

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

MARIA DE LA MERCED DE LEMOS URTUBIA

A cueca caiu no samba:
Memória, diáspora e práticas culturais dos chilenos no Rio de Janeiro e em São
Paulo.

Rio de Janeiro 2022

MARIA DE LA MERCED DE LEMOS URTUBIA

**A cueca caiu no samba:
Memória, diáspora e práticas culturais dos chilenos no Rio de Janeiro e em
São Paulo.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio.

Orientador: Prof. Dr. José Ribamar Bessa

Rio de Janeiro 2022

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

L555 Lemos Urtubia, Maria de la Merced de
A cueca caiu no samba: Memória, diáspora e
práticas culturais dos chilenos no Rio de Janeiro e
em São Paulo / Maria de la Merced de Lemos Urtubia.
-- Rio de Janeiro, 2022.
134

Orientador: José Ribamar Bessa Freire.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Memória Social, 2022.

1. Chilenos imigrantes no Rio de Janeiro e em
São Paulo. 2. Memória. 3. Diáspora pós 1973. 4.
Práticas culturais. 5. Hibridismo cultural. I.
Freire, José Ribamar Bessa, orient. II. Título

MARIA DE LA MERCED DE LEMOS URTUBIA

**A cueca caiu no samba:
Memória, diáspora e práticas culturais dos chilenos no Rio de Janeiro e em
São Paulo.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio.

Orientador: Prof. Dr. José Ribamar Bessa

Aprovada em 24 de janeiro de 2022.

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Ribamar Bessa Freire (Orientador) UNIRIO

Profa. Dra. Maria José Alfaro Freire – LACED / UFRJ

Prof. Dr. Sérgio Luiz Pereira da Silva - UNIRIO

Rio de Janeiro
2022

À memória de Roberto Canelo Pizarro,
Carlos Manuel Pérez Ibarra,
Mory Balmaceda e
Rudelio Rojas

Agradecimentos

A muitos quero agradecer, Celia Gallo, Teresa González, Maria Edith Barbagelatta, Lolly Pastene, Sol Gamboa, Hugo Barbagelata, Edith Kleber, Moisés Seguel, Miguel Lobos, Guillermo Guerra, Alex Monares, Susana Alegría, Marco Letora, Gloria Guilera, Verónica Urzúa, Francisco Prandi e Aninha Stingham, Germán Rojas, Nano Ordenes, Eduardo Saez Maldonado, Cristian Quezada, Jéssica Carrasco, Carmen Gloria Conajahua, Karen Pincheira, Carlos Guerrero, Veridiana Moraga, Pily Merino, Doris Pontigo, David Pontigo dançarinos e músicos que dividem estas histórias comigo.

Ao meu ex colega de trabalho, no Consulado Geral do Chile do Rio de Janeiro, Raimundo dos Santos e a minha chefe, irmã e parceira Gilda Korff.

Aos meus amigos e colaboradores, mais que músicos, irmãos de paixão Pedro Díaz, Jorge Arias, Ricardo Soto, João Paulo Fernández e Gonzalo Fritis Barrera que não mediram esforços para enviar material e ajudar com os contatos. Sem vocês não teria sido possível.

Aos meus colegas de caminhada e orientação, Thamires, Abou, Camila, Isa, Juliana, Moisés e David pelo apoio, disponibilidade e constante troca. Também ao Lucas da Secretaria, sempre solícito.

Ao meu orientador Dr. José Ribamar Freire Bessa, o (des)orientador mais sensível que há na Academia.

A minha família. Caio e Amarilis, pais tão lembrados durante este processo, aos meus irmãos, em especial ao Caio, que guardou todas as minhas fontes de pesquisa.

Para meus filhos e marido, o eterno agradecimento. Sei que fui insuportável durante este processo. Mais a vida nem sempre é feita de canto e danças.

Muito, muito obrigada.

“Ando de aquí para allá
diciendo que soy chilena.
Ando de aquí para allá
divulgando nuestra cueca.
Ando de aquí para allá,
represento la tonada.
Ando de aquí para allá,
la trilla corrida en vaca.

