

Tangos do exílio: uma análise da trajetória do grupo musical Caldo de Cana

Patricia Freitas dos Santos

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
– Departamento de Letras Modernas | USP
pfreitassantos@yahoo.com.br

Resumo: este trabalho busca apresentar um panorama histórico acerca da fundação e do processo de trabalho do grupo musical Caldo de Cana, formado por Augusto Boal. Exilados em Buenos Aires na década de 1970, os componentes do grupo decidiram congregar-se em fevereiro de 1974 a fim de denunciar as ilegalidades perpetradas pelos regimes militares na América Latina. Com a intensificação das atividades paramilitares de extrema direita na Argentina e da vulnerabilidade dos refugiados brasileiros que lá estavam, o grupo encerra compulsoriamente suas atividades no país pouco tempo depois, em maio de 1974. Nosso objetivo é salientar o percurso, frequentemente elipsado, de artistas que buscaram participar ativamente do movimento histórico, mesmo em condições produtivas mínimas de atuação.

Palavras-chave: canção popular; exílio; ditadura civil-militar brasileira.

O exílio como trauma histórico

No ensaio “A experiência do exílio: do traumatismo ao inesperado”, o psicanalista uruguaio Marcelo Viñar delinea uma espécie de campo de reflexão acerca da trajetória traumática de exilados latino-americanos durante a década de 1970. De acordo com o autor, o exílio como instrumento político se define pelo abortamento de projetos individuais e coletivos, apresentando-se como “um tempo de inércia e contemplação, que emerge após a tormenta, o naufrágio e a catástrofe: propõe o desafio do que podemos construir a partir da perda, da desilusão do desencorajamento, da derrota”.¹

Tal perspectiva intrassubjetiva não deixa de se articular com questões de cunho social e ideológico já aprofundadas por Edward Said. Ao ser considerado sobretudo uma “punição política”, diz o pensador, o exílio passa a apresentar, a um só tempo, uma alternativa produtiva ao esfacelamento do pensamento crítico na sociedade moderna e uma condição nefasta imposta àqueles que manifestam seus desacordos com o estado de coisas na sociedade. Assim, as “multidões sem esperança e sem documentos” conseguiriam, por meio do próprio lugar marginal que ocupam, participar do movimento histórico de maneira distanciada e crítica. O filósofo conclui, então, que o “exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência”.

Sim, é verdade que a literatura e os estudos produzidos acerca de tamanha experiência devem levar em conta seu aspecto trágico, ou seja, sua reprodução na dinâmica histórica como parte da grande teia de relações de poder que permeiam o campo social,

(...) mas pensar que o exílio é benéfico para a literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós”. Não é verdade que as visões do exílio na literatura e na religião obscurecem o que é realmente horrível? Que o exílio é irremediavelmente

¹ VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992, p. 111.

secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia?²

Munida de uma bibliografia ampla que permite inclusive análises psicanalíticas, sociológicas e historiográficas, Denise Rollemberg retoma o ponto de partida dos autores mencionados anteriormente ao destacar a experiência do exílio como uma ruptura não só geográfica, mas também subjetiva. Seja ele compulsório ou fruto da restrição de poder de escolha do sujeito, o afastamento de determinado universo de referências pode engendrar inúmeros traumas que envolvem desde a crise de identidade até a completa anomia ou depressão.³ Não à toa, os casos de suicídio cometidos por brasileiros exilados durante o regime civil-militar no Brasil, mesmo que ainda não devidamente contabilizados, assustam e assombram a todos nós: assim como Frei Tito de Alencar e Maria Auxiliadora Lara Barcelos, muitos preferiram o silêncio da morte ao silêncio político controlado pelo Estado, justamente por apostarem que o choque gerado pelo suicídio seria capaz de ecoar a carnificina e o horror que fizeram parte da nossa história. Tito, inclusive, chega a afirmar, em carta-denúncia, que as torturas e outras formas de práticas ilegais impingidas contra os presos políticos brasileiros durante o Estado de exceção deveriam ser deflagradas e condenadas mesmo sob o custo da morte:

A dor crescia a cada momento, sentia a cabeça três vezes maior do que o corpo. Era preciso pôr um fim àquilo. Sentia que não ia aguentar mais o sofrimento prolongado. Angustiava-me a possibilidade de outros frades sofrerem o mesmo. Só havia uma solução: matar-me (...). No meu caso, tratava-se de impedir que outros viessem a ser torturados e

² SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

³ ROLLEMBERG, Denise. *Entre raízes e rades*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

denunciar à opinião pública e à Igreja o que se passa no Brasil. Só com o sacrifício de minha vida isto seria possível, pensei.⁴

Da mesma forma, é recorrente, em depoimentos de exilados brasileiros da época, o sentimento de culpa em relação aos companheiros de militância que, por vezes, opunham-se à saída do país. Mesmo reconhecendo o importante e elevado grau de solidariedade no convívio com outros exilados latino-americanos em embaixadas ou abrigos, bem como as significativas trocas culturais engendradas por uma vida errante, muitos exilados recusaram a ideia de residir permanentemente em território estrangeiro. O jornalista Arthur José Poerner, após cinco anos exilado em Köln, afirmou não se importar “com conforto de moradia ou qualquer outro pressuposto da vida sedentária (...)”. “O importante era não juntar muitas coisas”, “manter a mala arrumada” e esperar “o sinal verde para a volta”.⁵

O ímpeto em dar continuidade ao projeto político ceifado pela ditadura e, com isso, não reconhecer o processo de esfacelamento das dezenas de organizações de esquerda no Brasil também foi defendido pelo músico e militante da Aliança Libertadora Nacional (ALN), Leopoldo Paulino. Depois de sua prisão no Chile em 1973, Leopoldo recebeu autorização para permanecer somente alguns dias no Panamá, onde cogitou seguir viagem para Cuba. A hipótese é logo refutada pelo músico, devido a um único motivo: continuar a luta de guerrilhas em território nacional. É assim que, do Panamá, Leopoldo Paulino decide continuar sua jornada em Buenos Aires, justamente pela proximidade com o Brasil:

Na véspera da partida do avião que levaria os companheiros do Panamá para Cuba, passei a noite em claro, com muita vontade de ir para lá e viver no país cuja experiência de construção do socialismo sempre considere a mais

⁴ ALENCAR, Frei Tito de. “Carta-denúncia de um preso político”. In: *Brasil: 1964/19?? – Memórias do exílio*, v. 1. São Paulo: Livramento, 1978, p. 348.

⁵ POERNER, Arthur José. “Passagem de ida e volta”. In: *Brasil: 1964/19?? – Memórias do exílio*, v. 1. São Paulo: Livramento, 1978, p. 263.

interessante. Sabia, entretanto, que ir para Cuba naquele momento político representava ficar lá por muito tempo (...). Além do mais, tinha claro que meu objetivo era lutar pela conquista do socialismo em meu país, pois em Cuba ele já existia (...).⁶

Mesmo com tamanha resistência política por parte de inúmeros militantes, o banimento, ao lado dos inúmeros sequestros, prisões, torturas e mortes, tornou-se instrumento de punição utilizado recorrentemente pelo Estado durante a ditadura civil-militar, com a finalidade de perpetuar a sua hegemonia político-ideológica. O exílio compulsório, portanto, inseria-se no que Paulo Arantes, apropriando-se da expressão da argentina Pilar Calveiro, chama de “poder desaparecedor”.

