

Arte, política e deslocamento: memórias de músicos latino- americanos no exílio

Geni Rosa Duarte*
Alexandre Felipe Fiuza**

“O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar”, escreveu Edward Said. Preocupando-se especialmente com situações vividas por palestinos e judeus no decorrer do século XX, ele considera o exílio “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (Said, 2003, p. 46). Falar do desterro ou escrever sobre ele torna-se uma necessidade para aquele que o vivencia, tanto para tentar recompor a sua fratura, aproximando espaços e tempos da partida e/ou do regresso, quanto para se colocar como protagonista de uma narrativa justificadora ou glorificadora dessa experiência.

Na segunda metade do século XX, frente à expansão dos regimes ditatoriais e repressivos, o exílio se tornou uma possibilidade muito concreta para os latino-americanos. A experiência de sair de um país, dirigir-se a outro e depois, em muitos casos, sair deste e vincular-se a um terceiro, a um quarto ou quinto país configurou situações de desenraizamento muitas vezes bastante traumáticas. Ao elegerem setores da população como “inimigos”, as ditaduras americanas conferiram ao exílio um caráter massivo, razão pela qual esse fenômeno “deve ser entendido como um processo coletivo, mas desenvolvido a partir do somatório de ações individuais” (Yankelevich, 2011, p. 14). Dessa

* Professora da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). E-mail: geni.rosaduarte@gmail.com.

** Professor da Unioeste. E-mail: alefiuza@terra.com.br.

forma, pesando condições, motivações e possibilidades, podemos dizer que a experiência de um exilado não é igual à de seus companheiros, não só em decorrência do pertencimento a certo estrato social ou organização política, mas principalmente pela forma de encarar a situação vivenciada e construir/reconstruir laços identitários.

Este artigo se vale dos dados de uma pesquisa desenvolvida com músicos do Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai e Chile que vivenciaram a situação de exílio durante as décadas de 1960, 1970 e 1980. Dela participaram docentes e pesquisadores de algumas universidades do Brasil e da Argentina,¹ com foco no trabalho com a memória, fazendo uso principalmente da história oral. Essa metodologia revela, além das trajetórias desses músicos, as características dos regimes ditatoriais, as subjetividades que permearam esse período histórico e as respostas que esses personagens deram aos impasses que vivenciaram. Entre os entrevistados figuram alguns que já eram músicos quando se exilaram e outros que tornaram-se músicos vivendo essa experiência – são os casos, respectivamente, do argentino Juan Falú e do brasileiro José Rogério Licks, personagens centrais deste trabalho.

Este estudo sobre as memórias de músicos do e no exílio decorreu do pressuposto de que a sua produção musical foi de alguma forma afetada por essa experiência. Por um lado, é mais fácil o relacionamento de um músico com outro – por exemplo, de um brasileiro com um chileno ou argentino – do que o contato de um militante de uma organização política de um país com um companheiro de outro país, mesmo que ambos tenham fins comuns. Esse foi um dos pontos destacados pelo músico José Rogério Licks, referindo-se ao isolamento em que viviam muitos militantes do que ele chamou de “esquerda armada”, que frequentemente não se relacionavam com ninguém do país que os abrigava (no caso, o Chile), sempre na expectativa de voltar à pátria para dar prosseguimento à sua luta.² O músico, por seu turno, podia fazer uso de uma espécie de “linguagem comum” que o aproximava de outros músicos, mesmo havendo irreconciliáveis diferenças ideológicas.

1 Além dos autores, fazem parte dessa equipe Ernesto Lázaro Bohoslavsky, Emilio Gonzalez, German Sterling, Silvana Lazzarotto Schmitt e Marcos Vinicius Ribeiro. O projeto contou, em sua primeira parte, com financiamento do CNPq.

2 Rollemberg também refere a possibilidade de conseguir documentação para viver e trabalhar legalmente no Chile, recusada por alguns: “Outros tentaram manter a clandestinidade, na expectativa da volta ao Brasil, sem jamais solicitar qualquer documentação, o que, aliás, no momento do golpe e da fuga, não fez nenhuma diferença” (1999, p. 107).

Por outro lado, muitos músicos se forjaram como tais na experiência do exílio – partiram como estudantes ou militantes que sabiam tocar ou cantar e a profissionalização se apresentou como uma estratégia de sobrevivência.

A pesquisa procurou abordar também as formas como esses artistas vivenciaram os processos ditatoriais em seus respectivos países. Alguns relataram acontecimentos extremamente violentos, que foram por vezes desencadeadores da decisão de sair o mais rapidamente possível – situação dos dois músicos aqui abordados. Para outros entrevistados isso se deu de maneira diversa, como no caso dos chilenos componentes dos grupos musicais Quilapayún e Inti Illimani, que estavam em excursão pela Europa quando se deu o golpe de Estado e ali permaneceram por 15 anos.³ As entrevistas coletadas abordam um universo amplo de experiências, que engloba a participação dos músicos em movimentos políticos e artísticos em seus países de origem e também as novas questões colocadas a partir do exílio, à força do qual eles reavaliaram e reelaboraram práticas, discursos e linguagens, ora assumindo identidades musicais tradicionais, ora tecendo novos referenciais estéticos e políticos. Entre essas questões, coloca-se a decisão de voltar – ou de não voltar mais.

O relacionamento com outros músicos e com a música do país que os abrigava foi fundamental. Isso permitiu não só o estabelecimento de novas laços mas também a incorporação de novas influências. Alguns entrevistados chegaram mesmo a verbalizar que sua formação como músicos se deu de fato no exílio. Vários mencionaram também companheiros que não conseguiram estabelecer relações com ninguém no novo lugar. Muitas histórias terminaram de forma trágica: além do conhecido caso de suicídio de Frei Tito, na França, há outros como o de Dora (Maria Auxiliadora Barcelos Lara), que se suicidou na Alemanha depois de ter vivenciado muitas dificuldades (ela foi uma das pessoas citadas por Licks).⁴

Ressaltamos, nesse sentido, a importância de considerar que a memória não se reduz apenas a uma *rememoração*, a uma *recordação* de experiências

3 Nesta pesquisa, entrevistamos também os músicos Jorge Coulón, que fazia parte do Inti Illimani, e Eduardo Carrasco, do Quilapayún. Um artigo escrito com base nessas entrevistas será publicado brevemente na revista *Historia, Voces y Memoria*, do Programa de História Oral da Universidade de Buenos Aires.

4 O caso mais recente é o de Marco Antônio Maranhão Costa, que se suicidou no Rio de Janeiro em 18 de março de 2015. Membro do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), ele foi detido em fevereiro de 1970 e seguiu para o Chile em janeiro de 1971, ao ser libertado, junto com outros presos, em troca do embaixador suíço no Brasil, Giovanni Enrico Bucher, sequestrado por grupos guerrilheiros. .

passadas. Narrar é compartilhar uma experiência: implica para o narrador o estabelecimento de um laço com aquele que o ouve e também uma avaliação que aproxima tempos diversos, lugares distantes, pessoas ausentes. Concordamos com o posicionamento de Raphael Samuel, que define a memória como

[...] uma força ativa, que molda; que é dinâmica – o que ela sintomaticamente planeja esquecer é tão importante quanto o que ela lembra – e que é dialeticamente relacionada ao pensamento histórico, ao invés de ser apenas uma espécie de seu negativo. (Samuel, 1997, p. 44).