Fui a cantar a la Pampa
la canción de nuestra tierra;
la canté en Potrerillos,
Pampa Unión, María Elena.
De nuestra tierra, ay sí.
Allá por Antofagasta
baila ahora un rotito
al son de nuestra guitarra.

Si cantar es mi lema,
¡viva la cueca chilena!”¹

¹ Letra da cueca *En el Norte*, de Violeta Parra.

Áudio disponível em <<https://perrerac.org/chile/hermanas-parra-rca-victor-90-1219-1952/5594/>> - A partir de 1m33s.

DE LEMOS URTUBIA, Maria de la Merced. **A cueca caiu no samba: Memória, diáspora e práticas culturais dos chilenos no Rio de Janeiro e em São Paulo. 2022.** 134 f. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022

RESUMO

Entre 1974 e 1982 o Brasil recebeu mais de 50 mil chilenos que estabeleceram residência no eixo Rio-São Paulo. O grupo elaborou um complexo e bem estruturado projeto de práticas culturais e identitárias, embasado na música e nas danças folclóricas e tradicionais do Chile. Desse modo os atores encontraram um caminho para retomar o vínculo com sua terra natal, durante os anos que o Chile viveu sob a ditadura do general Augusto Pinochet agravada pela crise econômica de 1982. O objetivo deste trabalho é localizar as memórias desses imigrantes através de performances identitárias comuns e silenciamentos, registrados em fotografias e textos escritos em redes sociais e omissões, num ambiente intercultural e polarizado. Partindo da experiência de imigração e participação em conjunto folclórico chileno no Rio de Janeiro da própria pesquisadora, chegou-se a outros atores com vivências semelhantes tanto no processo de imigração para o Brasil, quanto no encontro musical, todas experiências híbridas e permeadas pelos movimentos políticos chilenos e brasileiros.

Palavras-chave: memória, diáspora, práticas culturais, chilenos.

DE LEMOS URTUBIA, Maria de la Merced. The cueca plunged into samba: Memory, diaspora and cultural practices of Chileans in Rio de Janeiro and São Paulo. 2022. 134 f. Master's Thesis - Postgraduate Program in Social Memory, Federal University of the State of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ABSTRACT

Between 1974 and 1982, Brazil received more than 50,000 Chileans who settled on the Rio-São Paulo axis. The group elaborated a complex and well-structured project of cultural and identity practices, based on the traditional and folkloric music and dances of Chile. This way, those people found a way to regain the bond with their homeland during the years that Chile lived under the dictatorship of General Augusto Pinochet, aggravated by the economic crisis of 1982. The objective of this work is to locate the memories of these immigrants through common performances of identity and silence, recorded in photographs and texts written on social networks and omissions, in an intercultural and polarized environment. Based on the researcher's experience of immigration and participation in a Chilean folkloric group in Rio de Janeiro, other actors with similar experiences were found, both in the immigration process to Brazil and in the musical encounter, all hybrid experiences permeated by political movements in both Chile and Brazil.

