. Faixa 1.

<sup>338</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 51.

<sup>339</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009, p. 21. Tradução livre do autor.

<sup>340</sup> CARRASCO, Eduardo; GÓMEZ, Hernán. *Patria de Multitudes*. In: QUILAPAYÚN. *Patria*. França: Pathé Marconi, 1976. 1 LP. Faixa 11.

ressaltar a importância desse disco, pois, ao regravam a *Cantata* no exílio, os músicos demonstraram que a repressão sofrida pelos mineradores de Iquique continuava até aquele momento e que, na realidade, só havia mudado as personagens.

### 3.2.2 “Entre morir y no morir / me decidí por la guitarra / y en esta intensa profesión / mi corazón no tiene tregua”

Apesar das inovações em relação às letras das canções do Quilapayún, com o destaque para as composições próprias, esteticamente o conjunto permaneceu muito similar ao que era produzido antes do exílio, especialmente no que se refere aos instrumentos empregados pelos músicos, sendo exatamente os mesmos que eles já estavam habituados a tocar no Chile. Isso se justifica pelo intenso ativismo político do Quilapayún nos primeiros anos do exílio, no qual o conjunto teve sua criatividade minimizada devido às suas obrigações políticas.<sup>341</sup>

Após a euforia solidária europeia com os músicos exilados durante os primeiros anos após o golpe militar chileno, a ditadura do país e o exílio se tornaram “mais uma ferida na tão torturada América”.<sup>342</sup> Junto a isso, ocorreu uma maior profissionalização dos músicos do Quilapayún, os quais deixaram de serem vistos como “pobres exilados” e passaram a serem vistos como artistas profissionais. De acordo com Eduardo Carrasco:

Uma vez terminada a euforia solidária, começamos a ser vistos como artistas profissionais e ponto. Passamos a ser comparados com outros artistas do mesmo meio, e a sermos submetidos a uma crítica poética e musical que não estávamos habituados. Tínhamos que responder com um trabalho artístico de alto nível.<sup>343</sup>

De acordo com Eduardo Carrasco<sup>344</sup>, o resultado físico do aprimoramento estético do Quilapayún pode ser constatado no disco *Umbral*, gravado pela Pathé Marconi, em 1979, que se caracteriza por iniciar a etapa de maior hibridização musical do conjunto, que teve o seu ápice com o disco *La revolución y las estrellas*, de 1982. Sobre as inovações nas canções do Quilapayún, Carrasco esclarece:

<sup>341</sup> CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitórrinco, 1988, p. 265.

<sup>342</sup> Ibid., p. 266. Tradução livre do autor.

<sup>343</sup> Ibid., p. 266. Tradução livre do autor.

<sup>344</sup> SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madrid: Júcar, 1984, p. 95.

Estas canções têm como característica geral um afastamento progressivo das formas folclóricas que haviam caracterizado a canção da primeira época, e uma busca muito mais livre de formas musicais novas, que foram criadas com base nas experiências da Nova Canção Chilena e, em especial, na sua aproximação com a música culta.<sup>345</sup>

Em relação às letras das canções, *Umbral* se apresenta como um disco com forte teor poético, devido aos textos de Pablo Neruda, Patricio Manns, Fernando Alegría, Víctor Jara, Roberto Matta, Gustavo Becerra e do próprio Eduardo Carrasco, todos notáveis poetas e compositores chilenos. O fato de o disco ser composto exclusivamente por chilenos pode ser interpretado como uma representação por parte do Quilapayún da diversidade artística e intelectual chilena.

O aprimoramento poético do disco *Umbral* se evidencia pela bela poesia de Patricio Manns na canção *La vida total*. Cantada em coro acompanhado por instrumentos geralmente utilizados em repertórios eruditos<sup>346</sup>, *La vida total* aborda o que seria a vida, a morte e o tempo:

*La vida es un espacio entre dos muertes / La muerte es un silencio del amor / El amor es un orgasmo entre dos lágrimas / La lágrima es un lago sins u canto / El canto es un misterio de la boca / La boca es un abismo antes del pecho / El pecho es outro abismo entre dos sangres / La sangre es el motor que nutre e lacto / El acto es una danza contra el tiempo / Y el tiempo es lo que mide los espacios / hasta aquí enumerados.*<sup>347</sup>

Outra significativa canção do disco *Umbral* é *Canción para Víctor Jara*, uma homenagem ao cancionista chileno, morto pelos militares. Composta por Eduardo Carrasco, esta canção tem uma melodia triste, alterada entre cantos solo e em coro, e acompanhada por instrumentos tipicamente folclóricos como o cuatro, tiple, quena e bombo, narrando, com letra triste e melancólica, a injustiça e a dor causada pela morte de Jara, a qual, de acordo com a canção, não seria em vão:

*Sentía que había algo / detrás de los rumores / una como presencia / de cantos en las cosas: / silencio era este viaje / de guitarra*

<sup>345</sup> SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madrid: Júcar, 1984, p. 94. Tradução livre do autor.

<sup>346</sup> O acompanhamento foi interpretado no baixo com arco, violino, violoncelo, flauta, oboé, tímpano e pratos.

<sup>347</sup> CARRASCO, Eduardo; MANNS, Patricio; RABBATH, Pierre. *La vida total*. In: QUILAPAYÚN. *Umbral*. França: Pathé Marconi, 1979. 1 LP. Faixa 5.

*dormida. / [...] / Ahora estás callado / cantando lo de siempre / subido a tu estandarte / con balas en el pecho / compartiendo la herida / la lágrima del pueblo / [...] / toma mi voz entonces / hagamos con tu sangre / venganza y poesía. / Vistámonos de patria / callémonos cantando / canciones de victoria.*<sup>348</sup>

Assim como *Compañero Presidente*, *Canción para Víctor Jara* é uma importante canção que permite compreendermos a tentativa dos músicos do Quilapayún em construir uma memória coletiva de resistência da Nova Canção Chilena frente à ditadura militar. Ao narrar a morte de Jara, os músicos expressam um maniqueísmo entre “bons e maus” no que se refere à ditadura militar. Através dessa canção, o Quilapayún ajuda a construir uma mitificação em torno de Víctor Jara, reforçando a imagem de Jara como um dos mais importantes mártires da memória coletiva chilena.

Por fim, *Umbral* se encerra com a cantata popular *Américas*, composta por Pablo Neruda e Gustavo Becerra. Com pouco mais de dez minutos de duração, *Américas* se caracteriza por ressaltar as belezas da América do Sul e incentiva a união entre os países sul-americanos:

*Viva Colombia, bela y enlutada / y Ecuador coronado por el fuego, / viva el pequeño Paraguay herido / y por desnudos héroes resurrecto, / oh, Venezuela, cantas en el mapa / con todo el cielo azul en movimiento / y de Bolivia los huraños montes / los ojos índios y la luz celebro: / Yo sé que quienes cayeron / defendiendo el honor fueron los pueblos / y amo hasta las raíces de mi tierra / desde Río Grande hasta el Polo chileno / no sólo porque están disseminados / en esta larga lucha nuestros huesos, / sino porque amo cada puerta pobre / y cada mano del profundo pueblo.*<sup>349</sup>

Seguindo as mesmas referências do disco *Umbral*, o Quilapayún produziu, em 1980, também pela Pathé Marconi, o disco *Alentours*, que se caracteriza por suas regravações, sendo que seis das dez faixas do disco – *Mi patria*, *La vida total*, *Vals de colombes*, *Patria de multitudes*, *Amanda* e *Canción II (o Vamos mujer)* – já tinham sido produzidas pelo conjunto, tanto no Chile, quanto durante o exílio.

*Alentours* se distingue por suas canções em outros idiomas como *Quand les hommes vivront d’amour*, em francês; *Te recuerdo Amanda*, em inglês; e *Solidaritats Lied*, em alemão. A produção em diferentes idiomas demonstra a preocupação dos

<sup>348</sup> CARRASCO, Eduardo. Canción para Víctor Jara. In: QUILAPAYÚN. *Umbral*. França: Pathé Marconi, 1979. 1 LP. Faixa 7.

<sup>349</sup> BECERRA, Gustavo; NERUDA, Pablo. *Americas (cantata popular)*. In: QUILAPAYÚN. *Umbral*. França: Pathé Marconi, 1979. 1 LP. Faixa 8.

integrantes do Quilapayún em universalizarem o seu repertório, expandindo o alcance da sua produção musical e da cultura chilena.

Ainda em 1980, foi lançado o disco *Darle al otoño un golpe de ventana, para que el verano llegue hasta diciembre*, pela Pathé Marconi. Nesse disco os músicos continuam a realizar um intenso diálogo entre a música folclórica e a música erudita.

*Darle al otoño* apresenta letras de destacados compositores e poetas como Pablo Neruda, Desiderio Arenas, Federico García Lorca e Sergio Ortega, além de composições de Eduardo Carrasco e Hugo Lagos, integrantes do Quilapayún. O disco assinala a importância do ofício do músico, através da relação entre o compromisso político e o propósito artístico do cancionista.

Um exemplo da valorização do ofício do músico proposta por Quilapayún aparece na canção *Entre morir y no morir*, que foi composta em espanhol e francês – as duas primeiras estrofes estão em espanhol e depois essas mesmas estrofes são repetidas em francês. Essa canção, acompanhada por uma melodia de tons heroicos, sustentada, principalmente, pelo violino, violoncelo, flauta e oboé, elucida o caráter resistente do músico exilado:

*Entre morir y no morir / me decidí por la guitarra / y en esta intensa profesión / mi corazón no tiene tregua. / Porque donde menos me esperan / yo llegaré con mi equipaje / a cosechar el primer vino / en los sombreiros del otoño.*<sup>350</sup>

Outra canção que representa o músico que luta e resiste é *Memento* que, cantada em coro, cria uma representação do cancionista como um guerreiro, que mesmo na hora da morte, deseja ser enterrado com o seu violão: “*Cuando yo me muera / enterrame con mi guitarra / bajo la arena*”.<sup>351</sup>

A personificação do músico nas canções do disco *Darle al otoño* se manifesta como uma tentativa de criar uma memória coletiva de resistência em torno do cancionista exilado, que sofre com o exílio, mas resiste bravamente, sempre portando o seu violão como sua arma de luta. Essa representação promove, novamente, um maniqueísmo, que após a ditadura surge na memória coletiva chilena como a dualidade entre a ditadura, que reprime, e o cancionista, que resiste.

<sup>350</sup> NERUDA, Pablo; ORTEGA, Sérgio; RABBATH, Pierre. *Entre morir y no morir*. In: QUILAPAYÚN. *Darle al otoño un golpe de ventana, para que el verano llegue hasta diciembre*. França: Pathé Marconi, 1980. 1 LP. Faixa 1.

<sup>351</sup> BECERRA, Gustavo; LORCA, Federico García. *Memento*. In: QUILAPAYÚN. *Darle al otoño un golpe de ventana, para que el verano llegue hasta diciembre*. França: Pathé Marconi, 1980. 1 LP. Faixa 7.