Dessa forma, segundo esse autor, a memória “porta a marca da experiência” e permanece sempre “camaleônica”. Alguns dos músicos entrevistados escreveram a respeito de sua experiência, ou falaram dela em diferentes situações, tempos e lugares. Ao narrar, articularam diferentes temporalidades, e a partir delas avaliaram suas vivências, valorizando alguns fatos em detrimento de outros.

Existem múltiplas formas de trabalhar a experiência, como adverte Beatriz Sarlo; ouvir os testemunhos é apenas uma delas. A impureza do relato é, em si, uma fonte inesgotável de vitalidade polêmica, segundo essa autora; não se pode esquecer que quem fala o faz em primeira pessoa, reclamando uma aceção de verdade baseada na sua própria vivência – é impossível eliminar a qualidade anacrônica do depoimento, que deve ser sempre considerada (Sarlo, 2005, p. 80). Por outro lado, o testemunho não consegue dar conta exatamente do que se passou, mas estabelece ligações entre passado e presente, e nisso reside exatamente sua riqueza e sua complexidade.

Analisamos neste artigo questões que articulam duas entrevistas: a de José Rogério Licks e a de Juan Falú, ambos basicamente instrumentistas. Com histórias diversas de militância em seus países, eles puderam por meio da música ampliar, desconstruir ou reconstruir identidades e fronteiras culturais. Ao elaborarem novas práticas e discursos a partir de suas trajetórias artísticas enquanto *exilados*, demonstraram que, para eles, o exílio não representou apenas a “perda” de referências do lugar de origem, mas também a abertura de novas possibilidades de criação e experimentação no campo estético e político. Mais do que simplesmente forçar a readaptação ou sobrevivência artística e política, o exílio permitiu a esses artistas refazerem suas trajetórias, redefinindo identidades musicais e sociais híbridas.

Dentre as questões abordadas pelos depoentes, queremos nos deter nos pontos que dizem respeito mais diretamente às formas como eles vivenciaram no exílio seu papel enquanto músicos – tanto em relação à pátria que deixavam como em relação à terra de acolhida –, sem deixar de lado, evidentemente, seus posicionamentos políticos. Para isso, tomamos como ponto de partida as razões que os levaram ao exílio – não necessariamente ligadas ao fazer musical, como se verá adiante.

José Rogério Licks

José Rogério Licks nasceu em 1948 em Montenegro, Rio Grande do Sul. Na entrevista, realizada no dia 10 de outubro de 2008 em Cascavel,⁵ Licks abordou primeiramente alguns momentos da sua vivência como exilado no Chile, para depois ser instado a falar dos seus anos de formação. O músico havia feito, no dia anterior, um recital com canções do CD *Concerto do exílio*, que trata musicalmente dessa experiência.

Falando dos motivos que o levaram a sair do Brasil, lembrou sua vivência no movimento estudantil, tanto como secundarista na sua cidade natal, à época do golpe de 1964, quanto como estudante de engenharia em Porto Alegre, na ocasião de sua prisão em 1968. Dessa forma, três temporalidades são aproximadas no relato: o golpe e as possibilidades de resistência no Rio Grande do Sul, a vivência na Casa do Estudante e a prisão. Licks ressalta sua escolha de não seguir o caminho da luta armada, fator determinante para a sua opção posterior de viver e atuar no Chile. Assim, ele narra:

Quando o Alexandre me procurou pra entrevistar, a primeira coisa que eu falei pra ele foi: ‘Olha, Alexandre, nunca fui guerrilheiro. Eu nunca fui militante de nenhum partido’. A minha atuação... Eu era contra a ditadura, fui preso em manifestações, mas... E tinha muitos amigos militantes, mas eu pessoalmente não era a favor da luta armada, entendeu? Não fazia a minha maneira de ver as coisas. Tanto e por isso mesmo que o Chile me atraiu muito, porque a proposta do Salvador Allende era fazer uma revolução socialista pacífica. Inclusive ele teve que lutar muito com o pessoal que queria distribuir logo de cara armas pro povo, armar o povo, né? Ele

5 A entrevista foi editada e publicada em parte em Demétrio et al. (2008).

preferiu se sacrificar, foi o que aconteceu. Inclusive no discurso dele, final, ele fala claramente isso, que não devia se matar, não, o futuro estava aberto, como de fato tá acontecendo. Bem, mas eu comento isso só porque você perguntou a minha trajetória política. (José Rogério Licks, 2008).

Todavia, o que o impulsionou a sair do Rio Grande do Sul, e depois do Brasil, foi uma cena vista no Dops (Departamento de Ordem Política e Social) após ser preso por participar de uma passeata. O fato o confrontou com toda a violência das forças repressivas:

Foi o ano [1968] que eu fui preso também, numa manifestação, e eu fiquei uns dias no quartel e depois eu tive muita sorte, me levaram pro Dops pra ser interrogado. Mas eu... Quando estavam me levando, subi a escada, tal, entrei naqueles corredores lá. Uma cena que eu lembro, é um rapaz... Eu já era universitário, morava na Casa do Estudante, e tinha um secundarista que frequentava a casa pra almoçar. Ele estava ali encostado na parede, inconsciente, a cabeça dele enorme de galo, assim, e os olhos abertos, né? Mas ele inconsciente, sem saber... Tinham batido tanto nele que perdeu a consciência e ficou com os olhos abertos, assim. Uma cena que me marcou e que eu não esqueço nunca, aquela cena. (José Rogério Licks, 2008).

Licks conseguiu ser libertado por interferência de um policial presente:

[Ele] era da minha cidade. Quando ele me viu, ele gritou: ‘O que você fez, Rogério?’; ‘Pô, não fiz nada, me pegaram numa manifestação’. Aí ele me puxou por um lado e bateu uma declaração lá e me deixaram solto, né? Graças a ele... então, eu não... não... A única coisa que me aconteceu quando me pegaram... o capitão, era um capitão com o pelotão dele, ele ficou me batendo com o cassetete dele. Ele olhava pros lados e me batia assim, entre as pernas, com o cassetete. Foi a única coisa que me aconteceu, eu nunca fui torturado. Assim... e depois disso... pra mim... tomei a decisão de ir embora, né? (José Rogério Licks, 2008).