O corte de 1964 mudaria de vez a lógica da exceção, tanto no hemisfério da ordem política, quanto do ilegalismo do povo miúdo e descartável. O golpe avançara o derradeiro sinal com a entrada em cena de uma nova “fúria” – para nos atermos ao mais espantoso de tudo, embora não se possa graduar a escala do horror: a entrada em cena do “poder desaparecedor”, na fórmula não sei se original de Pilar Calveiro. Depois de mandar prender, mandar desaparecer como política de Estado, e tudo o que isso exigia: esquadrões, casas e voos da morte. Essa nova figura – o desaparecimento forçado de pessoas – desnor-teou os primeiros observadores.⁷

Talvez seja por sua forma prismática, capaz de congrega-r variados campos do saber, que o fenômeno do exílio exija uma abordagem sobretudo dialética, ou seja, uma análise que consiga conjugar a dimensão política e social da época à atuação dos sujeitos históricos. Ainda que tomemos como eixo gravitacional de nosso estudo a experiência de artistas brasileiros que enfrentaram o trauma do banimento ou do exílio, não podemos deixar de

⁶ PAULINO, Leopoldo. *Tempo de resistência*. Ribeirão Preto: São Francisco, 2012, p. 345.

⁷ ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015, p. 207.

salientar as condições sociopolíticas que propiciaram tal corte, sob pena de perdermos o fio da meada: a saber, o trabalho cultural de resistência aos ditames do regime militar brasileiro produzido por esses artistas. A nosso ver, o exilado, como sujeito para quem a fratura social é sentida materialmente, participa ativamente da dinâmica histórica, visto que um constitui e é constituído pelo outro e vice-versa. Mesmo que possamos problematizar a preocupação de diversos estudos historiográficos com o poder de agência de sujeitos à margem do sistema capitalista,⁸ o campo da subjetividade dos agentes históricos em questão iluminará nosso percurso, na medida em que fornecerá pistas para tratar de um material artístico que não deixou de compor uma estrutura de sentimento num período de transformação, nos termos de Raymond Williams.⁹ Em outras palavras, o que buscamos é produzir uma efetiva articulação entre experiência e estrutura, a fim de deflagrar a singularidade da trajetória do Caldo de Cana na pesquisa de formas artísticas capazes de engendrar contornos possíveis a um momento amorfo da história, cujas regras eram o impasse e o silenciamento.

“Estávamos no bagaço”¹⁰: o grupo Caldo de Cana

*Cruzando a cordilheira
Pelo velho sendeiro secreto do
contrabando
Vi passar a alma da
companheira
Como um pássaro de fogo*

⁸ Podemos citar um artigo paradigmático de Emília Viotti da Costa sobre o assunto. Nele, a pesquisadora afirma que a corrente historiográfica que ganhava cada vez mais espaço desde a década de 1970 pautava-se na experiência de trabalhadores e no reconhecimento da voz daqueles que, na maioria das vezes, eram amordaçados e esquecidos pela hegemonia cultural. Viotti destaca os riscos que podem emergir no abandono de categorias mais abrangentes, associadas comumente a certa análise estruturalista. O ideal, a seu ver, seria justamente o estudo dialético, ou seja, capaz de evidenciar as pontes das duas abordagens. Ver: COSTA, Emília Viotti da. “Estruturas versus experiência: novas tendências na história do movimento operário e das classes trabalhadoras na América Latina: o que se perde e o que se ganha”. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais – BIB*, São Paulo, n. 29, 1990.

⁹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: UNESP, 2011, p. 35.

¹⁰ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 297.

*De cores ofuscantes voando
Para além dos picos nevados
dos Andes
Rumo do país dourado do arco-
íris
Para onde eu vou
Minha luz*
José Rogério Licks

Em 1974, Augusto Boal buscava recursos para dar continuidade a um trabalho teatral comprometido com questões de classe. A tarefa que se mostrava mais urgente para o teatrólogo exilado em Buenos Aires era justamente a de denunciar os horrores cometidos pelas ditaduras latino-americanas, como podemos perceber a partir das obras produzidas e encenadas no período: *Ay, ay, ay... no hay Cristo que aguante, no hay!*, uma adaptação de *Revolução na América do Sul*, sobre as eleições na Argentina em 11 de março de 1973; *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*, sobre o Grande Acordo Nacional (GAN) consolidado pelo ditador argentino Lanusse; *Feira latino-americana de opinião*, que conglomerou cerca de oitenta artistas latino-americanos de diferentes campos para apresentar obras engajadas e comprometidas com o momento histórico da América Latina; *Torquemada*, obra sobre a tortura no Brasil; e, finalmente, o show *Soy loco por tí, America*, que reuniu músicos do Brasil (Geraldo Vandré), Chile (Victor Jara), Argentina (Tatá Cedrón) e Uruguai (Daniel Viglietti).

Suas memórias sobre tal momento turbulento só serão escritas após cerca de trinta anos e, de forma contraditória, mostrarão a clivagem entre sua produção cultural e suas atividades militantes no país. O teatrólogo, que havia sido sequestrado e torturado em 1971, no Brasil, por causa de seu vínculo com a Aliança Libertadora Nacional,¹¹ dirá ter recusado qualquer engajamento efetivo e prático com lutas sociais durante o exílio. A

¹¹ Sobre o assunto, ver: SANTOS, Patricia Freitas dos. *Pedagogia do exílio: uma análise do trabalho teatral de Augusto Boal durante seu exílio latino-americano*. 2015. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 2015.

experiência militante em seu país de origem, considerada posteriormente por Boal como desastrosa, gerava seus efeitos e servia de advertência para pensar as contradições do peronismo:

Eu me sentia triste, não integrado a nada, não concordando com nada. Vinha de experiência frustrada e o pior. Havia cometido erros no Brasil, não queria cometê-los em pátria alheia. Me recusei a participar de manifestações que não fossem contra a ditadura brasileira: minha seara! Não queria ser – “Hay gobierno, soy contra!” – queria me concentrar contra o desgoverno brasileiro. Em Buenos Aires, senti o significado da palavra raízes... quando as perdi.¹²

A crítica feita por Boal em sua autobiografia encontra paralelo em texto escrito em 1973, ou seja, no calor da hora, em Buenos Aires. Nele, trata-se do Massacre no Aeroporto de Ezeiza, dia em que três milhões de argentinos¹³ aguardavam o retorno de Perón de seu exílio prolongado. Como nota o autor, o momento era de enfraquecimento político e de intensa fragmentação da esquerda argentina:

Um magnífico exemplo de criação poética multitudinária foi dado pelo povo argentino na tarde de 20 de junho de 1973. (...) mais de quatro milhões de pessoas reuniram-se no caminho do aeroporto de Ezeiza, em Buenos Aires, para receber o general Juan Domingo Perón, que regressava à Pátria depois de quase 18 anos de exílio (...). Mas os quatro milhões de pessoas não pensavam homogeneamente. Assim, enquanto esperavam o avião do líder, cada grupo ou cada tendência entoava as suas próprias canções. O desafio poético parecia ir longe. Mas parece que a um dos coros lhe faltou a inspiração poética para seguir a reunião literária, e começaram a responder com tiros. Houve mortos no campo

¹² BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 2000, p. 297.