*La revolución y las estrellas*, lançado em 1982, pela Pathé Marconi, é resultado de um trabalho comprometido e sofisticado dos músicos do Quilapayún. Nesse disco, o termo “revolução” ganha um novo significado, como bem afirma Eduardo Carrasco:

A ideia de *La revolución y las estrellas* representa uma reformulação das posições originais do conjunto, na qual o conceito de compromisso se aprofunda. A revolução já não se vê unicamente como uma transmutação nas formas e relações de produção, mas sim como um impulso constante do homem em seu caminho até um mundo melhor e mais adaptado às suas necessidades.<sup>352</sup>

Este disco apresenta sete faixas com canções compostas pelos próprios integrantes do Quilapayún, além de canções de Violeta Parra e de Pablo Neruda. No que toca à poética das letras, Eduardo Carrasco afirma o seguinte:

Poeticamente también há uma notável mudança, que se manifesta primeiramente na presença de grandes poetas nas letras e, mais tarde, na aparição de uma poesia nascida no seio do próprio conjunto, e que vai ocupando cada vez mais um lugar de importância no [nosso] repertório.<sup>353</sup>

A canção *Luz negra* é um interessante exemplo da sofisticação poética do Quilapayún. Esta canção, composta por Eduardo Carrasco, apresenta um desabafo do músico sobre o exílio e o desgaste com essa condição. Com melodia melancólica e vocais que se alteram entre solo e coro, *Luz negra* reflete o cansaço dos músicos após quase dez anos exilados:

*Habría que decir que en lo inmediato / la vida se há ido haciendo más difícil / de rojo se mancharon nuestros sueños / la boca ya no encuentra su palabra / la noche envuelve el cielo y lo aprisiona / la patria va alejándose del hombre / y todas las banderas que flamearon / se han ido desgarrando con el tiempo. / Habría que decir que ya no estamos / cantando por las grandes alamedas / ya no es la misma siembra en la guitarra / ya no es el mismo canto el que da vida. / Habría que afirmar valientemente / que un mundo nos separa de ese mundo / y un mundo es lo que queda destruido / y un mundo por hacer es la tarea.*<sup>354</sup>

<sup>352</sup> SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madrid: Júcar, 1984, p. 114. Tradução livre do autor.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 95. Tradução livre do autor.

<sup>354</sup> CARRASCO, Eduardo. Luz negra. In: QUILAPAYÚN. *La revolución y las estrellas*. França: Pathé Marconi, 1982. 1 LP. Faixa 1.

Como podemos observar, *Luz negra* é um triste relato sobre o exílio. Interessante ressaltarmos que ao afirmar que “a pátria está se distanciando do homem”, o Quilapayún demonstra que as memórias construídas sobre o Chile, especialmente as memórias recentes da Unidade Popular, estariam cada vez mais difíceis de serem percebidas e/ou idealizadas. Esse desabafo pode ser encarado como a ruptura de um ciclo, com a quebra da memória cristalizada do Chile Allendista.

Escrita em 1959 por Violeta Parra, a canção *El gavilán* merece destaque pela apropriação realizada pelos músicos do Quilapayún, que empregaram a canção de Violeta para criticar a ditadura militar chilena, ao se referirem à Pinochet como “mentiroso”, “pretencioso” e “enfadonho”:

*Te la llevarís, te la llevarís, mentiroso. / Te la llevarís, te la llevarís, pretencioso. / Te la llevarís, te la llevarís, fastidioso. / Te la llevarís, te la llevarís, mentiroso. / Prenda del alma, sí, ay ay, / prenda del alma, sí, ay ay ay.*<sup>355</sup>

Ao incorporar uma canção de Violeta Parra em seu disco, o Quilapayún também demonstrou o seu vínculo com as tradições folclóricas chilenas, procurando mantê-las vivas na memória do povo chileno.

O disco *La revolución y las estrellas* é encerrado com a cantata popular *Un canto para Bolívar* (cantata popular Opus 78), que relembra a importância de Simón Bolívar como representante memorialístico da luta e resistência latino-americana. Esta cantata, com pouco mais de oito minutos de duração, foi gravada com a utilização de treze instrumentos<sup>356</sup>, sendo a maioria dos instrumentos muito empregados no repertório de tradição folclórica, transportando o ouvinte a um cenário tipicamente latino-americano de luta e resistência:

*Un mundo de paz nació en tus brazos / la paz el pan y el trigo de tu sangre nacieron, / la paz el pan y el trigo de tu sangre nacieron. / De nuestra joven sangre venida de tu sandre / saldrán paz, pan y trigo para el mundo que haremos. / Tu voz nace de nuevo, Bolívar, tu mano otra vez nace / padre nuestro que están en la tierra, en la agua y en el aire. / Bolívar, Bolívar, Bolívar.*<sup>357</sup>

<sup>355</sup> PARRA, Violeta. *El gavilán*. In: QUILAPAYÚN. *La revolución y las estrellas*. França: Pathé Marconi, 1982. 1 LP. Faixa 6.

<sup>356</sup> Violão, charango, baixo, tiple, quena, conga, pandeireta, jogo de sinos, bloco sonoro, clave, caja, tímpano e triângulo.

<sup>357</sup> NERUDA, Pablo; SALAS, Juan. *Un canto para Bolívar* (cantata popular). In: QUILAPAYÚN. *La revolución y las estrellas*. França: Pathé Marconi, 1982. 1 LP. Faixa 9.

Ao homenagear Simón Bolívar, Quilapayún teve por intuito resgatar a imagem de Bolívar como símbolo da resistência e integração da América Latina, com isso, os músicos colaboraram com a construção de mais um mártir na memória coletiva de resistência latino-americana.

### 3.2.3 “*Volver, al verde que nos vio partir, / volver, al barrio de ayer / volver, al territorio de nacer, / volver a ti, volver*”

No disco *Tralalí Tralalá*, produzido pela Pathé Marconi, em 1984, observamos a continuidade do hibridismo musical do Quilapayún, que intensificou o seu diálogo com os instrumentos elétricos, incorporando em suas canções o baixo elétrico, a guitarra e a bateria, junto aos já tradicionais charango, quena e zampoña, que sempre foram utilizados em suas performances. Além dos instrumentos elétricos, *Tralalí Tralalá* adota outros novos instrumentos como o bandolim, o bandoneón e o pututo.

Nove das dez faixas do disco são canções compostas pelos integrantes do conjunto. Dentre essas, destacamos as homenagens realizadas ao músico Johann Sebastian Bach<sup>358</sup>, ao poeta chileno Pablo Neruda<sup>359</sup>, ao filósofo Galileu Galilei<sup>360</sup> e à também cancionista exilada, Isabel Parra<sup>361</sup>.

A canção *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei* merece destaque não só por ser uma homenagem ao filósofo italiano, mas por seu instrumental sofisticado e pela peculiaridade de ter sido parcialmente escrita em Latim.

A canção *Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela* se caracteriza por ser uma denúncia à ditadura militar, que impede o retorno de Isabel Parra ao seu país. Durante a canção, o autor explica que diversas pessoas podem regressar ao Chile, menos os folcloristas, como era o caso de Isabel:

*Dejan entrar el ladrón / y el zorro contrabandista / pero no a los folkloristas / ¡esos no tienen perdón! / Entra el señor senador / con dinero en la maleta. / Entra la vieja alcahueta / el pillo en su carretela / y el chiquillo con viruela / ¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!*<sup>362</sup>

<sup>358</sup> A faixa *Rondó de Bach* foi composta pelo maestro alemão Johann Bach.

<sup>359</sup> *Complait de Pablo Neruda* é uma canção em homenagem à Pablo Neruda.

<sup>360</sup> *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei* é uma canção baseada em Galileu Galilei.

<sup>361</sup> A faixa *Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela* relata o impedimento de Isabel Parra em regressar ao Chile.

<sup>362</sup> CARRASCO, Eduardo; WANG, Patricio. *Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela*. In: QUILAPAYÚN. *Tralalí Tralalá*. França: Pathé Marconi, 1984. 1 LP. Faixa 2.

Ao relatar a perseguição dos militares aos folcloristas, impedindo Isabel Parra de retornar ao Chile, Quilapayún colabora com a construção de uma memória coletiva na qual os cancionistas chilenos são perseguidos pela ditadura, sendo obrigados a permanecerem no exílio, enquanto os demais exilados podem voltar para o país.

Uma das canções mais impactantes do disco *Tralalí Tralalá é Re-volver*, que foi composta por Eduardo Carrasco e Desiderio Arenas em 1984. A interpretação gravada no disco, com acompanhamento instrumental do bandoneón, cria um tango estilizado que narra o sofrimento do cancionista exilado, o qual estava completamente exausto do exílio:

*Derrochados, barbudos, hambrientos y cansados, / con los hombros cargados de ásperas verdades, / alzando todavía escalas por el viento, / aparejando naves de colores inciertos; / silenciosos, indemnes, hirsuitos, remendados, / enfermos de futuro, con los trajes gastados.*<sup>363</sup>

No decorrer da performance de *Re-volver* registrada no disco, o conjunto ansiou pelo seu retorno ao Chile, porém, apesar de o regresso ter sido o maior desejo dos músicos, eles reconheceram, através do verso “voltar, com o setembro a flor da pele”, que as marcas do golpe militar ainda eram muito profundas, o que levava a incertezas sobre como seria a volta dos músicos ao seu país:

*Volver, sedientos del amanecer, / volver, al sitio de amar, / volver, con tanta espera sin abrir, / volver a ti, volver, / volver, buscando una raíz o un mar, / volver, heridos de ser, / volver, con tu setiembre a flor de piel, / volver a ti, volver.*<sup>364</sup>

O sofrimento do Quilapayún ao narrar o seu desejo de retornar ao Chile também se apresentou como uma tentativa dos músicos em criar uma memória coletiva de resistência na qual havia uma clara dualidade entre os militares, que reprimiam e proibiam o cancionista de retornar ao seu país, e os músicos, que sofreram as duras consequências do exílio e ansiavam pelo seu regresso.

Lançado de forma independente em 1987, *Survarío* é um disco que continuou seguindo as referências presentes em *Tralalí Tralalá*. Com composições tanto dos próprios músicos do Quilapayún, quanto de Federico García Lorca, Desiderio Arenas,

<sup>363</sup> ARENAS, Desiderio; CARRASCO, Eduardo. *Re-volver*. In: QUILAPAYÚN. *Tralalí Tralalá*. França: Pathé Marconi, 1984. 1 LP. Faixa 5.

<sup>364</sup> ARENAS, Desiderio; CARRASCO, Eduardo. *Re-volver*. In: QUILAPAYÚN. *Tralalí Tralalá*. França: Pathé Marconi, 1984. 1 LP. Faixa 5.

Nicolas Guillén, Rafael Alberti, Jaime Silva, Luis Advis e Vicente Huidobro, *Survarío* apresenta canções sobre Nelson Mandela<sup>365</sup>, integração latino-americana<sup>366</sup> e sobre a ditadura<sup>367</sup>.

*El niño mudo* é uma canção sobre a ditadura militar, na qual Pinochet é tido como “o rei das algemas”, que roubou a voz de um jovem. Essa faixa demonstra a repressão dos militares, principalmente com os folcloristas, já que, ao afirmar que a voz do menino foi tomada por Pinochet, o Quilapayún sublinha que não há espaço para a Nova Canção Chilena em um Chile ditatorial:

*El niño busca su voz. / (La tenía el rey de los grillos). / En una gota de agua / buscaba su voz el niño. / No la quiero para hablar; / me haré con ella un anillo / que llevará mi silencio en su dedo pequenito. / (La voz cautiva, a los lejos, / se ponía un traje de grillo).*<sup>368</sup>

O último disco produzido pelo Quilapayún no exílio foi *Los tres tiempos de America*, lançado em 1988, pela Hispavox SA. Elaborado em forma de cantata, o disco deu continuidade ao hibridismo musical iniciado com o disco *Umbral*. Contudo, diferentemente dos dois últimos discos, neste os artistas dialogaram com a música erudita por meio da utilização do violino, violoncelo, oboé, piano e flauta doce, além dos já tradicionais instrumentos folclóricos como o tiple, charango, quena e zampona.

Sendo composto integralmente por Luis Advis, *Los tres tiempos de America* narra a história do continente americano, enfatizando a importância da integração latino-americana, como na canção *América Tiene amores*, que exalta as características de diversos países da América Latina como a Nicarágua, Guatemala, Brasil, Peru e Chile, com o intuito de promover um conhecimento e uma autovalorização do povo latino-americano.

A temática da ditadura e do exílio chileno também estão presentes na cantata. Na faixa *Un hombre desterrado*, há a narrativa de um homem exilado, que sofre e anseia pelo regresso à sua pátria:

*Un hombre desterrado / que siente ajeno el pan que come, / ajeno el aire que respira, / ajeno el rostro que lo mira. / [...] / Un hombre*

<sup>365</sup> A canção *Free Nelson Mandela* pede pela libertação de Mandela, que estava preso na África do Sul.