Assim, saiu de Porto Alegre e iniciou uma extensa jornada pelo interior do Brasil:

Eu saí de Porto Alegre e fui pro norte do Brasil. Aí fiquei um tempo no nordeste e depois fui pra Amazônia e fiquei por lá. Eu queria ir pra Bolívia e na Bolívia, em Guajará-Mirim, o... Não me deixaram entrar na Bolívia. Aí eu fiquei detido no quartel da sexta divisão de fronteira – eu acho que era assim –, mas também não me aconteceu nada, só me detiveram e me interrogaram e depois me mandaram embora. Enfim, foi assim que eu entrei... Depois fui a Campo Grande, estava doente. Fui lá na residência dos estudantes, fiquei um tempo lá até ficar melhor e de lá eu entrei no Paraguai. Foi assim que eu saí do Brasil. (José Rogério Licks, 2008).

Por um lado, dava corpo a uma decisão já tomada: deixar a engenharia e dedicar-se apenas à música. Rogério conta que em Porto Alegre conheceu muitos músicos e se envolveu em atividades na Casa do Estudante. Além disso, teve aulas com o uruguaio Abel Carlevaro,⁶ importante violonista, formador de muitos músicos de destaque, e isso foi decisivo:

[...] ele pedia pra tocar as coisas que eu tocava, e eu já, desde o começo, eu era solista, ou seja, o violão pra mim não era uma coisa de acompanhar... Acompanhava, mas solava já de cara, assim, mesmo intuitivamente. E eu tinha tido aulas particulares, assim, de piano, lá em Montenegro, então já sabia ler [partituras], né? E lá em Porto Alegre fiz vários seminários também, paralelos ao curso de engenharia. E tinha uma atividade, assim... E com o Carlevaro também, ele me mostrou a escola dele, como uma escola de violão, muito moderna... Mas, enfim, ele foi a pessoa que me empurrou, assim, e me ajudou a decidir. (José Rogério Licks, 2008).

A viagem pelo Brasil foi um processo tanto de autoconhecimento quanto de conhecimento da música e do povo brasileiro. Muitos dos que o hospedavam lhe traziam poemas para que musicasse – foi o caso do “seu” Rafael, de Natal, para quem Licks compôs uma valsinha, um baião e uma balada estilo jovem guarda. O músico conta diversas histórias sobre outras pessoas que conheceu, e que o ajudaram nessa viagem:

6 Abel Carlevaro (1916-2001), violonista, compositor e professor, foi pioneiro em uma nova forma de colocação do corpo para tocar violão, baseada em princípios anatômicos; desenvolveu métodos próprios para a mão direita e para a mão esquerda. Foi professor também do músico uruguaio Daniel Viglietti.

[...] o Josué era daqueles brasileiros que fazia de tudo: era eletricitista, tinha sido marinho e ele era o dentista dos pescadores, lá na costa do Rio Grande do Norte. Naquela época, não existia nem eletricidade lá. O pessoal vivia na beira da praia, de pescado, com jangada. [...] de vez em quando ele ia lá, tratava o pessoal, não cobrava nada. E ele me deu uma carta de apresentação, porque depois de ficar na casa dele um tempo – a gente ficou muito amigo, e tal... Eu queria conhecer aquela região e ele me deu uma carta de apresentação pra ir, daí. E eu fui caminhando tudo... a costa do Rio Grande do Norte, até as Salinas, lá em Mossoró, com ajuda disso. Enfim, eu fiz essa viagem e conheci o Brasil assim. É uma coisa que me marcou muito. Compus muitas músicas lá, que mais tarde eu gravei na Alemanha – músicas instrumentais –, eu me lembro. (José Rogério Licks, 2008).

Licks prossegue relatando a sua passagem por Belém do Pará e pela Amazônia, e dá exemplos de como fazia para conseguir pousada e alimentação ao longo dessa extensa trajetória:

E lá, lá em Porto Velho, tinha uma guarda lá que eram militares, mas não eram do Exército, era uma guarnição militar lá do estado, mesmo. E o comandante, ele me deixou ficar alojado no quartel por causa de um papo sobre o Villa-Lobos, eu fui lá visitar ele... Eu já tinha adquirido uma certa habilidade nesse tipo de coisa. Eu precisava comer, né? (José Rogério Licks, 2008).

De certa forma, esse conhecimento da cultura popular do interior do Brasil foi importante para que Licks se situasse como exilado no Chile. Mais do que poder se expressar enquanto músico, era importante poder se definir enquanto músico brasileiro exilado que assumia, também no Chile, uma posição de identificação com o popular, com o povo. Em suas palavras:

Eu conheci muita gente. Brasileiros anônimos, assim, mas que cultivavam a arte, a música, a poesia. Isso aí me... foi muito importante pra mim, porque depois, no Chile, eu conheci a esquerda refugiada – porque a maior parte era de intelectuais. Mas este pessoal não conhecia o Brasil. Eles saíram diretamente do movimento estudantil, principalmente do Rio de Janeiro, São Paulo e não... [...]. Eles não conheciam o Brasil, nunca tinham... Isso aí me... me colocava numa posição de... eu criticava certas coisas assim, já, pelo

simples fato de pensar assim: ‘Não, mas vem cá, como que é o povo? Uma coisa são os intelectuais, e o povo, como é que é? São só os intelectuais que fazem a cultura brasileira?’. Aí eu pensava nessas pessoas, como o senhor Rafael lá no Rio Grande do Norte, entende? E eles? Eles não aparecem, eles não tão aí, tá tudo lá, né? (José Rogério Licks, 2008).

Como Licks não conseguiu entrar na Bolívia, cruzou a fronteira com o Paraguai e foi até Assunção, onde conseguiu se apresentar como músico. Lá conheceu um grupo de argentinos que o convidou para ir a La Plata: “Então foi assim, eu fui pra La Plata primeiro e comecei a fazer shows por lá, fui a Mar del Plata, mais ao sul, Neuquén”. Na Argentina, reencontrou o grupo de teatro experimental Living Theatre, que havia conhecido em Ouro Preto na ocasião em que seus integrantes foram presos. Da Argentina passou ao Chile, pelo sul, atravessando a pé a cordilheira dos Andes. Essa experiência foi narrada em sua canção “Cruzando a cordilheira”, do CD *Concerto do exílio*: “Voando para além dos picos nevados do Andes/ Rumo do país dourado do arco-íris/ Para onde vou, minha luz”.

Entre os exilados brasileiros, pode-se dizer que o Chile se constituiu num “roteiro preferencial”. O fato desse país viver – até 1973 – um regime democrático fez com que muitos brasileiros, saídos do seu país pelas mais variadas razões, para lá se dirigissem. Segundo dados da Comissão Interamericana de Direitos Humanos, da Organização dos Estados Americanos, 688 brasileiros buscaram asilo político no Chile entre 1964 e 1973 (OEA, 1974).