¹³ FERRER, Maria Florencia. *A construção do poder do campo popular: os anos 70 na Argentina*. 2008. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2008.

de batalha poético-político e feridos à bala (não à rima).
Morreram mais de 400 pessoas.¹⁴

A pesquisadora Maria Florencia Ferrer descreve o papel das forças paramilitares – com o auxílio da Triple A – no ato público que resultou no memorável massacre:

O palco, em si, foi ocupado no dia anterior ao ato por 1.000 civis armados, cuja função era impedir que chegassem perto da JP (Juventud Peronista) a JUP (Juventude Universitária Peronista), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) e Montoneros. Os que guardavam o palco portavam carabinas, escopetas de cano curto, metralhadoras e pistolas. A ponte estava ocupada por homens da CNU (Concentração Nacional Universitária) e da ALN (Aliança Libertadora Nacionalista). Em síntese, 200.000 homens participavam do cordão de isolamento em frente à ponte e 3.000 seguranças rodeavam a zona do palco e a área de aterrissagem. Toda essa força se comunicava entre si com o sistema de rádios do Automóvel Clube Argentino (...). As forças de esquerda assistiram ao episódio portando armas leves e uma única metralhadora, que não chegaram a usar.¹⁵

Ao que tudo indica, a visão de Augusto Boal sobre o evento ocorrido em 1973 corrobora, mesmo que indiretamente, o que Juan Suriano define como “uma fratura histórica”¹⁶ no seio do movimento operário que “desde antes dos anos 60 começara a ser questionada por quem enfatizava a importância das organizações trabalhistas”.¹⁷ Segundo Suriano, o trabalho de pesquisadores como Gino Germani, acerca da falta de autonomia da classe

¹⁴ BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. Coimbra: Centelha, 1977, pp. 148-149.

¹⁵ FERRER, Maria Florencia. *Op. cit.*, 2008, p. 141.

¹⁶ SURIANO, Juan. “Cuál es hoy la historia de los trabajadores en la Argentina?”. *Revista Mundos do Trabalho*, UFSC, v. 1, n. 01, jan-jul. 2009, p. 33.

¹⁷ *Ibidem*, p. 34

trabalhadora na Argentina frente ao Partido Justicialista e ao líder Perón, fazia ressoar o fato de que o “peronismo não era nem uma proposta de classe nem uma opção para a esquerda de tradição marxista”, ainda que fosse “a expressão dos trabalhadores”.¹⁸

Não só a já reduzida participação política de Boal por meio da militância é anulada, como também a sua própria produção cultural se encontra sob ameaça. As atividades do grupo paramilitar de extrema-direita Triple A, em Buenos Aires, tornam o trabalho do teatrólogo muito mais difícil: em janeiro de 1973, dois cinemas chegaram a ser bombardeados por um grupo de jovens extremistas ligados ao Movimento Nacionalista e o Teatro Argentino foi incendiado por ocasião da estreia da peça *Jesus Cristo, superstar*:

(...) a repressão aqui está terrível. Não há censura oficial como no Brasil, mas os donos dos teatros fazem suas próprias censuras e não deixam uma peça que eles dizem ser “política” ser apresentada em seus teatros... Tempos difíceis, muita luta, tudo está incerto. Ano passado eles puseram fogo em um teatro onde se daria a encenação de “Jesus Cristo, superstar”; ficou tudo em ruínas.¹⁹

Em meio a tal contexto, o teatrólogo buscou alguns músicos brasileiros também exilados em Buenos Aires a fim de fundar um grupo, cujo nome já era bastante sugestivo: “Com exilados brasileiros, *Caldo de cana*. Nada mais justo: estávamos no bagaço”.²⁰ Leopoldo Paulino, um dos membros, revela o teor ambíguo do título: “O Boal que sugeriu inclusive o nome do grupo. Porque ‘cana’, na Argentina, também queria dizer polícia. Como, ‘veña la cana’, que significava ‘aí vem a polícia’. Mas foi também por causa da cana em português, no sentido brasileiro”.²¹

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ BOAL, Augusto. [Carta] 10 jul. 1974, Buenos Aires [para] JAINER, Arthur, Buenos Aires. 1f.

²⁰ BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 2000, p. 297.

²¹ PAULINO, Leopoldo. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 15 maio 2014.

Outro membro, José Rogério Licks, mais conhecido por Gaúcho na época, contou, em entrevista, que Boal o procurou no Nosocomio, um hospital na cidade que havia sido desativado e era então utilizado para abrigar principalmente refugiados do Chile de Pinochet. O plano inicial do teatrólogo era formar um grupo de teatro, mas a própria composição dos integrantes, todos músicos, estimulou o projeto musical.

Com o propósito de formar uma companhia de teatro latino-americana, Boal nos procurou no Nosocomio (antigo hospital de tuberculosos desativado e transformado em campo de refugiados), na Calle Combate de los Pozos. Trocamos muitas ideias e planos naquela noite, mas a companhia de teatro não pôde ser formada, e o que restou da ideia inicial foi o *Canción del Exilio*.²²

Licks também esclareceu que a intenção de Boal não era reunir somente exilados brasileiros, mas artistas de toda a América Latina que, principalmente após os golpes militares no Brasil e Chile, encontravam-se concentrados na Argentina àquela época:

Boal foi ao encontro dos refugiados latino-americanos, não só brasileiros. Sua intenção era aproveitar a concentração em Buenos Aires de artistas engajados na luta contra as ditaduras militares – a maior parte vindos do Chile de Salvador Allende, como nós – e unir os trabalhos individuais em um grande projeto coletivo. Certamente Boal vislumbrou a possibilidade de realizar as ideias do Teatro do Oprimido com o potencial criativo que havia entre os refugiados. Mas não houve tempo para nenhum trabalho concreto com essa ideia, fora o *Canción del exilio*.²³

Leopoldo Paulino, Márcia Fiani, Maria Alice Saboya, Eliana Lorentz, José Eugênio Leal (Zeca), Raul Ellwanger, Eduardo Fernandes (Edu) e José

²² LICKS, José Rogério. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 2 fev. 2017.

²³ *Ibidem*.