<sup>366</sup> *Canción de América* preza pela união dos países latino-americanas.

<sup>367</sup> As faixas *El niño mudo* e *Los destacados* denunciam a ditadura militar chilena.

<sup>368</sup> LORCA, Federico García; WANG, Patricio. *El niño mudo*. In: QUILAPAYÚN. *Survarío*. França: Sonodisc KLAN, 1987. 1 CD. Faixa 2.

*desterrado / y la nostalgia que atenaza / y todos lejos, sin retorno / y un hoy extraño y extranjero. / Un hombre desterrado. / No existe limite en el llanto, / no tiene término la muerte / que aquella afrenta no conciba.*<sup>369</sup>

Por fim, *Los tres tiempos de America* termina com a canção *Cuando el coyote y el huemul*, que preza pela integração latino-americana e contra a ditadura militar. Na canção, o cancionista acredita que a “terra se tranquilizará”, que o “céu se aquietará” e que os “campos vão ser fecundos”, indicando certa esperança em relação ao futuro:

*Latinoamérica será / altura viva y luz frutal / y el Hombre-América será / la risa entera de un panal. / Quiero tu tierra tranquila / Quiero tu cielo aquietado / Quiero tus campos fecundos / y tus desiertos colmados. / Dame tu piedra escondida / para entregarte mi mano. / Dame tus ríos profundos / para ser tuyo y ser manso.*<sup>370</sup>

Com o disco *Los tres tiempos de America* o conjunto Quilapayún encerrou seu repertório no exílio. De acordo com Eduardo Carrasco, a obra do conjunto no exílio se caracteriza por mudanças, mas não por rupturas:

É importante não ver essas mudanças como uma franca ruptura com o passado e, nesse sentido, não podemos deixar de notar elementos de continuidade nas definições do Quilapayún. Os atuais pronunciamentos seguem sendo fieis a ideia original de desenvolvimento de uma cultura nacional e da necessidade de unir a canção ao momento histórico nacional.<sup>371</sup>

Quanto à temática das canções do Quilapayún no exílio, há uma continuidade no que diz respeito aos aspectos políticos. O conjunto, por sempre ter sido um grupo muito vinculado à política, nunca deixou de produzir canções politizadas e contingentes. Contudo, com a ousadia criacional de alguns de seus integrantes – principalmente Eduardo Carrasco e Hugo Lagos – o conjunto passou a compor canções mais sofisticadas, como as faixas presentes no álbum *La revolución y las estrellas*.

<sup>369</sup> ADVIS, Luis. Un hombre desterrado. In: QUILAPAYÚN. *Los tres tiempos de America*. França: Hispavox AS, 1988. 1 LP. Faixa 11.

<sup>370</sup> ADVIS, Luis. Cuando el coyote y el huemul. In: QUILAPAYÚN. *Los tres tiempos de America*. França: Hispavox AS, 1988. 1 LP. Faixa 16.

<sup>371</sup> SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madrid: Júcar, 1984, p. 96. Tradução livre do autor.

### 3.3 A produção discográfica do Inti-Illimani no exílio

#### 3.3.1 “*Cayó violenta la noche / en Chile sangra una herida*”

Logo em 1973, em seu primeiro ano de exílio, o Inti-Illimani lançou, pela Dischi dello Zodiaco, o disco *Viva Chile*. O pronto lançamento do álbum se justificou pelo fato de ele já ter sido gravado anteriormente no Chile, poucos dias antes do golpe militar<sup>372</sup>.

Em relação ao conteúdo do disco, por ele ter sido produzido no Chile, não há nenhuma espécie de mudança ou ruptura na obra do Inti-Illimani, mas sim a continuidade do repertório majoritariamente folclórico, com canções do folclore latino-americano<sup>373</sup> e de Violeta Parra<sup>374</sup>.

O conjunto, seguindo a linha iniciada no disco *Canto al Programa*, de 1970, apresentou cinco canções de cunho político<sup>375</sup>, dentre as quais ressaltamos *Venceremos*, que já estava presente no *Canto al Programa*, e que brada pela união do povo chileno em prol do governo da Unidade Popular:

*Campesinos, soldados, mineros, / la mujer de la patria también, /  
estudiantes, empleados y obreiros, / cumpliremos con nuestro deber.  
/ Sembraremos las tierras de gloria, / socialista será el porvenir, /  
todos juntos haremos la historia, / a cumplir, a cumplir, a  
cumplir.*<sup>376</sup>

Apesar de originalmente ter sido gravada em 1970, temos de salientar a importância da inserção dessa canção no disco *Viva Chile*. Assim como a canção *El pueblo unido jamás será vencido*, *Venceremos* é um hino contingente, que tem por intuito cristalizar o Chile da Unidade Popular na memória coletiva, não só da população chilena, mas sim do mundo, tendo em vista que o drama do exilado contou com a solidariedade de diversos países.

A popularidade do disco *Viva Chile* foi tamanha que o álbum prontamente se tornou um sucesso na Itália, o que pode ser justificado tanto pela sua sofisticação

<sup>372</sup> De acordo com Horacio Salinas, o *Viva Chile* foi gravado nos dias 8 e 9 de setembro de 1973. (SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 89. Tradução livre do autor).

<sup>373</sup> As canções *Fiesta de San Benedito*, *Longuita* e *Ramis* são folclóricas.

<sup>374</sup> A faixa *Rin del Angelito* foi composta por Violeta Parra.

<sup>375</sup> As faixas *Canción del poder popular*, *Viva Chile*, *La segunda independencia*, *Cueca de la C.U.T*, *Venceremos* e *Simón Bolívar (o Simón Bolívar)* são canções de caráter político.

<sup>376</sup> ITURRA, Claudio. *Venceremos*. In: INTI-ILLIMANI. *Viva Chile*. Itália: Dischi dello Zodiaco, 1973. 1 LP. Faixa 8.

instrumental, quanto pela solidariedade para com os músicos chilenos. Sobre as vendas do disco na Itália: “passava o tempo e *Viva Chile* ganhava um lugar privilegiado na casa dos italianos e nas lojas de discos. Nunca saberemos as cifras exatas, mas seguramente deve ser maior que um milhão de unidades vendidas”.<sup>377</sup>

Em 1974 o Inti-Illimani produziu, pela Dischi dello Zodiaco, o álbum *La Nueva Canción Chilena*, constituído integralmente por canções com fortes referências folclóricas compostas por Violeta Parra, Víctor Jara, Pablo Neruda, Sergio Ortega e Luis Advis, em parceria com Jorge Coulón, integrante do grupo.

É importante esclarecer que as escolhas das canções do repertório chileno feitas pelo Inti-Illimani nesse disco estão intimamente relacionadas ao momento histórico vivenciado pelo grupo, tendo em vista que *Run-Run se fue pa'l norte* e *El exiliado del sur* (o *La exiliada del sur*), ambas de Violeta Parra, narram a partida de sua pátria e a tristeza em deixar o seu lar.

Politicamente, *La Nueva Canción Chilena* se destaca pela gravação do hino contingente *El pueblo unido jamás será vencido*, composto por Sergio Ortega, e da canção *Chile herido*, de Jorge Coulón e Luis Advis. Essa última tida por Horacio Salinas como exemplo da “dor e impotência que vivíamos [no exílio]”<sup>378</sup>, descreve a repressão e morte causadas pela ditadura militar:

*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 / como su patria moría. / Cayó violenta la noche, / en Chile sangra una herida. / 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.*<sup>379</sup>

Como podemos observar, *Chile herido* relembra o golpe militar, focando toda a repressão e morte trazida “pelos quatro assassinos” que seriam Augusto Pinochet, Gustavo Leigh, César Mendonza e José Torfíbio Merino, caracterizando uma tentativa de cristalizar na memória coletiva chilena que toda a repressão e morte ocasionadas no Chile eram frutos da ditadura militar.

<sup>377</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 89. Tradução livre do autor.

<sup>378</sup> Ibid., p. 91. Tradução livre do autor.

<sup>379</sup> COULÓN, Jorge. *Chile herido*. In: INTI-ILLIMANI. *La Nueva Canción Chilena*. Itália: Dischi dello Zodiaco, 1974. 1 LP. Faixa 6.

*La Nueva Canción Chilena* também se destaca pelo fato de as letras das canções terem sido majoritariamente compostas por compositores relacionados ao repertório folclórico, de modo a demonstrar que a Nova Canção resistia e jamais deveria ser esquecida pelo povo chileno. Esse disco é um exemplo da tentativa da construção da memória sobre os folcloristas como mártires e símbolos da resistência cultural chilena durante a ditadura.

No ano seguinte o conjunto lançou, também pelo selo Dischi dello Zodiaco, o disco *Canto de pueblos andinos* (1975), com canções já gravadas anteriormente pelo Inti-Illimani no Chile e que eram familiares ao seu público. Composto por reinterpretações de canções folclóricas latino-americanas, *Canto de pueblos andinos* é um disco de permanências, muito similar ao que o Inti-Illimani produzia no Chile. Importante ressaltar que esse álbum demonstra que a música folclórica estava viva na memória dos músicos do conjunto, os quais tinham por objetivo expandir o folclore para os seus novos ouvintes no exílio.

Em 1976<sup>380</sup>, o Inti-Illimani elaborou, pela Dischi dello Zodiaco, o disco *Canto de pueblos andinos 2*, continuação do álbum de 1975 que, assim como seu antecessor, foi composto quase que integralmente por canções instrumentais folclóricas, todas familiares aos ouvintes do conjunto.

A obstinação do Inti-Illimani em permanecer atado a um repertório predominantemente folclórico nos primeiros anos do exílio, resistindo às inovações estéticas, pode ser interpretada à luz das acepções de Maurice Halbwachs ao afirmar que quando um grupo é obrigado a partir para outros lugares, – como o exílio – esse se mantém agarrado às suas tradições, no intuito de manter a memória recente viva e intocável, buscando o equilíbrio nesse novo lugar. Nas palavras de Halbwachs:

Um grupo, ao contrário, não se contenta somente em manifestar que sofre, em indignar-se e protestar na hora. Resiste com todas as forças de suas tradições, e essa resistência não permanece sem efeito. Procura e tenta, em parte, encontrar seu equilíbrio antigo sob novas condições.<sup>381</sup>

<sup>380</sup> Antes de *Canto de pueblos andinos 2*, o Inti-Illimani produziu o disco *Hacia la libertad*, em 1975. Porém, por questões estruturais, analisaremos o *Hacia la libertad* no próximo subitem.

<sup>381</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 137. Tradução livre do autor.

Assim, *Canto de pueblos andinos 2* encerrou um primeiro momento do Inti-Illimani no exílio, o qual evidenciou intensas permanências com o que era produzido pelos músicos no Chile.

### 3.3.2 “¡La patria llama! / vamos con ella / hacia la libertad”

Em 1975, com o lançamento do disco *Hacia la libertad*, pela Dischi dello Zodiaco, podemos observar que se trata de um disco mais intimista, que reflete as dificuldades dos músicos com o exílio e a dor acarretada pela ditadura militar, sendo “gravado sob a dor das tragédias [chilenas]”.<sup>382</sup>

A canção *Hacia la libertad* representa o momento histórico vivenciado pelo conjunto por meio da citação de diversos expoentes memorialísticos da esquerda chilena como Lautaro, Salvador Allende e Luis Recabarren. Nesta canção foram descritas as conquistas chilenas pela luta, além de ter um refrão entusiasmante, que promete a liberdade do Chile frente a “escuridão” da ditadura:

*Naciste combativa / contra los opresores / defendida bandera / de todos los rincones. / Desde los Andes / la llamarada / brilla la independencia / viene la libertad. / Es tu historia que avanza / a la nueva unidad nos lleva. / Chile, por ti juramos / no habrá noche que nos detenga. / ¡La patria llama! / vamos con ella / hacia la libertad.*<sup>383</sup>

Outra faixa que representa a indignação dos músicos frente à ditadura militar é a canção *Canto a los caídos*. Com duração de pouco mais de sete minutos, a melodia é acompanhada pelo violoncelo, junto a outros instrumentos como o charango, a quena e o bombo. *Canto a los caídos* incentivava a união do povo chileno, que haveria de vencer a ditadura e derrubar o “traidor”, o qual não teria perdão:

*Cuando contra el tirano se alza la patria, / un sol nuevo alimenta cada mirada / cuando hay junto a una mano manos Hermanas, / cuando se alza la Patria contra el traidor. / Un día el cobre se alzaré / y en las entrañas del carbón / temblará el grito contenido de la tierra. / ¡Para el traidor no habrá perdón!*<sup>384</sup>

<sup>382</sup>SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 92. Tradução livre do autor.