Todavia, os primeiros tempos em Santiago foram duros para Licks, que declara ter chegado a dormir nas praças da cidade, especialmente no Parque Gran Bretaña, porque “tinha grama”. Em seguida, conta que conheceu Lucho, um *luthier* chileno que lhe ofereceu morada em troca de uma rede de tucum que Licks tinha trazido da Amazônia. Por intermédio de Lucho ele conheceu outros brasileiros e outros exilados:

[...] em certa noite, abre a porta, e entram duas pessoas. Era o Geraldo Vandré, com um amigo dele, paulista. Ele escutou a música. E ele era amigo do Lucho e, principalmente, da mulher do Lucho [...]. Naquela noite, ele escreveu uma canção que eu musiquei. (José Rogério Licks, 2008).

Depois Licks foi morar com outros brasileiros e conheceu a Associação de Solidariedade Brasil-Chile, a chamada “caixinha”,⁷ onde passou a trabalhar. Entrou em contato com compositores e músicos chilenos, que se reuniam principalmente na Peña de los Parra,⁸ local também muito frequentado por estrangeiros. Além de trabalhar na “caixinha”, Licks integrou-se nos *trabajos voluntarios* organizados pelo Partido Socialista e pelo Movimiento de Acción Popular Unitaria (Mapu). Iniciou-se um período no qual a subsistência garantida permitia ao músico se dedicar a outras atividades culturais – como a participação, entre 1972 e 1973, no grupo de teatro Manos, que ensaiava no subsolo do Museo de Bellas Artes sob a direção do argentino Ilo Krugli.

Licks apoiou-se na solidariedade dos companheiros, mas também na música – em alguns dos documentos que conseguiu para permanência no país, consta como profissão “compositor”. Conta que essa estratégia era usada por muitos outros exilados: “Eu conheci um argentino lá, que era muito amigo do Vandré também, que ele ia de casa em casa oferecendo tocar pela refeição, entende? O negócio é que havia esse tipo de coisa... E vivia disso!” (José Rogério Licks, 2008).

Estabeleceu contato com os integrantes da Nueva Canción Chilena, com os quais se identificava profundamente (não como militante, destaca). Esses músicos –Victor Jara, Angel Parra, os conjuntos Inti Illimani e Quilapayún, entre outros – envolveram-se profundamente com a campanha presidencial que conduziu Salvador Allende à presidência do Chile em 1970, bem como com os projetos e ações levados a cabo pelo governo da Unidade Popular. Licks tomou parte em trabalhos voluntários, como já foi dito, comprometendo-se com a construção de um “novo Chile” socialista e livre, mas percebendo claramente que o país já estava dividido entre várias tendências, que iam desde o Movimiento de Izquierda Revolucionaria (Mir), de esquerda, até o grupo Patria y Libertad, de direita. Essa vivência permitiu a Licks aprofundar-se na música chilena, na música andina, na música

7 A “caixinha” foi iniciada como um comitê de acolhimento e solidariedade, mas depois foi ampliada, fornecendo roupas e alimentos aos exilados brasileiros no Chile. Embora não tivesse personalidade jurídica, recebeu verbas do Conselho Mundial de Igrejas e chegou a montar um restaurante e conceder bolsas de estudos. Ver Rollemberg (1999, p. 107-108, 157).

8 Sobre a importância da Peña de los Parra para a música chilena no período, ver González, Ohlsen e Rolle (2009) e Rodríguez (1984).

da América Hispânica, com seus ritmos e seus instrumentos – o *charango*, a *quena*, a *zampoña*, o *bombo legüero* etc.

Quando veio o golpe no Chile, em setembro de 1973, Licks e os companheiros foram pegos de surpresa. Já tinha ocorrido uma tentativa antes, e todos achavam que o movimento golpista seria novamente derrotado.⁹ O músico conta que um fato o marcou: procurando notícias nas rádios locais, percebeu que elas, que antes tocavam o *nuevo folclore*, as *quenas*, *charangos* e sons andinos, passaram a tocar músicas como *Strangers in the night*, de Frank Sinatra. Emocionado, ele relata:

E, aí de repente, a Rádio Magalhães conseguiu furar o bloqueio e transmitiu o discurso do Allende [...]. Que a gente escutou. Muito emocionante! Porque o que me chamou a atenção foi o tom de voz. E falou, mas não era nada de discurso, era como se ele já tivesse longe de tudo. Ele só deu os conselhos, né, mas como se já tivesse... Ele já estava lá no futuro, estava vendo assim: isso é uma parte da história, mas a coisa vai seguir. (José Rogério Licks, 2008).

Ao golpe seguiu-se um período de fugas, de notícias de que seu nome constava em relações de procurados, de medo da delação dos vizinhos¹⁰ e da prisão – afinal, lembra Licks, eram muitos os estrangeiros que se reuniam e dormiam às vezes em espaços muito pequenos. O brasileiro conseguiu asilo na embaixada argentina e em 1974 exilou-se nesse país – embora relate que tenha sido tratado mais como prisioneiro¹¹ do que como refugiado.

No decorrer desse curto período numa conturbada Argentina pré-golpe de 1976, Licks encontrou outros músicos brasileiros, com quem formou um grupo chamado Caldo de Cana. Em março de 1974, Raul Ellwanger,

9 O músico se referia ao *putsch* militar desencadeado no dia 29 de junho de 1973, derrotado por conta da intervenção do ministro da Guerra, o general Prats. Dois meses depois, Prats se demitiu e foi substituído no posto pelo general Augusto Pinochet.

10 Esse aspecto é lembrado também por outro exilado brasileiro no Chile, o sociólogo Eder Sader: “Lembro-me de que quando cheguei ao Chile, ao findar-se o ano de 1970, civilizados membros da burguesia local referiam-se com indignação ao terrorismo militar no Brasil. Lembro-me como, apenas 3 anos depois, essas mesmas pessoas espumavam de ódio e ataçavam execuções sumárias de seus vizinhos” (Sader, 1982, p. 9).

11 Encontramos a ficha policial de Rogério Licks na documentação da Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA), arquivada na Comisión Provincial por la Memoria, em La Plata – prova das trocas de informações entre os serviços de informação do Brasil e da Argentina.

Leopoldo Paulino, Eliana Lorentz Chaves (Nana Chaves), Zeca Leal, José Luís Sabóia, Edu, José Rogério Licks e Márcia Savaget Fiani, dirigidos pelo teatrólogo Augusto Boal, apresentaram em Buenos Aires o espetáculo *Canción del exilio*. Esse show era uma denúncia contra a ditadura brasileira e foi apresentado no Teatro Latino. Licks recorda-se da “Canción del refugiado (tierra mía)”, que abria a apresentação. Composta em espanhol, versava sobre as angústias de então:

*Sí, esta tierra es tan linda
Su pueblo es tan pueblo como el de mi hogar
Sí, yo agradezco esta tierra
vivir nuevamente y de nuevo esperar
Pero es que allá he dejado
la gente sufrida que me acompañó
Allá quedaron mis muertos
en la tierra herida de amor que cayó
Tierra lejana y tan mía
escupida de agravios no más estarás
Y en la semilla de sangre
de todos tus muertos renacerás, renacerás.*

Ainda em 1974, frente ao crescente terrorismo de Estado que despontava na Argentina – com incursões de militares brasileiros à caça dos exilados –, Licks recebeu asilo na Alemanha, por intermédio do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (Acnur). Nesse país criou, junto com um chileno, um guatemalteco e uma costa-riquenha, o grupo Canción Libre, com o qual fez diversos espetáculos na Alemanha. Devido à vivência de Licks no Chile, o grupo dedicava-se principalmente a denunciar a ditadura de Pinochet, como faziam muitos grupos chilenos na Europa. Vale ressaltar que esses eventos não se restringiam à apresentação musical, mas serviam como espaço de produção de um discurso oposicionista dos exilados contra os regimes ditatoriais. Além disso, também mobilizavam as esquerdas europeias e certamente influenciavam as demandas e lutas políticas daquele continente. Participar de um show de música latino-americana era também se opor ao terror instaurado na América Latina. Se na Alemanha Licks se dedicou ao Canción Libre, em Portugal, na França e na Dinamarca, fez esporádicas apresentações com o Caldo de Cana.