Keywords: memory, diaspora, cultural practices, Chileans.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Long play de Tom Jobim	15
Figura 2. Long play Fantasía Chilena	17
Figura 3. Fachada do jornal El Mercurio	18
Figura 4. Fachada dos Tribunales	18
Figura 5. Primeras Fiestas Patrias de la ACHRRJ	19
Figura 6. Corpo de baile – Conjunto Folclórico Chile Chico	20
Figura 7. Página 43 do document do CIEX	26
Figura 8. Junta militar	31
Figura 9. La Moneda cercada	33
Figura 10. Gravação de entrevista a Salvador Allende	34
Figura 11. Gravação de entrevista a Salvador Allende	35
Figura 12. Meus rascunos	36
Figura 13. Censores e colectividad en Macaé – RJ	38
Figura 14. Chilenos en el mundo	40
Figura 15. Os Barbagelata prontos para o colégio	43
Figura 16. Pedro Díaz em <i>La Esmeralda</i>	44
Figura 17. Karen Pincheira e Pedro Díaz	45
Figura 18 Somos todas chilenas do Rio	46
Figura 19. Foto do passaporte de Edith Kleber e os filhos	48
Figura 20. Cesar e Ricardo Castro	50
Figura 21. Rudelio Rojas	53
Figura 22. Teresa e Guido	54
Figura 23. 3º Campeonato Mundial de Cueca. Encontro com a presidenta da República Michelle Bachelet em La Moneda	58
Figura 24. Letra de <i>El Diablo</i>	60
Figura 25. Detalhe do Programa do <i>Festival Folclórico Chileno</i>	61
Figura 26. Programa do <i>Festival Folclórico Chileno</i>	62
Figura 27. Programa do <i>Festival Folclórico Chileno</i>	62
Figura 28. Hispanidad na Casa de España do Rio de Janeiro	69
Figura 29. Hispanidad na Casa de España do Rio de Janeiro	69
Figura 30. Cartaz Convite da UNE Chile ao 7º Festival Foklórico Chileno	70
Figura 31. Escoceses brasileiros na Festa do Imigrante – SP	71
Figura 32. <i>Fiesta de la Virgen del Carmen</i>	73
Figura 33. Festa Nacional do Consulado Geral do Chile no RJ	76
Figura 34. <i>Campeones 2007</i> -Sergio Benavides e Vivian Evelyn	77
Figura 35. <i>Canto Libre en acto por los 30 años del golpe</i>	80
Figura 36. Pily Merino no Memorial da América Latina 2012	82
Figura 37. Apresentação do Chile Lindo na Bienal de 1986	85
Figura 38. Apresentação do Chile Lindo na Bienal de 1986	85
Figura 39. Grupo Canto Libre em ato pelo 11 de setembro - 2019	86

Figura 40. <i>Cueca brava – Fiestas patrias</i> no RJ – 2012	89
Figura 41. <i>Cuequeras</i> de RJ - 2014	90
Figura 42. Roberto Canelo Pizarro e Pedro Díaz, 201	93
Figura 43. Sergio Fernández, João Paulo Fernández, Ricardo Soto e Sol Gamboa em <i>Fiestas Patrias</i> no Rio de Janeiro, 2014	94
Figura 44. Chile Chico no Memorial da América Latina - 2011	97
Figura 45. Abertura da Regata Bicentenário - 2010	99
Figura 46. Alex Monares aos 17 anos no Conjunto Greda, no Chile, 1978	100
Figura 47. Alex Monares e Anna Antognoni no VII Campeonato Mundial de Cueca em Mar del Plata - 2011	100
Figura 48. Veridiana e Alexandre Moraga no VI Campeonato Mundial de Cueca em La Florida - Chile, 2010	109
Figura 49. Desfile do Chile Lindo na Nenê da Vila Matilde, 2004	114
Figura 50. <i>Diablada</i> do Quinchamáli em SP- 2012	116
Figura 51. Arpillera representando o Conjunto Folclórico Chile Chico	117
Figura 52. Oficinas de <i>cueca brava</i> na Maré	118
Figura 53. Oficinas de <i>cueca brava</i> na FIOCRUZ	118
Figura 54. Oficinas de <i>arpillería</i> em Bangu - 2019	119
Figura 55. Oficinas de <i>arpillería</i> no Complexo do Alemão- 2020	119
Figura 56. Oficinas de <i>arpillería</i> na Maré	120
Figura 57. Oficinas de <i>arpillería</i> nos Prazeres	120
Figura 58. América Morena - 2011	122
Figura 59. EntreLatinos - 2016	123
Figura 60. EntreLatinos - 2017	124
Figura 61. EntreLatinos - 2019	124
Figura 62. EntreLatinos nos 5 anos do Dandô- 2018	125
Figura 63. Palimpsesto na <i>Cantata de Santa María de Iquique</i> - 2019	126
Figura 64. Palimpsesto na <i>Missa Criolla</i> na Catedral da Sé, em São Paulo - 2021	126
Figura 65. A cueca e o samba	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 MEMÓRIA E DIÁSPORA	24
1.1 O Chile dos brasileiros	24
1.1.1 Cantos híbridos	27
1.2 Golpe de Estado na construção do meu eu narrador	30
1.3 Los patiperros	36
1.3.1 Registro de Chilenos no Exterior – Onde estão os <i>patiperros</i> ?	37
1.4 Somos todos fronteiriços	40
1.4.1 Quem eram e são esses chilenos?	42
1.4.2 Brasil, por que?	47
2 MEMÓRIA E PRÁTICAS CULTURAIS MUSICAIS	57
2.1 O encontro	58
2.1.1 As festas, ponto de encontro	68
2.1.2 Cueca, campeonatos e um congresso.....	74
2.2 Memória e performance	78
2.2.1 Memória e esquecimento	79
2.2.2 Performance	83
2.3 Relações de memória	91
2.3.1 Música	91
2.3.2 Bailes	95
2.3.3 Fotografias	97
3 NOVOS CANTOS HÍBRIDOS E MEMORIAIS	102
3.1 A questão da patrimonialização no Chile	104
3.1.1 Os nós no processo de salvaguarda do patrimônio imaterial chileno.....	105
3.1.2 Herança ditatorial.....	107
3.2 As novas vozes interculturais	112
3.2.1 Hibridismo – conceito e limite	113
3.2.2 Algumas práticas híbridas	114
3.2.3 Novos cantos.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	131