<sup>383</sup> SALINAS, Horacio; SEVES, José. *Hacia la libertad*. In: INTI-ILLIMANI. *Hacia la libertad*. Itália: Dischi dello Zodiaco, 1975. 1 LP. Faixa 8.

<sup>384</sup> ADVIS, Luis; COULÓN, Jorge; SEVES, José. *Canto a los caídos*. In: INTI-ILLIMANI. *Hacia la libertad*. Itália: Dischi dello Zodiaco, 1975. 1 LP. Faixa 10.

Assim como o Quilapayún, Inti-Illimani também produziu uma canção em homenagem à Víctor Jara: *Canción a Víctor* foi acompanhada pelo violoncelo, transmitindo o sofrimento dos músicos ao recordarem a morte de Jara, lembrado carinhosamente pelo conjunto, que descreveu com tristeza sua morte. Ao final da canção os músicos afirmaram que o cancionista seria lembrado com muito amor:

*Trigo y maíz era tu voz, / mano de sembrador, / alma de cobre, pan y carbón, / hijo del tiempo y del sol. / [...] / Caíste allí junto a otros mil / cuando nació el dolor, / hoz y martillo tu corazón / roko de vida se abrió. / El pueblo así te regará / en un jardín de luz, / serás clarín de lucha y amor / ¡Canto de Chile serás!*<sup>385</sup>

Ao declarar que Jara “será composto de luta e amor” e que “será o canto do Chile”, o Inti-Illimani mitificou o cancionista, tornando-o um símbolo de resistência da memória coletiva chilena, o monumentalizando como um mártir.

No ano de 1977 o Inti-Illimani apresentou, pela Dischi dello Zodiaco, um dos discos mais politizados de seu repertório, o *Chile Resistencia*. Politização essa que, de acordo com Horacio Salinas<sup>386</sup>, teve grande influência de Sergio Ortega, que compôs três canções do disco<sup>387</sup> e insistia na necessidade de o conjunto produzir um disco mais politizado.

Apesar do *Chile Resistencia* permanecer musicalmente similar aos discos produzidos anteriormente pelo Inti-Illimani, com poucas inovações estéticas, o disco merece destaque por ser o primeiro do conjunto elaborado integralmente por canções cantadas, sem as características faixas instrumentais tão caras ao conjunto.

A contingência presente neste disco vem à tona logo na sua primeira faixa, intitulada *Chile Resistencia*. Composta por Sergio Ortega, esta canção prega pela união chilena contra a tirania da ditadura: “*Chile, Chile, Chile / nos liberaremos, / vamos a triunfar / lucha junto a mí / patria de unidad / vamos a forjar. / Día tras día: venceremos, / nos liberaremos. / Al facismo cruel, vamos a aplastar / forjaremos Patria de unidad*”.<sup>388</sup>

<sup>385</sup> COULÓN, Jorge; SALINAS, Horacio. *Canción a Víctor*. In: INTI-ILLIMANI. *Hacia la libertad*. Itália: Dischi dello Zodiaco, 1975. 1 LP. Faixa 4.

<sup>386</sup> SALINAS, Horacio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, pp. 94-98.

<sup>387</sup> As faixas *Chile resistencia*, *No nos someterán* e *Alborada vendrá* foram compostas por Sergio Ortega.

<sup>388</sup> ORTEGA, Sérgio. *Chile resistencia*. In: INTI-ILLIMANI. *Chile resistencia*. Itália: Dischi dello Zodiaco, 1977. 1 LP. Faixa 1.

Assim como o Quilapayún, é interessante observarmos que o Inti-Illimani também persistiu na ideia de união do povo chileno – e, em alguns casos, latino-americano – para derrubar a ditadura militar. O incentivo à formação dessa unidade pode estar relacionado a uma tentativa dos músicos em criar uma resistência coletiva, que, futuramente, seria tida pela memória como um grupo que se uniu e resistiu contra o regime militar.

Outra canção contingente do disco *Chile Resistencia* é a faixa *No nos someterán*, também composta por Sergio Ortega. A canção preza pela união do povo chileno e latino-americano contra a ditadura, o imperialismo e a repressão:

*Nuestra será la tierra / latino-americanos / [...] / Hoy despertando están / firmes combatirán / todas las tiranias / una tras otra derrotarán. / [...] / Lucha, luce hermano / cada día, cada noche / cada pueblo, cada esuina / cada risa, cada canto / cada uno de nosotros / lucharemos por la vida / por la tierra, por el cobre, por el mar / con la fuerza y la razón de la verdad / cada patria con bandera de unidad / cada patria con sua clara libertad.*<sup>389</sup>

Há três versos-chave nesta canção: “lutaremos pela vida / pela terra, pelo cobre, pelo mar / com a força e a razão da verdade”.<sup>390</sup> Ao se afirmarem como detentores da verdade, temos de problematizar que verdade seria esta. Ao produzir uma canção, especialmente no momento histórico por nós analisado, o compositor realizava um discurso, um testemunho do que estava vivenciando. Contudo, se faz necessário salientarmos que esse discurso não deve ser encarado como verdade plena, tendo em vista que a memória possui uma forte carga subjetiva.<sup>391</sup>

De acordo com Beatriz Sarlo, os relatos memorialísticos sempre têm o propósito da autodefesa, sendo que “o discurso da memória, transformado em testemunho, tem a ambição de autodefesa; quer persuadir o interlocutor presente e assegurar-se uma posição no futuro”.<sup>392</sup>

<sup>389</sup> INTI-ILLIMANI. *No nos someterán*. In: INTI-ILLIMANI. *Chile resistencia*. Itália: Dischi dello Zodiaco, 1977. 1 LP. Faixa 8.

<sup>390</sup> Ibid. Tradução livre do autor. Grifo nosso.

<sup>391</sup> SOTO, Juan Ernesto Moreno. *Memoria y violencia: el valor del testimonio*. In: VIOLENCIA, MEMORIA Y DERECHOS HUMANOS EN AMÉRICA-LATINA EN EL SIGLO XX, 1., 2011, Ciudad de México. *Actas...* Ciudad de México: Ed. UNAM, 2011, p. 93.

<sup>392</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 51.

O discurso presente na canção *No nos someterán* pode ser analisado como um testemunho realista-romântico<sup>393</sup>, sendo unilateral e atribuindo somente os sentidos desejados por quem o produziu. Uma interessante característica desse tipo de testemunho “é o fato de centrar-se na primeira pessoa, ou numa terceira pessoa apresentada pelo discurso indireto livre, que confere ao narrador a perspectiva de primeira pessoa”<sup>394</sup>, como acontece nessa canção, que foi um relato memorialístico escrito por Sergio Ortega, – primeira pessoa – mas reproduzido por uma terceira pessoa – o Inti-Illimani.

Nos anos de 1978 e 1979 o Inti-Illimani produziu dois discos em homenagem a Violeta Parra, o *Canto per un seme*, gravado pela Vedette Records, e o *Jag vill tacka livet*, pela Metronome, sendo o primeiro uma versão em italiano do disco *Canto para una semilla*, de 1972, e o segundo um tributo em finlandês de diversas canções de Violeta Parra, interpretadas pela cantora finlandesa Arja Saijonmaa.

É clara a importância de Violeta Parra para os integrantes do conjunto e para os músicos da Nova Canção Chilena, sendo que Horacio Salinas afirmou que “não imagina um movimento musical como foi a Nova Canção Chilena sem a sua obra”.<sup>395</sup> Salinas foi além e salientou a relevância do disco *Jag vill tacka livet* por demonstrar que o canto de Violeta Parra ultrapassava qualquer barreira linguística:

Este disco que fala com clareza o quão transcendente é o canto de Violeta, que vai além de qualquer idioma. Este trabalho causou tanto impacto na Escandinávia que “*Gracias a la vida*” se transformou em uma canção queridíssima e familiar para os nórdicos.<sup>396</sup>

O fato de o Inti-Illimani sempre incluir em seu repertório canções de Violeta Parra e produzir esses dois discos, ambos integralmente sobre a cancionista, demonstra mais do que a admiração dos músicos por Violeta, como também uma tentativa de cristalizar a sua imagem na memória coletiva não só chilena, mas mundial – tendo em vista que *Canto para una semilla* foi gravado em italiano e *Jag vill tacka livet* em finlandês – como uma representante monumentalizada da Nova Canção Chilena, movimento que a tinha como base estrutural.

---

<sup>393</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 51.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>395</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 65. Tradução livre do autor.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 115. Tradução livre do autor.

Também no ano de 1979 o Inti-Illimani gravou o disco *Canción para matar una culebra* que, apesar de ter sido gravado com repertório com fortes referências folclóricas, incorporou novos instrumentos em suas canções como o acordeão, coco de roda, trompe e guiro.

*Canción para matar una culebra*, gravado pela EMI, se destaca pelo início da parceria entre Horacio Salinas e Patricio Manns, que juntos produziram três<sup>397</sup> das doze faixas do disco. O álbum também conta com composições de Víctor Jara, Zonobio Dagha, Nicolás Guillén, Aquiles Nazoa, José Seves – integrante do Inti-Illimani – além de canções do folclore latino-americano.

A politização dos músicos se destaca no disco *Canción para matar una culebra* na canção *Retrato*, fruto da parceria entre Manns e Salinas. A canção, cantada em coro, narra a história do desenvolvimento político de um militante que “compreendeu o pensar / e pensou ao militar”, mas com o golpe militar e a traição dos militares o militante “retornou do mar / e desapareceu”:

*Germinó con aquel / resplendor maternal / que la hacía panal / y la henchía de ser. / Y aprendió a comprender / y comprendió al pensar / y pensó al militar / y militó a crecer. / [...] / Cuando ardió la ciudad, / cuando el tanque arrasó / y su pueblo cayó / traicionado otra vez / la vi mucho a través / de los meses actuar, / trabajar, ayudar, / desgarrarse los pies. / No cue extraña al tela / por la usina pasó, / a la greda volvió, / regresó de la mar / y desapareció.<sup>398</sup>*

Como podemos observar essa faixa não é denominada *Retrato* em vão, a letra da canção é uma espécie de testemunho do que era o Chile antes do golpe militar e o que aconteceu com os militantes de esquerda durante a ditadura no país. A canção apresenta um retrato do Chile construído através da memória dos músicos sobre o governo da Unidade Popular e do golpe militar.

Outra canção-chave do disco *Canción para matar una culebra* é *Vuelvo*, uma das canções mais conhecidas do repertório do Inti-Illimani. *Vuelvo* descreve o desgaste dos músicos, que se encontravam “em lágrimas e impacientes” com toda a conjuntura do exílio. Todavia, através dessa canção, os músicos se permitiram retornar ao Chile, mesmo que de forma metafórica, sem regressar fisicamente. Composta por Patricio Manns e musicalizada por Horacio Salinas, o integrante do Inti-Illimani afirma que a

<sup>397</sup> As faixas *Retrato*, *Vuelvo* e *Samba landó* foram frutos da parceria entre Horacio Salinas e Patricio Manns (com exceção da última, que também teve participação de José Seves).