Fazendo uma avaliação sobre o que significou a experiência chilena na sua carreira como músico, ele destaca a influência instrumental daquela cultura no seu fazer musical. Assim, conclui:

A linguagem musical dos Andes, com aquelas escalas pentatônicas, os ritmos de *huayno*, os instrumentos... Desde então, eu toco charango, é um instrumento muito forte. Inclusive em várias gravações, e... A quena é mais difícil, toquei um tempo, mas depois não deu pra seguir uma rotina. (José Rogério Licks, 2008).

Mas há mais que isso. Num texto escrito por ele e publicado recentemente, Licks (2013) recorda, entre outros fatos, o período que viveu na embaixada da Argentina em Santiago e o contato que teve com as pessoas que ali se refugiaram. Lembra com muito carinho de um militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), o sapateiro José Lavechia,¹² de quem musicalizou um poema. Refere então a determinação do sapateiro de sair de lá e continuar a luta, mesmo que fosse com outros companheiros. Mesmo sem ter gravado essa composição, ele se recorda dos versos que recebeu do velho militante, desaparecido ao voltar ao Brasil.¹³ Abaixo reproduzimos um pequeno trecho:

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

O valor que Licks dá a esse episódio denota uma relação complexa tanto com o popular representado por Lavechia quanto com os militantes do que ele

12 Ver Barros (2010).

13 Sobre este caso, ver a pesquisa monumental empreendida por Aluizio Palmar sobre o grupo de exilados atraído para uma emboscada, a partir de Foz do Iguaçu, por um ex-militante cooptado pelas forças repressivas brasileiras (Palmar, 2006).

chamou de “esquerda armada”, com a qual não se identificava. Esse contato na Embaixada foi tão significativo que mereceu ser lembrado no texto autobiográfico que publicou, no qual destaca a admiração pela força e determinação do velho militante, apesar de todas as suas diferenças (Licks, 2013). Mesmo que essa experiência não tenha relação direta com a sua atuação posterior como instrumentista, ela foi significativa na afirmação dos seus compromissos políticos a partir da sua posição como músico – e como músico no exílio.

Ainda hoje Licks reside na Alemanha, onde deu prosseguimento à sua carreira. Parte do acerto de contas com o passado fez-se em 2008, com a gravação de seu CD *Concerto do exílio* – assim mesmo, com “s”, como se o músico buscasse consertar o seu desassossego com o vivido. O trabalho recupera suas anotações do início do exílio no Chile, numa aparentemente dolorosa atividade de se reconstruir. O último “menestrel do exílio”, como o denominou o jornalista Silvio Demétrio (Demétrio et al., 2008), segue sua viagem.

Juan Falú

Outra trajetória musical marcada pelo exílio foi a de Juan Falú, músico argentino nascido em San Miguel de Tucumán em 1948, sobrinho do compositor e violonista Eduardo Falú. Psicólogo, exerce atividade docente ao lado da carreira musical. Juan Falú se exilou no Brasil após o golpe militar de 1976 na Argentina, aqui permanecendo até 1984. Violonista e compositor autodidata, ocasionalmente cantor, ao regressar a seu país relacionou-se com músicos como Hilda Herrera, Jorge Marziali, Eduardo Lagos, Liliana Herrero¹⁴ e Zitto Segovia, integrantes de uma corrente renovadora da música popular (Portorrico, 1997). Quando estudante da Faculdade de Psicologia da Universidade Nacional de Tucumán, foi fundador da Unión Nacional de Estudiantes (Une), e militante das Fuerzas Armadas Peronistas (Fap).

Na entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2012, em Buenos Aires, Falú destaca – alternando português e espanhol, conforme se dirige ao entrevistador brasileiro ou ao argentino – primeiramente, o não academicismo, ou o antiacademicismo da sua formação musical, que o fez optar pela música popular e, mais especificamente, pelo folclore:

14 A cantora também foi entrevistada para este projeto.

Meus estudos foram informais, aí comecei a *manicar con mis estudios*, fiz um par de anos de conservatório, e daí acabou meu academicismo, comecei a tocar, a procurar noite, os amigos, aí nasceu a música folclórica argentina como linguagem pessoal, de uma maneira espontânea e natural. Eu não escolhi nada, não foi um interesse relacional, uma procura intelectual. (Juan Falú, 2012).

Por outro lado, ressalta a influência do pai, que tocava violão e reconheceu nele um “ouvido musical”, e do tio, que era um músico extremamente reconhecido na Argentina. Falú nomeia outras influências musicais, de Swingle Singers a João Gilberto, de Astor Piazzolla a Johann Sebastian Bach, e aponta a especificidade da música tucumana, aquilo que a distingue das sonoridades produzidas em outras regiões da Argentina no campo do folclore (ou *folklore*) – a música popular que tem autoria especificada e que se inspira nos ritmos e formas musicais de cada localidade:

Tucumán tinha, tem ainda, algumas qualidades muito importantes. Uma delas é que a música dela não é comercial, não atingiu o nível midiático como a música de Santiago del Estero, que é a *chacarera*, a música de Corrientes, a Mesopotâmia argentina, que é o *chamamé*. A música tucumana é mais circunspecta, mais reflexiva, mais lenta, é muita *vidala*, muita *zamba lenta*; toda essa sobriedade foi boa porque a sobriedade não vai com o midiático, então eu cresci nessa dimensão, digamos, muito intimista, como jeito de fazer a música. (Juan Falú, 2012).

Logo em seguida, situando-se politicamente dentro do ambiente ideológico das lutas dos anos 1960, Falú especifica as condições que fizeram de Tucumán um “centro de experimentações político-militares da esquerda”:

[A região] tinha características similares a Cuba: clima tropical, cana-de-açúcar, montanhas selváticas, um proletariado rural, então Tucumán respondia a um quadro estratégico que determinou... que acabou sendo o berço da maioria das expressões da guerrilha. (Juan Falú, 2012).