Rogério Licks (Gaúcho), sob a direção de Augusto Boal, compuseram o elenco do show *Canción del exilio*, apresentado em março de 1974. Grande parte deles vinha da Embaixada da Argentina no Chile e havia sido realocada no hospital, enquanto outros exilados foram enviados a hotéis, universidades e até mesmo à Europa. O objetivo do espetáculo musical não fugia ao das demais obras do teatrólogo: denunciar as diversas violações dos direitos humanos perpetradas pela ditadura no Brasil através das torturas, das censuras e da intensa atmosfera de repressão. Segundo Licks, “sua intenção era aproveitar a concentração em Buenos Aires de artistas engajados na luta contra as ditaduras”.²⁴



Figura 1 – Cartaz do show *Canción del exilio*, ocorrido em 1974 em Buenos Aires

Durante o show, Boal era o responsável pela apresentação do grupo e pela leitura dos textos. O espetáculo permaneceu em cartaz no Teatro Latino – um pequeno teatro em Buenos Aires – por apenas uma semana (sexta, sábado e domingo), com exibições após a meia-noite. O público-alvo, de acordo com Licks,²⁵ era composto majoritariamente por chilenos, bolivianos,

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

equatorianos, uruguaios, venezuelanos, nicaraguenses, argentinos e, obviamente, uma grande quantidade de brasileiros. É notável o caráter tímido da produção, que não deixa de evidenciar os perigos de uma atividade cultural agudamente política naquela época. Leopoldo Paulino conta um pouco sobre a experiência:

Eu morava em um hospital que estava em reforma. O governo pegou os estrangeiros que estavam na Embaixada e colocou lá. E eu, na época, não tinha onde morar, então me encostei e fiquei ali. Alguém deve ter falado, dado o contato e tal e o Boal foi lá me procurar. O show falava sobre a ditadura no Brasil e denunciava o que estava acontecendo. O Boal lia o texto, a gente cantava, era bem legal. Na época, o governo argentino ainda recebeu todos aqueles brasileiros exilados, mas o que também existia era um grupo de direita que estava atacando com o apoio do Lopez Rega. Quem era o Lopez Rega? Era o todopoderoso! O Perón já estava mal, já estava fraco e a mulher dele estava presa ao Lopez Rega e ele mesmo comandava um grupo de extrema direita. Então, era uma contradição, o governo peronista estava fazendo terrorismo contra nós. Era arriscado ficar em Buenos Aires por conta disso.²⁶

De fato, os ataques de grupos terroristas de extrema direita intensificavam-se a tal ponto que se tornou um tanto perigoso permanecer na Argentina, principalmente como exilado.²⁷ De certa forma, os ensaios, que ocorriam no próprio hospital desativado, e as apresentações pela madrugada já denunciavam o estado de alerta vivido pelo grupo. Raul Ellwanger relata a atmosfera de repressão e de terror a assombrar os colegas que se encontravam mais vulneráveis, justamente pela condição de exilados:

²⁶ PAULINO, Leopoldo. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 15 maio 2014.

²⁷ Alexandre Fiúza, em sua tese de doutoramento, pontua casos extremos de perseguição, torturas e assassinatos de brasileiros refugiados na Argentina. Ver: FIÚZA, Alexandre. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão política aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960-1970*. 2006. Tese de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista, 2006, pp. 244-256.

Ficaram alojados, vigiados e semitrancados num hospital desativado na Calle Combate de los Pozos, logo apelidado de El Nosocomio. Sob a mirada do temido López Rega, aguardavam algum país piedoso que os aceitasse. O ambiente era muito pesado, pelo que haviam sofrido no Chile, pela frágil situação política na redemocratizada Argentina, pela falta de higiene, de dinheiro e pela falta de qualquer caminho futuro. Tudo agravado pela truculência mesquinha do regime brasileiro, que não lhes dava passaportes, travando a circulação, a documentação, o trabalho. O indocumentado é um pária legal, é um nada, sofre uma forma sutil de aniquilamento.²⁸

Mesmo com o cenário adverso, Leopoldo Paulino afirmou que o prólogo do show, cuja autoria era de Augusto Boal, configurava uma espécie de exortação ao público, seguindo os moldes dos musicais do “Arena conta”.²⁹ Posteriormente, segundo José Rogério Licks, os blocos eram divididos da seguinte forma:

A música escolhida para abrir o show foi “Tierra mía”, que escrevi em espanhol, nascida da mistura de saudade e esperança comum à condição do refugiado. Ela expressa o agradecimento ao país que nos acolhia como refugiado e a convicção de um futuro melhor. Logo seguia “Abre a avenida” do Zeca e mais alguma que não lembro. Fechando essa “Introdução”, era lido um texto – “Brasil 1964” –, acho que pela Márcia. A seguir, era o bloco de “canções de amor”, a maioria do Zeca: “Menina olha o mar”, “Cometa”, “Simplesmente”... Lembro que também tocamos neste bloco “Vaidosa”, de minha autoria. Ao final deste bloco era lido outro texto. O próximo tinha várias canções do Raul, em espanhol, e era dedicado ao Chile. Lembro de um nome:

²⁸ ELLWANGER, Raul. “Canções latino-americanas: barca largada”. In: *Nas velas do violão – crônicas, letras, partituras*. Edição do autor, 2016. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/jornal/cancoes-latino-americanistas-barca-largada/>>. Acesso em: 6 nov. 2017.

²⁹ PAULINO, Leopoldo. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 15 maio 2014.

“Noche tenebrosa” e também “La historia no va a parar”... Seguia leitura de outro texto. Acho que seguiam mais dois blocos, com músicas de Zeca, Raul e minhas, intercalados de textos: “Rio de Janeiro”, “Estatua de sal”, “Ogum Peleo”... Mais outras que não me vêm à memória. Mas sei que tocamos minha “Luz do luar” (Canção do banido) e “Vamos seguindo”, para finalizar.³⁰

Curiosamente, ao levarmos em consideração as canções e as diferentes convicções ideológicas de cada integrante do show, verificamos que não havia a proposição ou defesa de uma pauta de luta comum contra o *status quo*. O show parecia propor, mais do que uma apresentação teleológica sobre os rumos do Brasil, uma guinada reflexiva acerca dos possíveis espaços de resistência e de denúncia.

Já experiente na criação e direção de espetáculos musicais, Augusto Boal constrói uma atmosfera coletiva de entusiasmo e festividade coadunada com a perspectiva efetiva de combate do quadro político da época. Seguindo o mesmo fio da meada que congregou diversos artistas do ramo musical no *Show Opinião*, em 1964, os membros do Caldo de Cana também formaram algo similar a uma frente ampla de resistência, absorvendo todo o caldo de cultura popular em vigor na América Latina, isto é, a canção de protesto, o samba, o baião, o malambo e o calipso. O público – formado “majoritariamente por refugiados dos diversos países latino-americanos, principalmente chilenos, bolivianos, equatorianos, uruguaios, venezuelanos, nicaraguenses, além dos argentinos e de uma boa quantidade de brasileiros”³¹ – parecia fazer parte do projeto de alinhamento transnacional com vistas a uma “política redentora”.³²

³⁰ LICKS, José Rogério. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 2 fev. 2017.

³¹ *Ibidem*.

³² Utilizo aqui os termos de Maria Sílvia Betti em sua análise do espetáculo *Show Opinião*. Ver: BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 184.