<sup>398</sup> MANNNS, Patricio; SALINAS, Horacio. *Retrato*. In: INTI-ILLIMANI. *Canción para matar una culebra*. Itália: Vedette, 1979. 1 LP. Faixa 4.

canção foi elaborada em menos de 30 minutos por Manns, que logo a apresentou a Salinas:

[Patricio Manns] “Bem, vou escrever sozinho a minha parte e retorno em vinte minutos”. E assim foi. Algo em torno de vinte, trinta [minutos]. E retornou com o texto completo da canção, a qual não teve correções, pois todas as sílabas e acentos encaixavam de forma incrível, contando uma história nova, que prontamente nos emocionou, pois nos transportava imaginativamente ao nosso país, sonho que era impossível de se realizar no ano de 1978. Assim nasceu a canção *Vuelvo*, dez anos antes do fim do exílio.<sup>399</sup>

Como afirmado por Salinas, *Vuelvo* possibilitou, mesmo que através da imaginação, o retorno heroico dos músicos ao Chile:

*Vuelvo hermoso, vuelo tierno, / vuelvo con mi esperadura, / vuelvo con mis armaduras, / con mi espada, mi desvelo, / mi tajante desconsuelo, / mi presagio, mi dulzura, / vuelvo con mi amor espeso, / vuelvo en alma / y vuelvo en hueso / a encontrar la patria pura / al pie del último beso.*<sup>400</sup>

O retorno nostálgico à um passado idealizado é tido por Dominick LaCapra como fruto de um passado que não foi devidamente finalizado, e está cristalizado na memória de quem o narra. Ou seja, no caso chileno, o Chile da Unidade Popular continuava intacto na memória dos músicos. É esse Chile que os cancionistas esperavam encontrar ao regressarem ao seu país. Essa memória, construída por um trauma, “elabora um passado que ainda não foi fechado”<sup>401</sup>, como o caso do projeto da “via chilena ao socialismo”, tão sustentado pelos músicos, e que foi soterrado com o golpe militar. De acordo com LaCapra, “um fenômeno particularmente suspeito é o retorno nostálgico e sentimental até um passado parcialmente fictício, contido em um relato convenientemente conciliante e cheio de convenções tranquilizantes”.<sup>402</sup>

Ainda sobre *Vuelvo*, o regresso dos músicos não ocorreria de qualquer forma: eles retornariam como heróis do Chile. Isso pode se justificar como uma tentativa dos músicos de se autoproclamarem como representantes da resistência, os quais pretendem

<sup>399</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 109. Tradução livre do autor.

<sup>400</sup> MANNNS, Patricio; SALINAS, Horacio. *Vuelvo*. In: INTI-ILLIMANI. *Canción para matar una culebra*. Itália: Vedette, 1979. 1 LP. Faixa 8.

<sup>401</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009, p. 21. Tradução livre do autor.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 21. Tradução livre do autor.

permanecer enraizados na memória coletiva como àqueles que foram opositores à ditadura militar:

*Vuelvo al fin sin humillarme, / sin pedir perdón ni olvido: / nunca el hombre está vencido, / su derrota es siempre breve, / un estímulo que mueve / la vocación de su guerra, / pues la raza que destierra / y lar aza que recibe / le dirán al fin que él vive / Dolores de toda tierra.*<sup>403</sup>

Não só de críticas à ditadura militar o disco *Canción para matar una culebra* se constituiu. A última faixa do disco, *Samba landó*, composta por José Seves, Horacio Salinas e Patricio Manns, realizou uma denúncia contra o racismo. Acompanhada por palmas e por uma vasta percussão, sustentada pelo bombo, guiro, conga e quijada, a canção clama pela liberdade dos negros que, durante tantos anos, foram escravizados:

*”Libertad para los negros / cadenas para el negrero” / La gente disse qué pena / que tenga la piel oscura / como si fuera basura / que se arroja al pavimento, / no saben del descontento / entre mi raza madura. [...] / samba landó, samba landó / ¿Qué tienes tú que no tenga yo?*<sup>404</sup>

Com o disco *Canción para matar una culebra* encerramos um outro momento do Inti-Illimani no exílio, que, apesar de ter permanecido esteticamente muito similar ao que era produzido no Chile, os conteúdos das suas canções se tornaram mais politizados, com denúncias não só da ditadura militar, como também de outros problemas sociais contemporâneos como o racismo, presente na canção *Samba landó*.

### 3.3.3 “Con la razón y la fuerza / vamos abrir a la ventana / para que florezca el tiempo”

Em 1981 o Inti-Illimani produziu pela EMI o disco *Palimpsesto*, que tem como um dos seus destaques a canção *Danza*, que evidencia o desenvolvimento musical do conjunto. Integralmente instrumental e com quase seis minutos e meio de duração, *Danza* apresenta uma melodia harmoniosa, misturando os já conhecidos instrumentos como o tiple, a quena e a zampona, junto ao bandolim e ao violino, novos dentro do

<sup>403</sup>MANNNS, Patricio; SALINAS, Horacio. Vuelvo. In: INTI-ILLIMANI. *Canción para matar una culebra*. Itália: Vedette, 1979. 1 LP. Faixa 8.

<sup>404</sup>MANNNS, Patricio; SALINAS, Horacio; SEVES, José. Samba landó. In: INTI-ILLIMANI. *Canción para matar una culebra*. Itália: Vedette, 1979. 1 LP. Faixa 12.

repertório do Inti-Illimani. Essa canção reflete uma ousadia instrumental do conjunto, que se arriscava com instrumentos inéditos em seu repertório.

*Palimpsesto*, canção que dá nome ao álbum, apareceu como uma completa novidade frente ao que o Inti-Illimani estava habituado a produzir. Não podemos afirmar que essa canção causou uma ruptura no que o conjunto vinha produzindo, uma vez que o Inti-Illimani continuou com fortes referências folclóricas, entretanto, *Palimpsesto* refletiu a ânsia do conjunto em inovar-se esteticamente.

Quanto à letra de *Palimpsesto*, a canção apresenta versos poéticos, típicos do compositor Patricio Manns, e foi uma reflexão sobre o exílio e o desejo dos músicos por liberdade: “*Si nos va a arder la gana en toda la luna / y hemos de andarla juntos tierra a tierra / que en las raíces Libertad nos una*”.<sup>405</sup>

Ainda sobre o disco *Palimpsesto*, temos de destacar a canção *Una finiestra abierta*, escrita por José Seves em italiano, o que mais uma vez evidenciava a tentativa do Inti-Illimani em universalizar o seu repertório, tornando-o mais próximo da Itália, país que abrigou os músicos durante o exílio.

No ano de 1982 o Inti-Illimani produziu mais dois discos, o *The flight of the Condor* e o *Con la razón y la fuerza*, sendo que o primeiro é fruto de uma encomenda para a BBC de Londres para um programa sobre os Andes.<sup>406</sup> *The flight of the Condor* é um disco majoritariamente instrumental<sup>407</sup> e com diversas regravações<sup>408</sup>.

Quanto ao *Con la razón y la fuerza*, o disco, produzido pela Movieplay, é uma parceria entre o Inti-Illimani e o cancionista Patricio Manns, sendo fruto da amizade e do acerto musical entre Manns e Horacio Salinas, que já haviam composto diversas canções juntos. O disco contém dez canções, sendo três<sup>409</sup> delas resultantes da parceria de Manns e Salinas, e as restantes compostas integralmente por Patricio Manns.

Esteticamente o álbum apresentava forte hibridismo musical entre a música folclórica e a erudita, como na canção *El equipaje de destierro* que, com serena melodia, acompanhada pelo violão, baixo, violino, charango, quena, tímpano e caja,

---

<sup>405</sup> MANNNS, Patricio. *Palimpsesto*. In: INTI-ILLIMANI. *Palimpsesto*. Itália: Redwood, 1981. 1 LP. Faixa 4.

<sup>406</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 130.

<sup>407</sup> Doze das dezoito faixas do disco são instrumentais.

<sup>408</sup> O álbum possui dezoito canções, sendo dezesseis delas do Inti-Illimani e, dentre estas, dez eram regravações.

<sup>409</sup> As faixas *Las caídas*, *Palimpsesto* e *El equipaje del destierro* foram produzidas em conjunto por Manns e Salinas, sendo que *Palimpsesto* é uma regravação da canção presente no álbum de mesmo título de 1980.

transparece a tristeza do exílio, além de se impor àqueles que nomeiam os exilados como “fugitivos da pátria”:

*Y bien: te dejo suponer que abandone mi pueblo, / que huí rompendo el crudo umbral como un puma aterrado. / Pero yo te aseguro que no me han quitado nada / puesto que de esa tierra no me podrán apartar. / [...] / Y bien: concedo que al final ganaron la batalla, / que falta conocer el resultado de la guerra. / [...] / El equipaje del destierro es mi maleta de humo, / pero sabemos que sin el fuego humo no habrá.<sup>410</sup>*

A canção *Con la fuerza y la razón* (o *Con la razón y la fuerza*) também merece destaque pelo conteúdo de sua letra que, de forma poética, canta em uma só voz o desgaste com o exílio e os males da ditadura, a qual haveria de chegar ao fim:

*Presumo que hablamos hondo, / presumo que andamos lejos, / presumo que en la experiencia de otros pueblos va el consejo. / [...] / Barriendo a los traidores / los pueblos son como mares, / que azotan contra la costa / sus fúrias y sus pesares, / batendo contra el infame / que hirió los lares, / los militares / y sus azares.<sup>411</sup>*

*Con la fuerza y la razón* também é uma canção esperançosa, tendo em vista que afirma que através da razão e da força seria possível “abrir a janela / para que o tempo floresça”<sup>412</sup>, ou seja, anseia – e acredita – que o futuro havia de ser melhor.

Lançado em 1984 e de forma independente, *Imaginación* é um disco inteiramente instrumental do Inti-Illimani. Sendo majoritariamente composto por regravações<sup>413</sup>, o álbum é um retorno às primeiras produções do conjunto, com canções interpretadas no charango, tiple, quena, zampoña, bombo e outros instrumentos latino-americanos.

Gravado no Estados Unidos pela gravadora Redwood, o disco *Sing to me the dream*, de 1984, é uma parceria do Inti-Illimani com a cantora e ativista estadunidense Holly Near. O disco se destaca por duas composições em inglês, *We are not alone* e *Sing to me the dream*, sendo que a última retrata o Chile antes do golpe militar, o qual era considerado pelos músicos o país da liberdade. Todavia, esse Chile retratado, que já

<sup>410</sup> MANNNS, Patricio; SALINAS, Horacio. El equipaje del destierro. In: INTI-ILLIMANI; PATRICIO MANNNS. *Con la razón y la fuerza*. Espanha: Movieplay, 1982. 1 LP. Faixa 9.

<sup>411</sup> MANNNS, Patricio. Con la fuerza y la razón (o Con la razón y la fuerza). In: INTI-ILLIMANI; PATRICIO MANNNS. *Con la razón y la fuerza*. Espanha: Movieplay, 1982. 1 LP. Faixa 10.

<sup>412</sup> MANNNS, Patricio. Con la fuerza y la razón (o Con la razón y la fuerza). In: INTI-ILLIMANI; PATRICIO MANNNS. *Con la razón y la fuerza*. Espanha: Movieplay, 1982. 1 LP. Faixa 10.