Além disso, esse proletariado era “único no país”, porque abarcava desde “o obreiro do *surco*, que corta a cana-de-açúcar” até o “obreiro da fábrica”, constituindo a maior indústria de inícios do século XX. E acrescenta:

“[Tucumán] tinha ainda as oficinas de reparação e fabricação dos trens e vagões, a mais grande do sul da América, tinha o proletariado ferroviário, e uma grande tradição de luta e combatividade” (Juan Falú, 2012).

A par disso, aponta que Tucumán contava com uma das quatro maiores universidades do país, o que fazia da província um centro cultural ativamente participante das questões políticas vivenciadas nos anos 1960. Falú comenta: “Também com a mesma naturalidade, como apareceu antes o violão, foi a política. Quando eu ingressei na universidade, quase imediatamente comecei a participar politicamente” (Juan Falú, 2012).

Os dois temas – música popular e militância política – são apresentados de forma entremeada. Depois de referir os dois grandes nomes da música tucumana – Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa – e de tocar na questão da diferenciação entre música popular (folclore) e música de protesto – assunto a que voltaremos mais adiante –, Falú passa a discorrer sobre as questões políticas mobilizadoras da juventude nos seus anos de universidade. Primeiramente ele fala da classe média, principalmente a universitária, que então se politizava e, mais que isso, se nacionalizava (“não um nacionalismo de direita”, ressalva), mas “começa[va] a se interessar e compreender o peronismo com as suas contradições”. Ou seja, num contexto de lutas sociais intensas na Argentina, acontecia uma “peronização da classe média” – ligavam-se as lutas encabeçadas pelos setores médios da sociedade com as demandas populares:

Porque o proletariado [é] muito politizado, muito organizado, também como consequência do peronismo. Então essa militância da classe média começa a se vincular com as lutas e a militância como que vai canalizando em organizações, muitas delas – como em todo o mundo e como em todos os países – a escolha era posição reformista ou posição revolucionária, e dentro da revolucionária você tinha a polarização peronista ou não peronista, ou era por métodos mais bruscos de violência popular ou menos bruscos. *Así se canalizó casi toda la militancia.* (Juan Falú, 2012).

Com base na própria experiência como músico e militante, Falú se propõe a refletir sobre a relação entre música popular e canção de protesto:

Não necessariamente a canção de *protesta* era popular. Muitas vezes era feita e escutada, curtida, por um setor da classe social mais de classe média

e intelectual, não necessariamente popular. Nos setores populares a canção de denúncia surge mais naturalmente do repertório folclórico, que inclui a denúncia. (Juan Falú, 2012).

Em seguida, conta sobre os anos em que esteve exilado no Brasil, questão a que voltaremos mais adiante. O entrevistado ressalta o intuito de não separar, ao longo da sua trajetória, as esferas da música e da militância política – posição que, num certo sentido, perdura ainda hoje:

[...] eu gostaria com meu violão atingir, digamos, os setores populares, eu gostaria... E as poucas situações, digamos, de contato com temas rurais, que são essas festas populares, festivais, para mim são um permanente desafio, porque para mim são situações para demonstrar não minha validade artística, a validade de um repertório, tipo de música para poder atingir... Ou seja, como fazemos com a contradição de fazer música de origem folclórica, ou seja, popular, que já não é consumida pelos setores populares, como fazemos com essa contradição? (Juan Falú, 2012).

Essa contradição, todavia, não impede que ele reconheça a existência de um substrato, de um “inconsciente coletivo” que possibilita ao músico comprometido atingir, de alguma forma, os setores populares – mesmo “com acordes novos”, ou seja, deixando de lado a mera repetição dos temas e harmonias tradicionais. Falú prossegue pondo em questão sua própria experiência e tecendo uma crítica a certos tipos de aproximação de setores de esquerda com as lutas populares:

[Junto con] la veneración del pueblo que había por parte de la izquierda, había también un vacío, por parte de la izquierda, un vacío cultural enorme que se revelaba en cosas muy elementares. La izquierda argentina no se caracterizaba ni por tener... ni por comprender el modo de nuestra gente, ni por cocinar o comer la comida de nuestra gente, ni por cantar las canciones de nuestra gente. Había una ignorancia total... Voy le dar otro ejemplo. Yo era músico cuando militaba. Si estaba con la guitarra en una reunión de militantes me pedían que toque 'Que culpa tiene el tomate', [de] Violeta Parra. Yo decía: 'Momentito, yo soy músico, a mí me gustan las zambas, me gustan los boleros, me gustan los tangos... No quiero que me encasillen. No soy músico de protesta. Yo para protestar estoy militando. Como músico soy músico'. (Juan Falú, 2012).

Com isso, ele elabora uma distinção entre o músico e o militante: a música, pelo menos a música de protesto, não constituía uma arma política naquela situação, exatamente porque não conseguia construir uma ponte entre o militante e os setores populares – e essa ponte era imprescindível para as lutas da esquerda. O militante, portanto, devia se aproximar dos setores populares, mas nem sempre era possível fazer isso por meio da música. Falú declara:

Si yo, en una guitarreada en una casa de un obrero... No me piden Violeta Parra, a lo sumo, me podrian pedir algo de Yupanqui, escuchado con veneración, con unción, y con emoción, pero el lenguaje natural es de la música... Es de la propia pertenencia. (Juan Falú, 2012).

Para Falú, a esquerda sofria uma separação entre teoria e prática, talvez resultado da “excessiva clandestinização” sob a qual viviam os militantes, que impedia o seu contato com o povo – e mesmo do pertencimento de classe daqueles que estavam militando. E prossegue, acrescentando que a cultura popular é um tema difícil, mas que tem que ser enfrentado:

[...] voy ahí decir algo más antipático, muy antipático, pero hay que saberlo. La derecha argentina conocía y conoce mucho más que la izquierda las cuestiones populares, por esto puede manejar el fútbol, puede manejar la tradición para sus fines, y si algún oligarca, un terrateniente sabe montar a caballo, este sabe cocinar un locro, y se sienta, agarra el bombo y sabe tocar, y sabe cantar una zamba, entonces... ¿Adonde estamos parados, digamos? El bombo, la zamba, ¿todo eso es una mierda tradicionalista e que se la vamos dejar a la derecha o es un patrimonio cultural e popular de que tenemos que nos apropiarse nosotros y darle un destino de transformación? (Juan Falú, 2012).

Falú critica também os posicionamentos de autores que colocam o rock argentino na linha de frente das denúncias contra e durante a ditadura.¹⁵ Para ele, hoje o rock tomou essa posição exatamente porque o outro lado, o da cultura popular, foi deixado como patrimônio para os setores conservadores, para a direita.