A canção de abertura, “Tierra mía”, que enfatiza já em seu título a importância da identidade étnica do eu lírico, é iniciada com tom de lamento e acédia, provenientes da condição de exilado:

Sí, yo agradezco esta tierra
Vivir nuevamente
Y de nuevo esperar

Pero es que allá he dejado
La gente sufrida que me acompañó
Tumba de todos mis muertos
Tierra ensangrentada de amor que cayó³³

A espera pelo reencontro com a terra natal, anunciada na primeira estrofe, é redimensionada pela carga negativa dos versos seguintes. A imagem esperada e comumente idealizada da pátria edênica é pervertida na criação de um quadro sanguinário e aterrorizante: a nação tornada tumba, o solo contaminado pelo derramamento de sangue.

Ritmada de acordo com o calipso, gênero popular e carnavalesco nascido em Trinidad e Tobago, a canção de Licks cria um movimento de apropriação do território nacional pelo eu lírico a partir da contraposição de um passado orgânico ao estado de coisas de então. Por fim, esculpida artificialmente pelos crimes e pelas denúncias por eles derivadas, à terra-mãe é prometida a ressurreição libertadora:

Ay tierra mía te extraño
En los campos mojados del rubio trival
Ay en la ruda faena
Y el sol causticante del cañaveral

Tierra lejana y tan mía
Esculpida de agravios no más estarás
En la semilla de sangre
De todos tus muertos renacerás³⁴

³³ LICKS, José Rogério. “Tierra mía”, 1974.

³⁴ *Ibidem.*

O lamento e a melancolia cedem espaço ao potente combate simbólico às ditaduras, sinalizado inclusive pela repetição da última estrofe, como se pode ver no datiloscrito cedido pelo próprio compositor.³⁵ Não à toa, o uso do calipso: o canto carnavalesco, embrenhado na utopia e no abrigo nostálgico dissociado do tempo histórico,³⁶ dialoga com uma semântica sobre o tempo de redenção e a expectativa de união quase mítica entre eu lírico e lugar de origem.

Já a canção de Raul Ellwanger, “O gaúcho”,³⁷ definida pelo compositor como um samba gauchesco, parece associar o universo marginal do samba ao engajamento da canção de protesto. Centrada na figura do gaúcho como o personagem que tipicamente ultrapassa fronteiras, a obra reforça elementos culturais positivos que normalmente caracterizam os habitantes de parte da região rural de Brasil, Uruguai e Argentina. Num ponto de ligação entre o exilado e o boiadeiro errante, Ellwanger propõe uma narrativa circular que glorifica e heroiciza o gaúcho diante de sua capacidade de resistir à ordem e, até mesmo, de burlá-la. Desse modo, a obra de Raul E. converge com o pensamento de Paulinho da Viola a respeito da representação do marginal no samba dos anos 1970:

Marginal é o cara que se coloca contra o vigente. O marginal, no nosso tempo, sempre é justamente o que é vivo, o que questiona, o que incomoda. O samba, nesse sentido, continua vivo, questionando, incomodando.³⁸

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ver Figura 2.

³⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.

³⁷ Segundo Raul Ellwanger, as canções “Noche Tenebrosa” e “La historia no va a parar” não são composições suas, como sugerido por José Rogério Licks. Ellwanger ainda afirma ter contribuído para o show *Canción del exilio* com duas canções: “O gaúcho”, um samba gauchesco, e “Lejano Chile”, uma valsa em homenagem ao país de acolhida.

³⁸ VIOLA, Paulinho da. “Entrevista de Paulinho da Viola a Torquato Neto”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1971.

Longe de conceder enfoque ao vagabundo, o protagonista configura-se como um trabalhador dotado da malandragem necessária para escapar à ordem hegemônica. É nessa mistura do indivíduo em contato com a terra, inserido em nosso mito de formação cultural, com o guerrilheiro que se move a narrativa de Ellwanger:

Vou pelos campos da minha terra
Sem patrão e sem espera, laçador de boa mão
Tenho o destino da boiada
Rodo, rodo pela estrada, ando atrás não sei de não.

[...]

Desde então sigo tropeando pelos pampas do meu pago
Pelo amigo, dou um braço, prá mulher, um doce abraço
Pros milicos trago estrago, pro inimigo outro balaço.³⁹

A construção de uma identidade transnacional e latino-americana no show *Canción del exílio* encontrava, portanto, três eixos mobilizadores: a) o espírito gregário e otimista a despeito das derrotas políticas, que já estava em pauta desde os musicais realizados no Brasil a partir de 1964;⁴⁰ b) o caráter heroico dos militantes que combatiam as ditaduras na América Latina; c) o vínculo mítico do sujeito com a terra natal e a crença messiânica produzida a partir daí. É assim que a forma coletiva dessa produção cultural parece tratar não só de um forte apelo à discussão de propostas estéticas ou à sobrevivência profissional em meio ao banimento e ao isolamento artístico por ele acarretado; tratava-se, antes, de engendrar mecanismos para o fortalecimento de uma identidade que, no limite, buscava intervir no quadro político asfíxiante da época.

³⁹ ELLWANGER, Raul. “O gaúcho”, 1968.

⁴⁰ Ver BETTI, Maria Sílvia. *Op. cit.*, 1997; COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

No canto, encontro meu asilo

Se o ato de resistência era algo comum a todas as canções apresentadas no show, as trajetórias políticas de seus membros diferiam consideravelmente. Leopoldo Paulino, responsável pela voz e violão, havia participado ativamente do grupo de guerrilha Aliança Libertadora Nacional, no final dos anos 1960. Para ele, o exílio era a única saída para evitar a prisão ou o assassinato:

A precariedade de meus esconderijos, aliada às quedas sequenciais na ALN e em outras organizações de esquerda no Brasil, indicava que eu estava correndo grave risco de ser um preso ou um morto a mais, enquanto, no exterior, poderia juntar-me aos milhares de exilados que lá se encontravam e preparar-me para retomar a luta na hora certa.⁴¹

Em entrevista, Leopoldo contou, inclusive, que sua saída do país, diferentemente do que ocorreu com Augusto Boal, teve de ser clandestina. Não houve pedido ou ameaça direta dos militares, mas havia a atmosfera de terror entre aqueles que estavam mais envolvidos na luta armada:

Eu era militante da luta armada. Então, é diferente. Essa não era a política que eles tinham em relação a nós. Eles agiam assim com a classe artística, Augusto Boal, Chico Buarque, do tipo: “Saíam e não me encham o saco”. Com a gente, não. Eles iam me matar, por isso que eu saí.⁴²

Afinado com o que Rollemberg conceitua como primeira fase do exílio, em que os banidos procuravam asilo nos países do Cone Sul justamente pela proximidade com o Brasil e pela certeza do breve retorno ao país de origem,⁴³ Paulino parte para o Chile de Salvador Allende, assim como

⁴¹ PAULINO, Leopoldo. *Op. cit.*, 2012, p. 211.

⁴² PAULINO, Leopoldo. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 15 maio 2014.