<sup>413</sup> Das dezesseis faixas do disco, somente quatro são inéditas.

foi livre, era desconhecido pela cantora Near, pelo fato de que a ditadura imperava há tempos no país:

*Perhaps you speak of the mountains, / or the child you used to be / of the city Santiago / and the moment you were free. / When you speak the language of your love / I do not know the story / the words are only sounds / and they leave my mind to wonder. / [...] / Sing to me the dream, / come fill my mind with wonder / and sing to me the dream.*<sup>414</sup>

Outra interessante canção do disco *Sing to me the dream* é *El colibri*. A canção, composta por José Seves, tem uma letra poética, que narra o recebimento de um telegrama através de um pequeno pássaro (colibri), que anunciava o fim do “reinado” dos insetos e das rãs. Ao, metaforicamente, falar sobre o reino dos insetos, Seves fez uma alusão ao Chile e pedia pelo fim da ditadura militar, descrevendo, conforme a sua imaginação, como seria o retorno ao Chile:

*Trajo esta mañana / lindo telegrama / un ansioso colibri / me decía que la savia de insectos y ranas / anunciaba el fin. / [...] / Salí, como el sol yo salí / a la plaza encendida / de gentes, colores / gritando feliz. / [...] / Bailé, con el aire bailé / al abrirse las celas / y a ver mi padre volver / lloré, vailé.*<sup>415</sup>

Em 1985 o Inti-Illimani e Patricio Manns produzem pela Aconcagua outro disco em parceria, o *La muerte no va conmigo*, que inovou com o uso do saxofone, que junto ao piano e ao baixo, fizeram com que algumas canções do disco remetam ao jazz. Com todas as canções compostas por Manns, o disco é muito politizado, o que se evidencia na canção *La muerte no va conmigo*, que dá nome ao disco. A canção, musicalizada por Horacio Salinas, relata a luta do cancionista contra a morte, que jamais o assolaria, e o desejo do músico por um futuro melhor:

*La muerte no va conmigo / la vida va en fuego entero / me plazco en sangrar la sombra / del carnicero. / [...] / La muerte no va conmigo / la borro sobre mi tapa, / la arrío de mi lucero, / la rebajo con mi capa, / la insulto con mi sombrero / y la deguello em mi mapa. / El*

<sup>414</sup> COULÓN, Jorge; NEAR, Holly. Sing to me the dream. In: INTI-ILLIMANI. *Sing to me the dream*. EUA: Redwood, 1984. 1 LPA. Faixa 4.

<sup>415</sup> SEVES, José. El colibri. In: INTI-ILLIMANI. *Sing to me the dream*. EUA: Redwood, 1984. 1 LPA. Faixa 5.

*futuro es de la vida, / los pueblos aman la vida, / lo muerto no, / la muerte no / los muertos no.*<sup>416</sup>

A canção *La muerte no va conmigo* também pode ser encarada como uma demonstração dos músicos de que, apesar do exílio, eles se encontravam vivos, resistindo e produzindo novos repertórios.

Outra canção muito politizada do disco é a *Can-can del piojo* que apresenta timbres que remetem brevemente ao jazz, – devido ao uso do baixo, saxofone e piano. Em um tom jocoso é descrita a importância de combater Pinochet – representado na canção como um piolho – com muita luta, poesia e subversão, para impedir que o piolho se proliferasse e perpetuasse sua “piolheira”:

*Sin respeto el ciudadano ha de bañarse cada día / con un agua que contenga subversión y poesía. / Sin respeto há de peinarse con un peine reincidente / para hacer de la piojera no le ondule de repente. / [...] / Sin respeto el ciudadano debe hacer con la lectura / de las cosas prohibidas un objeto de cultura. / Sin respeto há de plantarse en la mitad del suceder / para que el piojo no intente asegurar / que aquí no hay nada que temer. / [...] / Sin respeto debe darse por enterro a los quehaceres / siendo la lucha antipiojo el mayor de los debates. / Sin respeto y com porfia natural y valedera / deberá impedir que el piojo perpetúe su piojera.*<sup>417</sup>

Essa canção foi um convite à luta contra Pinochet e à ditadura militar, a qual deveria se dar através da poesia, subversão e leitura dos livros proibidos pelo regime militar. *Can-can del piojo* visou à construção da memória coletiva de resistência chilena contra Pinochet, tido como um piolho, um ser importuno que incomodava o Chile.

Outra canção do disco que expressou a oposição à ditadura foi *Desaparición de Josefina*. Cantada em um solo triste, acompanhado somente pelo violão e pelo cuatro, a canção expôs todas as mazelas da ditadura militar chilena, bem como o desaparecimento de Josefina, personagem criada para a canção, mas que representou todos os desaparecidos chilenos:

*Con septiembre ardió de sangre / la ciudad que ya no tienes, / con la espera se hizo sombra / tu presencia en las paredes. / [...] / Yo no*

<sup>416</sup> MANNS, Patricio; SALINAS, Horacio. *La muerte no va conmigo*. In: INTI-ILLIMANI; PATRICIO MANNS. *La muerte no va conmigo*. Suíça: Aconcagua, 1985. 1 LP. Faixa 1.

<sup>417</sup> MANNS, Patricio. *Can-can del piojo*. In: INTI-ILLIMANI; PATRICIO MANNS. *La muerte no va conmigo*. Suíça: Aconcagua, 1985. 1 LP. Faixa 3.

*sé si tus ausencias / duren años, duren meses, / ya no sé donde clavarte; / si em caminos, si em andenes.*<sup>418</sup>

O disco *La muerte no va conmigo* encerra-se com a faixa *Concierto de Trez-Vella*, com duração muito diferente do que era usualmente produzido tanto pelo Inti-Illimani, quanto por Patricio Manns – a canção tem pouco mais de treze minutos. Cantada ora em solo, ora em coro, esta canção apresenta uma poesia muito bem elaborada na letra, com 138 versos, descrevendo o cotidiano e as dificuldades enfrentadas pelos músicos no exílio, bem como as mortes ocasionadas pela repressão militar e o desejo de justiça do cancionista:

*Porque estamos tan lejos de / la tierra en que la luz abrí, / la tierra en que la lluvia me regó, / la tierra que te di. / [...] / Nosotros vagamos a miles de millas, / a siglos rabiosos de un país concreto / por eso se acoso tu boca en Trez-Vella, / en verdad y beso a mis Hermanos muertos, / en verdad entibio la sangre indefesa, / en verdad maldigo a sus sepulteros, / en verdad convoco a los libertadores, / en verdad doy gracias al que está despierto, / en verdad y beso la espada que mata / y matando acaba con los carniceros.*<sup>419</sup>

No ano seguinte (1986) o Inti-Illimani produziu de forma independente o disco *De canto y baile*. A diversidade instrumental do álbum está refletida na canção *Bailando, bailando*, composta por Horacio Salinas, que, com melodia dançante, ora impulsionada pela quena e ocarinas, ora pelo saxofone, refletia o aprimoramento estético do conjunto, que realizou um belo diálogo entre diversos instrumentos em uma única canção.

*Cantiga de la memoria rota*, outro fruto da parceria entre Manns e Salinas, é uma delicada canção sobre o exílio. Com melodia simples, acompanhada somente do violão de aço e da quena, a canção, que remete a uma tonada<sup>420</sup>, descreve de forma poética a dor do exilado com a sua já longínqua condição:

*La puerta me golpea en busca de alguien, / la lágrima me enjuga en dos pañuelos, / un espejo se mira en mis ultrajes / y hay un libro que lee en mi desvelo. / La duda me confunde con abrigo, / el malhechor*

<sup>418</sup> ARENAS; Desiderio; MANNNS, Patricio. Desaparición de Josefina. In: INTI-ILLIMANI; PATRICIO MANNNS. *La muerte no va conmigo*. Suíça: Aconcagua, 1985. 1 LP. Faixa 7.

<sup>419</sup> SALINAS, Horacio. Concierto de Trez-vella. In: INTI-ILLIMANI; PATRICIO MANNNS. *La muerte no va conmigo*. Suíça: Aconcagua, 1985. 1 LP. Faixa 8.

<sup>420</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 141.

*comenta mi mal paso, / un país me há buscado sobre el mapa / y no há encontrado nunca el menor trazo / y esa herida me venda la amargura / y la muerta se duerme entre mis brazos.*<sup>421</sup>

Assim como diversas canções do Inti-Illimani sobre o exílio, *Cantiga de la memoria rota* demonstrava não só uma tentativa dos músicos em “desabafar” sobre a condição de exilados, como também um mecanismo para elaborar uma memória coletiva de resistência sobre o exilado chileno, sendo aquele que sofreu por não poder retornar à sua pátria devido a repressão militar contra a Nova Canção Chilena.

Foi em 1987 que o Inti-Illimani produziu, pela CBS Records, o seu último disco no exílio, o *Fragments of a dream*, que contou com a participação dos renomados violonistas Paco Peña e John Williams. Por conta disso, esse disco se caracteriza pela versatilidade nos seus instrumentos de corda, contendo o violão, charango, baixo, cuatro, tiple, violão de aço, bandolim, violino e o violão flamenco, inéditos no repertório do conjunto. A versatilidade estética do disco é mencionada por Horacio Salinas em seu livro *La canción en el sombrero*, ao afirmar que “*Fragments of a dream* nos impulsionou para novos espaços criativos”.<sup>422</sup> Essa criatividade estética salta aos ouvidos ao escutarmos a canção instrumental *El carnaval*, que mistura instrumentos como o cuatro, tiple, zampoña e quena, junto a instrumentos típicos do carnaval brasileiro como o surdo, agogô e repinique, produzindo um som inédito aos que acompanhavam, não só o repertório do Inti-Illimani, como da Nova Canção Chilena.

*El Carnaval* é uma das canções desse disco que mais representa a ousadia e o aprimoramento estético de Inti-Illimani, que se reinventou ao mesclar instrumentos típicos brasileiros junto à instrumentos folclóricos latino-americanos, reproduzindo para o ouvinte uma mistura de carnaval com folclore.

Outra canção do disco que também demonstra o hibridismo musical proposto para a obra é *Fragments de un sueño*. A canção foi interpretada nesta gravação com o uso de treze diferentes instrumentos<sup>423</sup> e se destaca pela sua diversidade na percussão, com instrumentos de origem africana – muito utilizados no Brasil – como o tamborim e o agogô, além do cajón peruano e o bombo, comum às canções da NCCCh. Também

<sup>421</sup> MANNNS, Patricio; SALINAS, Horacio. Cantiga de la memoria rota. In: INTI-ILLIMANI. *De canto y baile*. 1986. 1 LP. Faixa 3.

<sup>422</sup> SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013, p. 149. Tradução livre do autor.

<sup>423</sup> Violão, cuatro, violão flamenco, zampoña, saxofone, quena, flauta, pandeireta, jogo de sinos, bombo, cajón, tamborim e agogô.

temos de ressaltar a presença do violão flamenco, importante instrumento de andamento na canção.

O disco *Fragments of a dream* encerra o repertório do Inti-Illimani no exílio, o qual se caracterizou majoritariamente por suas permanências, principalmente em relação às referências folclóricas, que sempre estiveram muito presentes na produção discográfica do conjunto. Entretanto, temos de salientar que o Inti-Illimani também apresentou inovações estéticas, principalmente nos discos *Palimpsesto*, *Con la razón y la fuerza*, *La muerte no va conmigo* e o próprio *Fragments of a dream* com, por exemplo, a introdução de novos instrumentos como o saxofone, o bandolim e o violão flamenco.

Quanto às letras das canções, além de destacarmos o impulso criativo de seus integrantes – em especial Horacio Salinas, Jorge Coulón e José Seves – temos de ressaltar a importância que Patricio Manns teve para o Inti-Illimani. Com letras poéticas e politizadas, sendo muitas delas musicalizadas por Salinas, Manns foi essencial para o repertório do conjunto no exílio, compondo notáveis canções como *Vuelvo*, *Equipaje del destierro* e *La muerte no va conmigo*, todas importantes representantes do momento histórico vivido pelos exilados.

Em linhas gerais, o Inti-Illimani se caracteriza mais por suas permanências do que por suas rupturas, o que não significa dizer que o conjunto não tenha inovado, tendo em vista que é evidente o aprimoramento estético em seu repertório.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa dissertação de mestrado acompanhamos a trajetória dos músicos da Nova Canção Chilena, com destaque para os integrantes dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani. Perpassamos pela consolidação e difusão do movimento da NCCCh no governo da Unidade Popular, o golpe militar chileno comandado por Augusto Pinochet e o exílio dos cancionistas na Europa.

Observamos o caminho percorrido pelos músicos enquanto exilados, bem como as suas dificuldades em lidar com a derrota da via chilena ao socialismo, projeto que tanto acreditavam e representavam.

Também analisamos a inserção dos músicos no exterior através das parcerias, festivais, shows e entrevistas realizadas nesse período, bem como a solidariedade política, social e cultural francesa e italiana para com os integrantes do Quilapayún e do Inti-Illimani, que acabou por impulsionar a continuidade do trabalho dos músicos.