15 Ver Pujol (2007) e Marchini (2008) – embora esses dois autores se dediquem também à diversidade da música argentina.

Ele também cita um processo inverso, de excessiva ideologização por parte de setores da esquerda, que assim também não conseguem atingir o trabalhador – refere-se à emissora de rádio La Voz de las Madres (AM 530), de Buenos Aires. O músico critica o caminho escolhido pela emissora:

Aqui tem, por exemplo, você tem a rádio das Madres, a escolha das músicas nessa rádio... Eu não posso escutar, porque é uma escolha tão ideologizada, que você não encontra arte, acaba não encontrando a canção... Aqui tem compositores que especulam com situações sociais, históricas, com tragédias, e que fazem composições... Fazem canções que acabam dando direitos autorais, alimentando o narcisismo pessoal. Isso não é arte... Isso não é arte... Então você tem o segmento midiático das Madres da Plaza de Mayo, com todo o simbolismo que tem essa instituição na história nossa, e nessa rádio não escuta, por exemplo, um trabalhador. (Juan Falú, 2012).

Para se afastar dessa posição “de excessiva ideologização”, Falú assume um afastamento entre a música e a militância, o que possibilitava que ele vivesse uma “vida dupla”. Especifica como se deu o seu processo de assumir a clandestinidade:

No es que tuve un periodo de clandestinidad. Yo continuaba siendo Juan Falú, pero tenía, digamos, una doble vida. O sea, tenía una militancia clandestina. ¿Porque son dos cosas diferentes, no? Porque había aquellos que estaban directamente en la clandestinidad, con su documentación, otros no, etc. etc. Yo estaba entre los que tenían una pertenencia a una organización y una vida clandestina. (Juan Falú, 2012).

Essa possibilidade de vida dupla foi quebrada com o aumento da repressão, que pôs em causa a ideia, segundo ele nunca antes cogitada, de deixar o país.

[...] un momento nosotros apostamos que uno podría... no sobrevivir, digamos, a esa dualidad, pero después cuando la cosa se puso fea, porque la represión realmente fue muy masiva, muy... La decisión de la dictadura fue de una firmeza tal que fue realmente de aniquilar, y para aniquilar no repararon en extender la represión... ¿Es que hubo tanta víctima inocente, no? Entonces no daba para resistir. (Juan Falú, 2012).

O Brasil, embora ainda vivesse sob a ditadura, apresentava-se como uma possibilidade de exílio, principalmente pela proximidade da Argentina. Era necessário manter um visto de turista, o que implicava atravessar constantemente a fronteira para renová-lo, indo a Paso de los Libres ou a Puerto Iguazú:

No, no era legal en Brasil, no, nosotros éramos turistas, teníamos que ir a la frontera renovar la visa de turista. Era terrible, porque llegamos a orilla del río e veíamos nuestra tierra de otro lado. Era terrible. (Juan Falú, 2012).

Embora destaque toda a solidariedade com que o grupo familiar pôde contar – Falú mudou-se com a esposa e o filho, mais suas duas irmãs (seu irmão havia sido assassinado pela repressão¹⁶) –, relata que os primeiros tempos foram difíceis.

Lo que pasa es que personalmente mis primeros cuatro años de exilio fueron años de buscar este sobrevivir, digamos, no era ni artista ni militante. Estamos ahí por empezar psicológicamente arrasado, abatido emocionalmente y buscando entender o que había pasado, elaborando duelos, y sin papeles, sin documentación. (Juan Falú, 2012).

No Brasil Falú participou, por um certo tempo, do conjunto Tarancón, formado por músicos latino-americanos exilados. O grupo se apresentava em espaços alternativos, inclusive em comícios de sindicatos no ABC Paulista, mas não teve muita inserção na mídia, e talvez seja exatamente por isso que não foi interpelado pelos órgãos repressivos (Garcia, 2006). Falú afirma não lembrar muito bem como se iniciaram os contatos com esses músicos, mas mencionou sua atuação com o músico Abílio Manoel,¹⁷ envolvido então

16 Falú fez questão de destacar esse fato: “Meu irmão [Luis Eduardo Lucho Falú] foi assassinado pessoalmente pelo general [Antonio Domingo] Bussi. Pessoalmente... As mãos atadas, olhos vendados, ajoelhado”; conta que Lucho foi morto nos fundos do Arsenal Miguel de Azcuénaga, em Tucumán, e o corpo atirado numa fossa comum, mencionando que há pouco tempo foram descobertos esses locais. No festival de Cosquín de 2012, Falú foi ovacionado ao declamar um poema de Néstor Soria, “*A un genocida muerto*”.

17 Abílio Manoel (1947-2010), nascido em Lisboa, foi um grande divulgador da música hispano-americana no Brasil. Lançou seu primeiro LP em 1968 e nesse mesmo ano venceu o I Festival Latino-Americano da Canção Universitária. Em 1969, venceu o II Festival Universitário da Música Popular Brasileira da TV Tupi com a música “Pena verde”. Participou de outros festivais e gravou vários discos, também

com a difusão no Brasil da música latino-americana de denúncia social. O Tarancón conseguiu mostrar ao público brasileiro obras de Violeta Parra, Mercedes Sosa, Víctor Jara, entre outros, mas – ressalva Falú – essa música se direcionava aos setores médios mais intelectualizados, mantendo-se presente o abismo entre estes e os setores populares.

Falú, que permaneceu no exílio até 1984, destaca a importância que teve a música brasileira na sua afirmação enquanto músico, citando os grupos de choro do bairro Pinheiros, onde vivia em São Paulo. Logo que foram resolvidas as questões de sobrevivência material, Falú passou a compor. Conta que a boa recepção que teve no Brasil foi um aspecto que facilitou sua aceitação e atuação enquanto músico quando regressou à Argentina, depois de oito anos de exílio.

Com relação ao ambiente musical argentino quando da sua volta, sublinha que, por ter já uma formação anterior nos quadros do folclore, não necessitava reconstruir nenhuma memória, mas reconhece que para a juventude, para os adolescentes que se criaram dentro do processo da ditadura, havia sim a busca de uma identidade nacional, a busca de um lugar em sua terra – *“Esa búsqueda se manifestó como búsqueda realmente, no como encuentro”*, conclui. Daí as “etiquetas” que proliferaram na música argentina da segunda metade dos anos 1980 até os anos 1990: *“folclore, folclore progresión, folclore progresivo, folk jazz, folclore de cámara, música popular no sé qué, música popular urbana...”* – além do rock, claro (Juan Falú, 2012). Falú, entretanto, admite que hoje a juventude sabe mais a respeito da música nacional do que antes, e que também há jovens talentos que são uma promessa para o futuro, que buscam novos caminhos sem ter conflitos com a identidade. Apesar disso, mostra inquietações a respeito do conhecimento que os jovens possam vir a ter da tradição musical acumulada pelo país. Assim, conhecer da Argentina só o rock, ou só o tango, em nome de uma “modernidade” é preocupante, conclui,

lançados em Portugal, Argentina, Inglaterra, França, Chile e Equador. Em 1973, organizou o grupo Terra Livre. Em 1977 começou a trabalhar na Rádio Bandeirantes de São Paulo e em 1984 passou a apresentar o programa *América do Sol* na Rádio USP, na capital paulista. Como produtor, foi responsável pelo lançamento da coleção América do Sol, pelos selos Band e Copacabana. Sem ter contato com os músicos portugueses que se colocavam contra a ditadura salazarista, compôs em 1975 uma canção dedicada à Revolução dos Cravos, “O fado e o cravo de abril”. Essa canção, selecionada para participar do Festival Abertura (organizado pela Rede Globo em 1975), foi vetada pela censura e só pôde ser gravada no LP *América morena*, de 1976, mediante a alteração do título para “O cravo e o fado de abril”. Ver Fiuza (2006, p. 96-98).

pois há que considerar também o peso que a questão da regionalidade exerce nesse processo de definição do que é ser argentino, ou brasileiro.