⁴³ ROLLEMBERG, Denise. *Op. cit.*, 1999, p. 90: “A maioria das pessoas chegava ao exílio acreditando que em breve voltaria ao Brasil. Esta orientação foi comum tanto entre a geração

muitos outros brasileiros, munido de passaporte falso e sob o nome de Jorge Newton Teixeira. O fato de estar em terras simpáticas ao socialismo depois de um momento tão turbulento no Brasil fez com que os ponteiros do relógio sinalizassem o tempo de reafirmar o trabalho político sem que houvesse o desgaste, o temor e o isolamento da repressão. É lá também que os setenta presos políticos trocados pelo embaixador suíço recebem asilo e também bastante atenção da mídia internacional com a produção do primeiro documentário sobre a tortura no Brasil, chamado *Brazil, a Report on Torture*, de 1971, e dirigido pelos norte-americanos Saul Landau e Haskell Wexler.⁴⁴

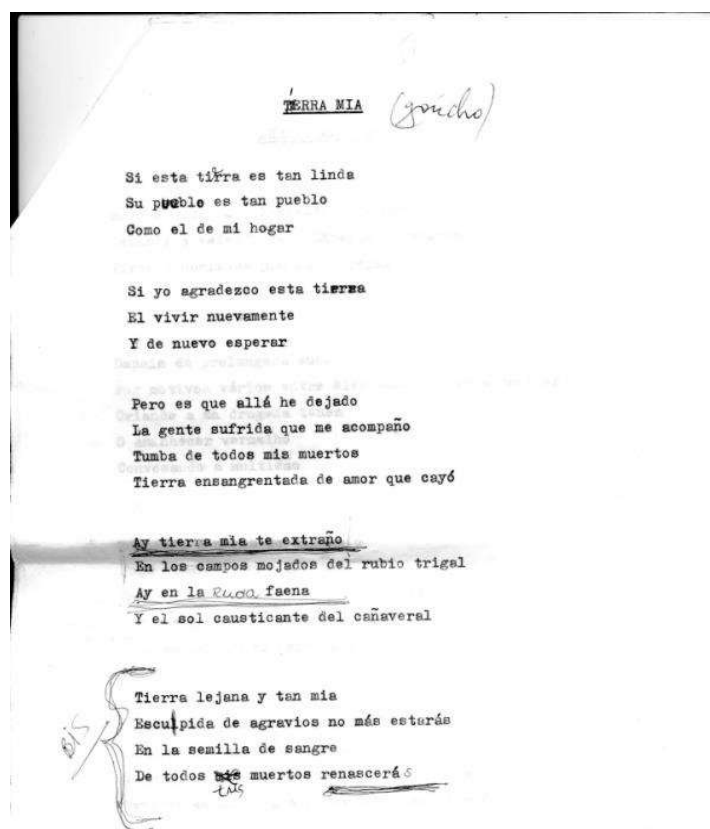


Figura 2 – Letra da canção de abertura do show
***Canción del exilio*. Acervo pessoal (José Rogério Licks)**

de 1964 como entre a de 1968 e durou, basicamente, até o golpe no Chile, em setembro de 1973”.

⁴⁴ O filme foi exibido, pela primeira vez, em Nova Iorque, mas só conseguiu ter sua estreia no Brasil em 2012, já na televisão.



Figura 3 – Recorte de matéria retirada do jornal *La Prensa* sobre o show *Canción del exilio*

No entanto, após o golpe de Estado no Chile, em 1973, Paulino sofrerá, tal como muitos brasileiros, os efeitos da repressão ditatorial de Pinochet nos presídios de Santiago. Logo ao ser libertado, o músico seguirá para Panamá, Peru e, por fim, Argentina, para onde levava “diversos recados de organizações de esquerda brasileiras aos Tupamaros, às Fuerzas Armadas Peronistas e aos Montoneros”.⁴⁵ O músico abriga-se no Nosocomio, onde já estavam José Rogério Licks e o jornalista, percussionista e militante da ALN Eduardo Fernandes – todos futuros membros do Caldo de Cana. Paulino conta que, meses depois do *Canción del exilio*, surge a necessidade de sair do país. Já em dezembro de 1973, Leopoldo testemunha o sequestro de dois de seus companheiros de militância: João Batista Rita, o “Catarina”, e Joaquim Pires Cerveira, o Major Cerveira, alvos da Operação Mercúrio – uma espécie de antecipação da Operação Condor que passaria a controlar brasileiros considerados suspeitos de práticas subversivas na América Latina. De acordo com a Comissão Especial dos Mortos e Desaparecidos Políticos, João Batista foi levado ao Brasil e aqui assassinado pelos militares, enquanto Cerveira

⁴⁵ PAULINO, Leopoldo. *Op. cit.*, 2012, p. 350.

desapareceu ainda em solo argentino.⁴⁶ Leopoldo decide retornar ao Brasil com seu nome verdadeiro e manter-se afastado das atividades de militância. Diz, inclusive, ter reencontrado Eduardo Fernandes por aqui, em atividade com o MR-8. Pouco se sabe sobre as atividades de Eduardo Augusto Fernandes.⁴⁷ Fato é que o músico parte da Argentina, junto a outros membros do grupo (Márcia Fiani, José Eugênio Leal e sua esposa Maria Alice e José Rogério Licks), em maio de 1974, quando a ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados) iniciou o traslado dos exilados que haviam recebido asilo político. Fernandes, por fim, retorna ao Brasil e às atividades de guerrilha, ao mesmo tempo em que atua como editor de economia do jornal *Hora do Povo*, órgão também ligado ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro. É assassinado em agosto de 2000, com dois tiros na cabeça, durante um assalto em Votorantim, São Paulo.

Já o percurso de Raul Ellwanger passou timidamente pela militância, em organizações de luta armada. A perseguição empreendida pelos militares no Brasil se iniciou antes mesmo de o músico participar de atividades clandestinas: “Começou uma perseguição a mim por cantar músicas de protesto; eu fui finalista em festivais locais e nacionais bem importantes”.⁴⁸ Contudo, em entrevista recente, Raul afirmou nunca ter sido, de forma voluntária e consciente, um artista político:

Eu queria ser apenas artista, compositor, não fazia música politizada. Algumas canções tinham toques sociais. Participei da Frente Gaúcha da MPB, tive algum êxito em festivais locais ou nacionais. Só tinha uma canção gravada,

⁴⁶ Consultar o endereço: <<http://cemdp.sdh.gov.br/>>. Cerveira também é citado por Maurício Paiva em seu livro de memórias. Ver: PAIVA, Maurício. *O sonho exilado*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004, p. 172.

⁴⁷ Alexandre Fiuza foi um dos poucos autores que se deteve à história, importância e impacto do Caldo de Cana como manifestação de resistência por parte de brasileiros exilados na América Latina. Ainda assim, a trajetória do componente identificado como Edu permanece obliterada. Ver: FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. 2006. Tese de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2006.