A produção discográfica dos dois grupos foi a nossa principal fonte de pesquisa, sendo compreendida tanto em termos de produção e divulgação, quanto como uma ferramenta para relatar a condição de exilados dos músicos e incentivar a luta contra a ditadura militar e a solidariedade em prol da causa chilena.

Através da análise da discografia do Quilapayún e do Inti-Illimani no exílio, investigamos as permanências e rupturas ideológicas sofridas por esses dois conjuntos nesse período em que, apesar de se manterem atrelados as referências folclóricas, o conteúdo discursivo de suas canções mudou e se pautou em temáticas como o exílio, a ditadura militar e a solidariedade. Ou seja, apesar de continuarem a desenvolver canções contingentes, houve uma mudança do eixo temático dessas canções.

As produções musicais do Quilapayún e do Inti-Illimani no exílio também se propuseram a instigar a união e integração chilena e latino-americana frente à repressão militar, a partir da presença de mártires políticos e culturais da América Latina nas letras das canções como Fidel Castro, Che Guevara, Salvador Allende, Víctor Jara e Augusto Sandino.

No dia 1º de setembro de 1988, mediante ao decreto de lei 203<sup>424</sup>, a ditadura militar chilena decretou o fim do exílio, autorizando o retorno dos músicos ao país, com o regresso do Inti-Illimani no dia 18 de setembro e do Quilapayún no dia 30 do mesmo mês<sup>425</sup>. O retorno ao Chile pôs fim aos 15 anos de exílio dos músicos na Europa, porém, este retorno se caracterizou como "uma experiência muito dura, pois os exilados retornavam ainda sob a mesma ditadura que os expulsara do país".<sup>426</sup>

Em outubro de 1988, Augusto Pinochet convocou um plebiscito no qual a população chilena deveria votar se queria ou não a continuidade de seu governo. Desse modo, iniciou-se a grande campanha do "NO"<sup>427</sup>, com a presença de diversos políticos, personalidades e músicos da Nova Canção Chilena<sup>428</sup>, que pregavam pelo fim da ditadura militar e ansiavam pela reabertura democrática. Após meses de campanha e divulgação, a campanha do "NO" ganhou o plebiscito com 56% dos votos.<sup>429</sup>

Assim, após quase 17 anos de ditadura militar, Patricio Aylwin, membro do Partido *Democracia Cristiana* e candidato da coalizão partidária *Concertación de Partidos por la Democracia*<sup>430</sup>, tornou-se o primeiro presidente democraticamente eleito no Chile após quase duas décadas de ditadura militar, assumindo a presidência do país em março de 1990.<sup>431</sup>

---

<sup>424</sup>AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. *"L" Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008. p. 31.

<sup>425</sup> O Inti-Illimani retornou ao Chile no dia 18 de setembro de 1988 e o Quilapayún no dia 30 do mesmo mês. GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente*. 160-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago: Grupo Zeta, 2013. pp. 226-227.

<sup>426</sup> LUNA, Candelaria del Carmen Pinto. *Exilio chileno: 1973-1989*. Consecuencias del exilio, como se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exiliados retornados de Francia. In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. *Actas...* La Plata: Ed. UNPL, 2012. p. 14.

<sup>427</sup> Campanha realizada para a retirada do general Augusto Pinochet da presidência do Chile. (LETELIER, Alfredo Jocelyn-Holt. *El Chile perplejo: del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago: Planeta, 1998. p. 213)

<sup>428</sup> O conjunto Inti-Illimani participou efetivamente da campanha. INTI-ILLIMANI. *El regreso a Chile*. 2012. Disponível em: <<http://inti-illimani.cl/historia/1987-1998/?lang=en>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

<sup>429</sup> LETELIER, Alfredo Jocelyn-Holt. op. cit., p. 204.

<sup>430</sup> Criada em 1988, a *Concertación de partidos por la democracia* é uma coalizão partidária criada para a campanha do "NO", e concorreram nas eleições de 1989, levando Patricio Aylwin, membro dessa coalizão, a se tornar o primeiro presidente da reabertura democrática chilena. Faziam parte dessa coalizão a *Democracia Cristiana*, *Partido Radical*, *Social Democrata*, *Izquierda Cristiana*, *Partido Democrático Nacional*, entre outros. (VÁSQUEZ, David. *Algunas notas acerca del origen de la Concertación de partidos por la democracia*. Santiago: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2005. p. 3. Disponível em:

<[http://bcn.cl/bibliodigital/pbcn/informes/estudios\\_pdf\\_informes/nro144.pdf](http://bcn.cl/bibliodigital/pbcn/informes/estudios_pdf_informes/nro144.pdf)> Acesso em: 25 nov. 2013.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 24.

Com o fim da ditadura militar, que por tantos anos exilou e repreendeu a Nova Canção Chilena, os músicos do movimento se depararam com um novo desafio: como reiniciar e reestruturar as suas vidas privadas e artísticas nessa nova conjuntura? Com a redemocratização do país, os músicos sofreram um processo de transição e adaptação ao novo Chile, que era muito diferente do Chile ditatorial de Pinochet, mas que em nada se assemelhava ao país que eles ajudaram a construir nos anos de 1960 e 1970, com o governo de Salvador Allende e o sonho da “via chilena ao socialismo”.

Nossa dissertação de mestrado teve por objetivo compreender a trajetória da Nova Canção Chilena, principalmente dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, durante o exílio, bem como as permanências e rupturas ideológicas nas canções destes grupos.

Esperamos que nossa pesquisa aguce a curiosidade do leitor sobre exílio e o movimento da Nova Canção Chilena, e que contribua e abra caminhos para novos questionamentos e aprofundamentos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FONTES

#### Discos:

INTI-ILLIMANI. *¡Viva Chile!* Dischi dello Zodiaco, 1973.

\_\_\_\_\_. *La Nueva Canción Chilena*. Dischi dello Zodiaco, 1974.

\_\_\_\_\_. *Canto de pueblos andinos*. Dischi dello Zodiaco, 1975.

\_\_\_\_\_. *Hacia la libertad*. Dischi dello Zodiaco, 1975.

\_\_\_\_\_. *Canto de pueblos andinos II*. Dischi dello Zodiaco, 1976.

\_\_\_\_\_. *Chile Resistencia*. Dischi dello Zodiaco, 1977.

\_\_\_\_\_; PARRA, I. *Canto per un seme*. Vedette Records, 1978.

\_\_\_\_\_. *Canción para matar una culebra*. EMI, 1978.

\_\_\_\_\_; SAJJONMAA. *Jag vill tacka livet*. Metronome, 1979.

\_\_\_\_\_. *Palimpsesto*. EMI, 1981.

\_\_\_\_\_. *The flight of the Condor*. BBC Records, 1982.

\_\_\_\_\_; MANNNS, P. *Con la razón y la fuerza*. Movieplay, 1982.

\_\_\_\_\_. *Imaginación*. Inti-Illimani, 1984.

\_\_\_\_\_; NEAR, Holly. *Sing to me the dream*. Redwood, 1984.

\_\_\_\_\_; MANNNS, P. *La muerte no va conmigo*. Aconcagua, 1985.

\_\_\_\_\_. *De canto y baile*. Inti-Illimani, 1986.

\_\_\_\_\_; PEÑA, P; WILLIAMS, J. *Fragmentos de un sueño*. CBS Records, 1987.

QUILAPAYÚN. *El pueblo unido jamás será vencido*. Pathé Marconi, 1975.

\_\_\_\_\_. *Adelante*. Pathé Marconi, 1975.

\_\_\_\_\_. *Patria*. Pathé Marconi, 1976.

\_\_\_\_\_. *Cantata Santa María de Iquique*. Pathé Marconi, 1978.

\_\_\_\_\_. *Umbral*. Pathé Marconi, 1979.

\_\_\_\_\_. *Alentours*. Pathé Marconi, 1980.

\_\_\_\_\_. *Darle al otoño un golpe de ventana, para que el verano llegue hasta diciembre*. Pathé Marconi, 1980.

\_\_\_\_\_. *La revolución y las estrellas*. Pathé Marconi, 1982.

\_\_\_\_\_. *Tralalí Tralalá*. Pathé Marconi, 1984.

\_\_\_\_\_. *Survarío*. Sonodisc KLAN, 1987.

\_\_\_\_\_; BASILIO, Paloman San. *Los tres tiempos de América*. Hispavox SA, 1988.

## BIBLIOGRAFIA

ACNUR. *La situación de los refugiados en el mundo*. Barcelona: 2000. Disponible em: <<http://www.acnur.org/publicaciones/SRM/index.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2013.

ACUÑA, María Elena; REBOLLEDO, Loreto. *Narrativas del exilio chileno*. Suécia: Ed. GUPEA, 2001. Disponible em: <[https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3219/1/anales\\_3-4\\_rebolledo\\_acuna.pdf](https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3219/1/anales_3-4_rebolledo_acuna.pdf)>. Acesso em: 11 mar. 2013.

ADVIS, Luis et al. (Ed.). *Clásicos de la Música Popular Chilena, 1960-1973: raíz folclórica*. v. 2. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1998.

AEDO, Javier Rodríguez. Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1969-1990). In: FARÍAS, Martín; KARMY, Eileen (orgs.). *Palimpsestos Sonoros*. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: CEIBO, 2014.

AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002.

AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. *"L" Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008.

ÁLVAREZ, Rolando et. al. (Ed.). *Su revolución contra nuestra revolución*. Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981). Santiago: LOM, 2006.

\_\_\_\_\_. *Su revolución contra nuestra revolución*. v. II. La pugna marxista-gremialista en los ochenta. Santiago: LOM, 2008.

ARAUCARIA DE CHILE. Madrid: Michay, 1978-1989. Disponible em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3675.html#documentos>>. Acesso em: 08 abr. 2013.

AYALA, María Fernanda Cáceres. El sol Inti Illimani llega a Italia. De jóvenes estudiantes a músicos comprometidos: la música de Inti Illimani como forma de

expresión cultural en el exilio. 1967-1988. *Cuadernos de Historia Cultural: Revista de Estudios de Historia de la Cultura, Mentalidades, Económica y Social*. Viña del Mar: CONICYT, 2012. Disponível em: <<http://cuadernosdehistoriacultural.files.wordpress.com/2012/10/11-fernada-cc3a1ceres-sol-de-illimani.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2013.

BALLESTEROS, Elías Padilla. *La memoria y el olvido*. Detenidos desaparecidos en Chile. Santiago: Orígenes, 1995. Disponível em: <<http://www.luisemiliorecabarren.cl/files/libro%20E.Padilla.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2014.

BERISTAIN, Carlos Martín. Memoria colectiva y reconstrucción de sociedades fracturadas pela violencia. In: ROMERO, Mauricio (Ed.). *Verdad, memoria y reconstrucción*. Estudios de caso y análisis comparado. Canadá: Centro Internacional para la Justicia Transicional (ICTJ), 2008. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/62592846/Verdad-memoria-y-reconstruccion-estudios-de-caso-y-analisis-comparado>>. Acesso em: 28 ago. 2014.

CARRASCO, Carmen Norambuena. Exilio y retorno. Chile 1973-1994. In: GARCÉS, Mario et al. (Comp.). *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM, 2000.

CARRASCO, Eduardo. *Conversaciones conmigo mismo*. Santiago: Catalonia, 2010.

\_\_\_\_\_. Cultura y autoritarismo. In: GARRETÓN, Manuel Antonio; SOSNOWSKI, Saúl; SUBERCASEAUX, Bernanardo. (Orgs.) *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de Cultura Econômica, 1993.

\_\_\_\_\_. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco, 1988. Disponível em: <<http://www.quilapayun.com/index2.html>>. Acesso em: 09 fev. 2013.

CASTAÑEDA, Jorge. *Utopia desarmada: intrigas dilemas e promessas da esquerda latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAVE, Rose. *Brasil y Chile*. Una mirada hacia América Latina y sus perspectivas. Santiago: Instituto de Estudios Internacionales, 2006.