Finalmente, aponta que há algumas décadas as relações musicais entre Argentina e Brasil eram praticamente inexistentes (a não ser, talvez, por alguns músicos “midiáticos”). O Brasil também estava distante dos demais países *hispanohablantes*, e ainda não haviam acontecido trocas expressivas entre brasileiros e argentinos no sentido de compor conjuntamente (um colocar letra ou música na composição do outro, por exemplo). Falú conclui considerando que as migrações recentes entre os países latino-americanos, nos quais se inclui o Brasil, têm possibilitado trocas constantes, e espera que continue sendo assim.

Ao final da entrevista, instado pelos entrevistadores a tocar algo que fosse significativo para ele, Falú pegou o violão e tocou trechos de duas músicas brasileiras (“Disparada”, de Geraldo Vandré e Téo de Barros, e “Manhã de carnaval”, de Luiz Bonfá) e de outra argentina (“Alfonsina y el mar”, de Ariel Ramirez).

Algumas considerações

De forma jocosa, Coriúñ Aharonián declara: *“El marxismo no tiene propuestas teóricas para el hacer musical. Las demás corrientes tampoco”* (Aharonián, 2012, p. 87). O pesquisador uruguaio considera que o papel do músico não esteve claro nem mesmo em situações revolucionárias, como a Revolução Francesa ou a Comuna de Paris, e conclui afirmando que os modelos culturais e os modelos musicais provêm da área capitalista – mais especificamente, do Ocidente – e que uma discussão mais extensa que dê conta dessa problemática é ainda tarefa por fazer.

Seguindo nessa direção, diríamos que a música, como produto, não tem autonomia para definir a si mesma como revolucionária ou não revolucionária – as questões colocadas por Falú sobre isso são bastante significativas. A música chilena, por exemplo, assume sentidos diferentes para os depoentes, assim como certamente é avaliada de outra forma pelos músicos que a compuseram, que a tocaram ou que com ela se relacionaram de alguma maneira.

Por outro lado, o fato de serem músicos possibilitou a Licks e a Falú colocarem-se frente à cultura popular e se perguntarem sobre quem é, realmente, o povo, seja aquele a quem se dirigem, seja aquele definido pelos movimentos

revolucionários de esquerda. As maneiras como os entrevistados analisaram suas relações com a música politizada, chamada “de protesto”, propiciaram reflexões sobre as suas vinculações como músicos e como militantes, muito especialmente na situação de exílio. Licks relata sua simpatia em relação ao ideário da Unidade Popular e sua ligação com os músicos comprometidos com ele. Para Falú, a relação com o popular, aliado ao nacional (mesmo que expresso por meio do regional), é muito relevante e possibilita a ele se reposicionar politicamente com relação às várias questões que o preocupam ainda hoje. Significativamente, como já salientamos, Falú regressou depois do exílio à Argentina, enquanto Licks permanece na Alemanha.

Referências

- AHARONIÁN, Coriún. *Hacer música en América Latina*. Montevideu: Tacuabé, 2012.
- BARROS, Célia. *Lavecchia, um sapateiro contra a ditadura*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.
- DEMÉTRIO, Silvio et al. Uma conversa com o menestrel do exílio. *Gazeta do Paraná*, Cascavel, p. 1-4, 25 out. 2008. Caderno Retranca.
- FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. 360 p. Tese (Doutorado em História) – Unesp, Assis, SP, 2006.
- GARCIA, Tânia da Costa. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. *ArtCultura*, v. 8, n. 13, jul./dez. 2006.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *História Social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones UC, 2009.
- LICKS, José Rogério. A noite na embaixada (minha parceria com José Lavecchia). *Antíteses*, v. 6, n. II, jan./jun. 2013. Apresentação de Geni Rosa Duarte e Alexandre Fiuza.
- MARCHINI, Dario M. *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad – utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.
- OEA [Organización de los Estados Americanos]. Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Cap. XVIII: Derecho de abandonar el territorio del país y de permanecer en él. Derecho de asilo. In: _____. *Informe sobre la situación de los derechos humanos en Chile*. 1974. Disponível em: <<http://www.cidh.oas.org/countryrep/Chile74sp/cap.13.htm>>. Acesso em: 24 mar. 2007.

PALMAR, Aluizio. *Onde foi que vocês enterraram nossos mortos?* Curitiba: Travessa dos Editores, 2006.

PORTORRICO, E. P. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: del autor, 1997.

PUJOL, Sergio. *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Booket, 2007.

RODRÍGUEZ, Osvaldo. *Cantores que reflexionan*. Madrid: Literatura Americana Reunida, 1984.

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

SADER, Eder. *Um rumor de botas: a militarização do Estado na América Latina*. São Paulo: Editora Polis, 1982.

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

SAMUEL, Raphael. Teatros da memória. *Projeto História*, São Paulo, n. 14, p.41-81, 1997.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

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: Editora FGV, 2011.

Fontes orais

FALÚ, Juan. [2012]. Entrevistadores: Emilio Gonzalez e Ernesto Bohoslavsky. Buenos Aires, 28 fev. 2012.

LICKS, José Rogério. [2008]. Entrevistadores: Alexandre Fiúza, Geni Rosa Duarte, Emilio Gonzalez e Silvio Demétrio. Cascavel, 10 out. 2008.

Resumo: Este trabalho aborda as experiências de exílio de dois músicos latino-americanos: o brasileiro José Rogério Licks e o argentino Juan Falú. Valendo-nos da metodologia da história oral, nosso objetivo é discutir as memórias que Licks e Falú guardam dessas experiências, bem como a vinculação entre seus posicionamentos políticos e seu fazer musical.

Palavras-chave: exílio, músicos, José Rogério Licks, Juan Falú.

Art, politics and displacement: memoirs of Latin American musicians in exile

Abstract: This paper focuses on experiences of exile of two Latin American musicians: Brazilian José Rogério Licks and Argentine Juan Falú. Based on the oral history methodology, our objective is to discuss their memories of these experiences, as well as how their political positions and militancy are linked to their musical work.

Keywords: exile, musicians, José Rogério Licks, Juan Falú.

Recebido em 1º/03/2015

Aprovado em 06/05/2015