⁴⁸ ELLWANGER, Raul. *Depoimentos*. Vídeo, 27:25, 18 mar. 2013. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/depoimentos/vitimas_civis/vm_Raul_Ellwanger_-_Ubiratan_de_Souza.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2017.

ao vivo, no Maracanãzinho, na noite final. Nem disco tinha.⁴⁹

Depois disso, já no curso de Direito da PUC-RS, Raul torna-se membro da UNE e da organização VAR-Palmares, o que só contribuiu para aumentar sua instabilidade no Brasil. O músico conta que seguiu para o Chile legalmente, onde estudou Sociologia na Universidad de Chile (UCh) e continuou a simpatizar com as propostas da organização, além de atuar numa vertente do Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR) chileno – *Bandera Roja* –, que, segundo Raul, aproximava-se das ideias revolucionárias chinesas. Ao fazer um balanço de sua experiência em relato para a Comissão Nacional da Verdade, Ellwanger reflete amargamente sobre o período:

Com o refúgio político, eu tive o desprivilégio de sofrer o ato cinco no Brasil, o golpe de Pinochet no Chile e o Golpe de Videla na Argentina. O vazio do exílio, a quebra e a perda das relações pessoais e afetivas... Sobre Chile e Argentina nos anos setenta, eu vou falar só o que interessa para o Brasil. A atitude repressiva do consulado brasileiro em Santiago, absolutamente hostil, negativa de passaporte pelo consulado brasileiro em Santiago, invasão, sequestro de coabitante, saqueio do meu domicílio no Chile. Atitude repressiva do consulado brasileiro em Buenos Aires, negativa de passaporte pelo mesmo, ameaça direta e pessoal originada do consulado de Buenos Aires, sequestro de amigos brasileiros (...). Minha carreira como advogado foi frustrada. Simplificando, minha carreira como músico foi frustrada e a minha carreira dentro do patrimônio familiar, porque a minha família tinha um negócio de farmácia, também foi frustrada.⁵⁰

⁴⁹ ELLWANGER, Raul. Depoimento concedido a Patricia Freitas dos Santos. 20 fev. 2014.

⁵⁰ ELLWANGER, Raul. *Depoimentos*. Vídeo, 27:25, 18 mar. 2013. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/depoimentos/vitimas_civis/vm_Raul_Ellwanger_-_Ubiratan_de_Souza.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2017.

Na Argentina, Ellwanger conheceu Augusto Boal por meio de amigos em comum no meio artístico e colaborou como ator e músico no espetáculo *Simon Bolívar, lavrador do mar*, de 1973, escrito e dirigido pelo teatrólogo. Também trabalhou como professor particular do filho de Augusto Boal e Cecília Thumim, Julian Boal, então com onze anos:

Particpei como ator-músico da peça de teatro que ele supervisionava – *Simon Bolívar, lavrador do mar*. Dei aulas de violão privadas a Julian, filho dele e de Cecilia, frequentei as casas deles – Calle Larrea e Republica da India. Numa das visitas, conheci o Chico Buarque. Não cheguei a ter amizade, ele era meio distante, andava ocupado com seu trabalho.⁵¹

Após a saída dos demais membros, Raul continua exercendo seu trabalho como músico em Buenos Aires até o golpe militar, em 1976, mas perde contato com os outros integrantes. Na volta ao Brasil, Ellwanger vislumbra a perpetuação do regime de exceção e das violações dos direitos humanos, além das consequências permanentes da marca social gerada pela ditadura:

Na volta do exílio, fiquei preso ilegalmente durante dez dias. Sofri tortura psicológica (...). Em 1980, surge o boato que me incrimina em um latrocínio, boato gerado na sucursal do *Jornal do Brasil* de Porto Alegre. Onze anos depois do fato, jornais locais reproduzem a nota, o boato reaparece num livro de um certo senhor, Jordani. Continuo sendo ameaçado quando canto, como na greve dos bancários.⁵²

Mesmo com os desdobramentos negativos e até perversos de seu engajamento, a carreira musical de Raul Ellwanger continua em andamento,

⁵¹ ELLWANGER, Raul. Depoimento concedido a Patricia Freitas dos Santos. 20 fev. 2014.

⁵² ELLWANGER, Raul. *Depoimentos*. Vídeo, 27:25, 18 mar. 2013. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/depoimentos/vitimas_civis/vm_Raul_Ellwanger_-_Ubiratan_de_Souza.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2017.

tal como a de seu colega José Rogério Licks, músico que reside atualmente na Alemanha. Preso e torturado em 1968 por participar de uma manifestação em Porto Alegre, Licks, que havia sido aluno de Abel Carlevaro,⁵³ decide viajar para o Chile de Allende devido à identificação que sentia pela via pacífica de construção do socialismo. Em entrevista, o músico relata a experiência no país:

Quando cheguei ao Chile, foi um êxtase. No início, vivi nas ruas e não tinha contato com brasileiros. Depois de alguns meses, conheci um pessoal e fui morar com eles, até que veio o golpe militar. Muitos dos companheiros eram militantes da ALN, VPR e outras organizações.⁵⁴

De acordo com Fiuza, antes de conseguir abrigo na Embaixada da Argentina, em outubro de 1973, Licks entra em contato com nomes importantes da Nova Canção Chilena, como Victor Jarra e Angel Parra, além dos conjuntos Inti Illimani e Quilapayún.⁵⁵ A empatia pelos mais engajados artistas do Chile encontrava paralelo nos companheiros de exílio. Ao enfatizar a solidariedade de seus pares nos períodos mais turbulentos da América Latina, Licks destaca a significativa participação do militante José Lavecchia,⁵⁶ morto pelos militares junto a outros quatro brasileiros e um argentino, em uma emboscada na região de Foz do Iguaçu.⁵⁷ Ao fim da entrevista, conclui:

Sim, todos que estávamos exilados vivíamos angustiados, ansiosos por voltar ao Brasil, mas cada um à sua maneira. Eu custei um pouco a entender que nunca é possível voltar,

⁵³ Ver: FIUZA, A.; DUARTE, G. “Arte, política e deslocamento: memórias de músicos latino-americanos no exílio”. *Revista História Oral*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, pp. 9-33, jan./jun. 2015.

⁵⁴ LICKS, José Rogério. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 2 fev. 2017.

⁵⁵ FIUZA, A. Felipe; DUARTE, G. *Op. cit.*, p. 18.

⁵⁶ Ver: LICKS, José Rogério. “A noite na embaixada: minha parceria com José Lavecchia”. *Revista Antíteses*, UEL, v. 6, n. 11, jan./jun. 2013, pp. 288-332.