CERTEAU, Michel De. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CHAPLEAU, LeAnn. La cultura chilena bajo Augusto Pinochet. *Chrestomathy: Annual Review of Charleston*, Charleston, v. 2, p. 45-83, 2003. Disponível em: <<http://chrestomathy.cofc.edu/documents/vol2/chapleau.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

\_\_\_\_\_. "Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995. Disponível em:

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>. Acesso em: 28 ago. 2013.

CHIAPPE, Gabriela Bravo; FARFÁN, Cristian González. *Ecos del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM, 2009.

CIFUENTES, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti-Ilumani y la generación de los 60*. 2 ed. Santiago: Logos, 2000. Disponível: <<http://www.cancioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

CONCHA, Jaime. La cultura del exilio. In: GARRETÓN, Manuel Antonio; SOSNOWSKI, Saúl; SUBERCASEAUX, Bernanardo. (Orgs.) *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CONTARDO, Óscar; GARCÍA, Macarena. *La era ochentera: tevê, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago: Zeta, 2009.

CRESPO, Regina. *Las revistas y suplementos culturales como objetos de investigación*. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES, 2010, México. *Actas....* México: Ed. ADHILAC, 2010.

CRUZ, Claudio Rolle. et al. (Comp.). *Historia del siglo XX chileno*. Balance paradójal. Santiago: Sudamericana, 2011.

DORFMAN, Ariel. *O longo adeus a Pinochet*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DUARTE, Geni Rosa. Músicos latino-americanos no exílio: música, deslocamentos e participação política. In: II JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2014, Montevideu. *Actas....* Montevideu: Ed. FHCE, 2014. Disponível em: <<http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/ii-jornadas/actas-2014/DuarteFiuza.pdf/view>>. Acesso em: 8 dez. 2014.

ERRÁZURIZ, Luis Hernán. Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. In: *Latin American Research Review*, Caribe, v. 44, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/19744.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2014.

FAIRLEY, Jan. La nueva canción latinoamericana. In: *Bulletin of Latin America research*, Caribe, v. 3, n. 2, 1984. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/333825](http://www.jstor.org/stable/333825)>. Acesso em 18 jun. 2013.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. *Palavra Cantada*. Ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente*. 1960-1989 - tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago: Grupo Zeta, 2013.

GARCÍA, Ricardo. Cantar de nuevo. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: n°482-483. 1990.

GARCIA, Tânia da Costa. *Nova Canção*: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. In: CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 6., 2005, Buenos Aires. *Actas...* Buenos Aires: IASPM, 2005. Disponível em: <[www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf](http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf)>. Acesso em: 08 mar. 2013.

GARCÍA, Yvette Marcela. El trabajo militante del exilio chileno en Francia: Contextualización, descripción, micro-medios de comunicación y sus impactos. In: *Izquierdas*, Santiago, n. 17, 2013. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/201948665/Yvette-4>>. Acesso em: 21 maio. 2014.

GAZMURI, Cristián; SAGREDO, Rafael. *Historia de la vida privada en Chile*. El Chile contemporáneo de 1925 a nuestros días. Santiago: Aguillar Chilena de Ediciones, 2007.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

GODOY, Alvaro; GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular chilena, 20 años: 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, 1995.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Escuchando el pasado: Hacia una historia social de la música popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, 2007. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/2850/285022050003.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

GÜELL, Pedro; LECHNER, Norbert. Construcción social de las memorias en la transición chilena. In: SEMINARIO Memória colectiva y represión - SSRC, 1998, Montevideo. *Actas...* Montevideo: SSRC, 1998. Disponível em: <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Lechner.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: SSRC, 2002.

JORDÁN, Laura. Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, Santiago, n. 43, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v63n212/art06.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2014.

LA BICICLETA. Santiago: Granizo, 1978-1990. Disponível em: <<http://revistalabicicleta.blogspot.com.br/>> Acesso em: 08 nov. 2013.

LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Aushwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

LETELIER, Alfredo Jocelyn-Holt. *El Chile perplejo - del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago: Planeta, 1998.

LOS Problemas del Exiliado: el derecho de vivir en su patria. *Revista Mensaje*, Santiago: Outubro, n°273. 1978, p. 636-639. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000275.pdf>>. Acesso em: 08 jun. 2013.

LUNA, Candelaria del Carmen Pinto. *Exilio chileno: 1973-1989*. Consecuencias del exilio, como se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memória de hijos de exiliados retornados de Francia. In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. *Actas....* La Plata: Ed. UNPL, 2012. Disponível em: <<http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/ponencias/PINTO.pdf/view>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

MAMANI, Ariel. El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981). *Revista Divergencia*, Santiago, n. 3, 2013.

\_\_\_\_\_. Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978). In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. *Actas....* La Plata: Ed. UNPL, 2012. Disponível em: <<http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/ponencias/MAMANI.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.

MUNIZAGA, Giselle. El sistema comunicativo chileno y los legados de la dictadura. In: GARRETÓN, Manuel Antonio; SOSNOWSKI, Saúl; SUBERCASEAUX, Bernanardo. (Orgs.). *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de Cultura Econômica, 1993.

MUSSO, Osvaldo R. *Cantores que reflexionan*. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena. Madrid: Ediciones LAR, 1984.

\_\_\_\_\_. *La Nueva Canción Chilena*. Continuidad y reflexo. Havana: Casa de las Américas, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. *A relação entre a arte e a política: uma introdução teórico-metodológica*. Campinas: Temáticas, 2011. Disponível em: <[http://www.culturaepolitica.org/uploads/9/0/1/8/9018200/marcos\\_napolitano.pdf](http://www.culturaepolitica.org/uploads/9/0/1/8/9018200/marcos_napolitano.pdf)>. Acesso em: 29 nov. 2013.

\_\_\_\_\_. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVARRO, Arturo. *Cultura: ¿Quién Paga?* Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural. Santiago: RIL, 2006.

NORAMBUENA, Carmen. El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana. *Sociohistórica: Cuadernos del CISH*, La Plata, n. 23-24, 2008. Disponível em: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4382/pr.4382.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4382/pr.4382.pdf)>. Acesso em: 28 ago. 2014.

OLIVA, María Angélica Illanes. *La batalla de la memoria*. Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile, 1900-2000. Santiago: Planeta; Ariel, 2002.

ORELLANA, Carlos. *Penúltimo Informe*. Memoria de un exilio. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003. Disponível em: <[http://abacq.free.fr/informes/penult/penultimo\\_informe\\_carlos\\_orellana.epub](http://abacq.free.fr/informes/penult/penultimo_informe_carlos_orellana.epub)>. Acesso em 20 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. Revista a las revistas chilenas del exilio: 1973/1990. In: AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia. *"L" Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2008.

PASTENE, Sergio. Componiendo las melodías del futuro y denunciando los silencios del pasado: Inti-Ilumani. *Revista SudHistoria*, Santiago v. 1, n.1, 2010. Disponível em: <<http://www.sudhistoria.cl/wp-content/uploads/2010/09/Componiendo-las-melod%C3%ADas-del-futuro-S.-Pastene.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2014.

PINTO, Julio; SALAZAR, Gabriel. *Historia Contemporánea de Chile II*. Actores, identidad y movimientos. Santiago: LOM, 1999.

\_\_\_\_\_. *Historia Contemporánea de Chile V*. Niñez y juventud. Santiago: LOM, 2002.

QUADRAT, Samantha Viz (Org.). *Caminhos cruzados*. História e memória dos exílios latino-americanos no século XX. Rio de Janeiro: FGV, 2011.

RONIGER, Luis. Exílio massivo, inclusão e exclusão política no século XX. In: *DADOS - Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 53, n. 1, p. 91-123, 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=21817694004>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. Exilio político y democracia. In: *América Latina Hoy*, Salamanca, v. 55, p. 143-172, 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/308/30816738007.pdf>>. Acesso em: 10. jun. 2014.

RONIGER, Luis; SZNADJER, Mario. Exile communities and their differential institutional dynamics: A comparative analysis of the Chilean and Uruguayan political diasporas. In: *Revista de Ciencia Política*, Santiago, v. 27, n. 1, p. 43-66, 2007. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32427103>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

ROLLEMBERG, Denise. Exilados, estrangeiros, apátridas. In: *Exílio: entre raízes e rades*. Rio de Janeiro: Record, 1999. Disponível em:

<[http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Capitulos\\_Exilio\\_DeniseRollemberg.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Capitulos_Exilio_DeniseRollemberg.pdf)>. Acesso em 28 out. 2013.

\_\_\_\_\_. Memórias no exílio, memórias do exílio. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Orgs.). *As esquerdas no Brasil*. Revolução e democracia (1964...). V. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/esquerdas\\_no\\_exilio.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/esquerdas_no_exilio.pdf)>. Acesso em: 28 out. 2013.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/109523564/SAID-Edward-Reflexoes-sobre-o-exilio-In-Reflexoes-sobre-o-exilio-e-outros-ensaios-p-46-60>>. Acesso em: 29 out. 2013.

SALINAS, Horácio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013.

SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madrid: Júcar, 1984.

SARLO, Beatriz. *Intelectuales y revistas: razones de una practica*. Paris: [s.n.], 1992.

\_\_\_\_\_. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *"Tomemos la historia en nuestras manos"*. Utopia revolucionária e música popular no Chile. Dissertação de mestrado em História. Franca: Ed. UNESP, 2013. Disponível em: <<http://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/-natalia-ayo-schmiedecke-.pdf>>. Acesso em 21 abr. 2013.

SILVA, Êça Pereira da. *Araucaria de Chile (1978-1990)*. A intelectualidade chilena no exílio. Dissertação de mestrado em História. São Paulo: Ed. USP, 2009. Disponível em: <[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde.../dissertacaofinal.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde.../dissertacaofinal.pdf)> Acesso em: 22 dez. 2013.

SIMÕES, Sílvia Sonia. La Nueva Canción Chilena: O canto como arma revolucionária. *Revista História Social*, Campinas, n. 18, 2010. Disponível em: <[www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/355/306+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br](http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/355/306+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br)>. Acesso em: 28 set. 2014.

SOTO, Juan Ernesto Moreno. Memoria y violencia: el valor del testimonio. In: VIOLENCIA, MEMORIA Y DERECHOS HUMANOS EN AMÉRICA-LATINA EN EL SIGLO XX, 1., 2011, Ciudad de México. *Actas...* Ciudad de México: Ed. UNAM, 2011. Disponível em: <<http://www.fundacionespaciomemoria.org/inicio/>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

STERN, Steve. De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile 1973-1988) In: JELIN, Elizabeth (Comp.). *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"*. Santiago: España, 1998. Disponível em: <<http://www.cholonautas.edu.pe/memoria/stern.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

\_\_\_\_\_. *Luchando por mentes y corazones. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2013.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario. Volumen III*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004

TORRES, Rodrigo. Música en el Chile autoritario (1973-1990): Crónica de una convivencia conflictiva. In: GARRETÓN, Manuel Antonio; SOSNOWSKI, Saúl; SUBERCASEAUX, Bernanardo. (Orgs.). *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de Cultura Econômica, 1993.

\_\_\_\_\_. Músicas populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile). In: GARCÉS, Mario et al. (Comp.). *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM, 2000.

VALLEJOS, Julio Pinto et al. (Ed.). *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005.

VARAS, Augusto (Comp.). *El Partido Comunista en Chile*. Santiago: CESOC - FLACSO, 1988. Disponível em: <<http://www.salvador-allende.cl/Biblioteca/EI%20PCCh.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

VÁSQUEZ, David. *Algunas notas acerca del origen de la Concertación de partidos por la democracia*. Santiago: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2005. Disponível em: <[http://www.bcn.cl/bibliodigital/pbcn/informes/estudios\\_pdf\\_informes/nro144.pdf](http://www.bcn.cl/bibliodigital/pbcn/informes/estudios_pdf_informes/nro144.pdf)>. Acesso em 23 dez. 2013.

ZAPATA, Francisco. *Fragiles Suturas. Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008.