⁵⁷ O grupo era composto por Onofre Pinto, José Lavecchia, Víctor Carlos Ramos, Daniel José de Carvalho, Joel José de Carvalho e o argentino Enrique Ernesto Ruggia. Ver: PAIVA, Mauricio. *Op. cit.*, p. 202.

e que é verdade o que Heráclito deixou escrito em um fragmento: “Nunca te banhas duas vezes no mesmo rio”.⁵⁸

Se a derrota já anunciada em 1964 se fazia sentir cada vez mais sufocante no meio artístico, principalmente entre aqueles que tiveram que resistir em terras estrangeiras, a formação do grupo Caldo de Cana e suas realizações práticas têm a força de mobilizar debate expressivo. É dessa forma que a trajetória do grupo em Buenos Aires fornece subsídios para que o interpretemos como uma espécie de tecido aberto, pronto para receber um olhar mais detalhado de certas experiências artísticas num tempo de pausa e reflexão. As experiências que buscamos partilhar não devem ser lidas, portanto, como fontes únicas e últimas de interpretação do evento. Elas servem, sobretudo, para revelar a importância do teor subjetivo na dinâmica histórica e, com isso, romper com a tradição que costuma subordinar aqueles que não possuem o privilégio do poder de voz. Aproxima-se do próprio conceito proposto por E.P. Thompson, tomado em sua acepção dialética:

Dentro do ser social ocorrem mudanças que dão origem a uma experiência transformada: e essa experiência é determinante, no sentido de que exerce pressões sobre a consciência social existente, propõe novas questões e oferece grande parte do material com que lidam os exercícios intelectuais mais elaborados.⁵⁹

Tendo isso em vista, pode-se afirmar que o Caldo de Cana demonstrou enorme potência ao levar adiante a tarefa de amarrar as pontas de uma esquerda fragmentada e divergente em relação às melhores e mais eficazes estratégias de luta. A experiência buscava, sobretudo, congrega aqueles sujeitos latino-americanos que estavam suspensos da história, de forma a reagir contra o apagamento e o silenciamento impostos pelo poder vigente. Em entrevista, Raul Ellwanger aborda a prática do grupo como um momento de intensa liberdade e utopia:

⁵⁸ LICKS, José Rogério. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 2 fev. 2017.

⁵⁹ THOMPSON, E.P. *A miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 114.

Pelo menos na etapa argentina, numa situação absolutamente precária, o Caldo era quase um milagre, pessoas que estavam com a roupa do corpo, sem trabalho, espionadas e infiltradas, sem documento, num estresse brutal trazido dos Andes. A música nos ajudou muito.⁶⁰

Depois do show, o grupo, já sem a presença de Raul Ellwanger nem de Leopoldo Paulino, voltou a se reunir na Europa, para apresentar novos espetáculos. Augusto Boal passou a acompanhar a agenda do grupo, principalmente nas Campanhas pela Anistia e na Semana de Cultura Brasileira no Exílio – esta última ocorrida na Dinamarca –, mas como colega e não mais como diretor artístico:

Na Europa, tanto Boal como o Caldo de Cana eram chamados para participar dos eventos organizados pelos exilados brasileiros: semanas de cultura brasileira no exílio, campanhas pela anistia, como no caso de Dinamarca, Berlim, Bélgica e Paris. Na Semana da Anistia em Lisboa, Márcia [Fiani] e eu nos alojamos em casa de Boal e participamos de ensaios da peça *Tiradentes*. Logo vieram Zeca [José Eugênio Leal], Maria [Alice Saboia] e Zé Saboia, de Berlim. Durante os eventos da Semana houve apresentações do Caldo de Cana.⁶¹

No limite, o Caldo de Cana serviu como um instrumento de resistência ao panorama anunciado, cujo eixo gravitacional era o próprio ato coletivo. O processo de criação da obra em si, pela intensa sincronia das posições multifacetadas dos membros e pela determinação para atuar em tempos sombrios de sequestros e ataques, engendrou, ainda que de maneira simbólica, uma nova realidade. O show não deixou, portanto, de ser produtivo e de corajosamente buscar a superação do nosso desastre histórico ao expor as veias sangrentas de uma América Latina em estado de exceção.

⁶⁰ ELLWANGER, Raul. Depoimento concedido a Patricia Freitas dos Santos. 20 fev. 2014.

⁶¹ LICKS, José Rogério. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 2 fev. 2017.

Patricia Freitas dos Santos é mestra em Artes pela USP e doutoranda em Letras pela mesma universidade. Atualmente elabora pesquisa sobre o trabalho teatral de Augusto Boal nos Estados Unidos.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, Frei Tito de. “Carta-denúncia de um preso político”. In: *Brasil: 1964/19?? – Memórias do Exílio*, v. 1. São Paulo: Editora Livramento, 1978.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Editora Boitempo, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.
- BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Técnicas Latino-americanas de teatro popular*. Coimbra: Editora Centelha, 1977.
- _____. [Carta] 10 jul. 1974, Buenos Aires [para] JAINER, Arthur, Buenos Aires. 1f.
- COSTA, Emília Viotti da. “Estruturas versus experiência: novas tendências na história do movimento operário e das classes trabalhadoras na América Latina: o que se perde e o que se ganha”. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais – BIB*, São Paulo, n. 29, 1990.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- ELLWANGER, Raul. “Canções latino-americanas: barca largada”. In: *Nas velas do violão – crônicas, letras, partituras*. Edição do autor, 2016. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/jornal/cancoes-latino-americanistas-barca-largada/>>. Acesso em: 6 nov. 2017.
- _____. “O gaúcho”, 1968.
- _____. *Depoimentos*. Vídeo, 27:25, 18 mar. 2013. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/depoimentos/vitimas_civis/vm_Raul_Ellwanger_-_Ubiratan_de_Souza.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2017.
- FERRER, Maria Florencia. *A Construção do poder do campo popular: os anos 70 na Argentina*. 2008. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2008.
- FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e Portugal nas décadas de 1960 e 1970*.

2006. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2006.

FIUZA, Alexandre Felipe; DUARTE, Geni Rosa. “Arte, política e deslocamento: memórias de músicos latino-americanos no exílio”. *Revista História Oral*, v. 18, n. 1, jan./jun. 2015, pp. 9-33.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Entrevista concedida à Patricia Freitas dos Santos. 27 out. 2014.

LICKS, José Rogério. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 2 fev. 2017.

_____. “Tierra Mía”, 1974.

_____. “A noite na embaixada: minha parceria com José Lavecchia”. *Revista Antíteses*, UEL, v. 6, n. 11, jan./jun. 2013, pp. 288-332.

NEPOMUCENO, Eric. Entrevista concedida à Patrícia Freitas dos Santos. 28 out. 2014.

PAIVA, Maurício. *O sonho exilado*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PAULINO, Leopoldo. *Tempo de resistência*. Ribeirão Preto: Editora São Francisco, 2012.

_____. Entrevista concedida à Patricia Freitas dos Santos. 15 maio 2014.

POERNER, Arthur José. “Passagem de ida e volta”. In: *Brasil: 1964/19?? - Memórias do Exílio*, v. 1. São Paulo: Editora Livramento, 1978.

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

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

SANTOS, Patricia Freitas dos. *Pedagogia do exílio: uma análise do trabalho teatral de Augusto Boal durante seu exílio latino-americano*. 2015. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação do Curso de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 2015.

SURIANO, Juan. “Cuál és hoy la historia de los trabajadores en la Argentina?”. *Revista Mundos do Trabalho*, UFSC, v. 1, n. 1, jan.-jul. 2009.

THOMPSON, E.P. *A miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1981.

VIÑAR, Maren; VIÑAR Marcelo. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

VIOLA, Paulinho da. “Entrevista de Paulinho da Viola a Torquato Neto”. *Última Hora*, 28 jul. 1971.



2ª Jornada de Investigação em Música Latino-Americana – Foz do Iguaçu – 2018
UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.