INTRODUÇÃO

A proposta este trabalho é trazer uma reflexão sobre o fenômeno migratório político chileno, a partir da década de 1970, a memória e as práticas culturais - o *hacer patria*² - realizadas por alguns chilenos que escolheram o Brasil para viver, concentrando-se no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, práticas estas que, no processo de traslado, foram permeadas pelo hibridismo cultural e pela interculturalidade, em cenários políticos efervescentes e polarizados.

O título da pesquisa faz referência com humor, a duas danças tradicionais, a *cueca* chilena e o samba brasileiro, que quando se encontram, representam a festa e o encontro das culturas irmãs.

Ao iniciar a pesquisa, procurei me focar nas performances e nos integrantes de grupos que, dançando e cantando mantinham, em terras brasileiras, o elo com o Chile. Propus-me a recolher depoimentos - textos, orais e escritos - que eram produzidos desde a chegada e reunião no Brasil, por aqueles que se autodenominam fundadores de diversos grupos e conjuntos folclóricos chilenos e de seus descendentes. Somava-se a esse objetivo contribuir com um levantamento de dados estatísticos que amparassem a nossa reflexão.

Com o advento da pandemia do COVID-19, a princípios de 2020, a proposta inicial de colher depoimentos viu-se impossibilitada levando-me, após dois meses de confinamento, a mudar o ponto de partida da pesquisa. Trasladei-me das possíveis falas às imagens. Isto porque, junto aos movimentos das práticas culturais há um acervo fotográfico amador em minhas mãos e nas da colônia chilena no Brasil, próximo aos 500 registros, material que poderia amparar a proposta inicial do trabalho, explícita no *hacer patria* no Brasil. Diversos membros da colônia se disponibilizaram a enviar-me as fotografias que, junto às minhas permitiriam a mudança metodológica. No entanto, com o agravamento da pandemia e a agudização do isolamento físico, o material fotográfico chegou a mim de modo disperso e muitos dos atores, desestimulados por perdas de integrantes vitimados pelo Covid 19 e por outros males

² Expressão que indica amor pela terra em que se nasce ou pelo lugar escolhido para viver. No Chile e nas colônias chilenas espalhadas pelo mundo, a frase também é usada para indicar o conjunto de ações coletivas que transformam os indivíduos em pessoas responsáveis pela construção da história comum.

derivados do confinamento, sugeriram visitar as suas redes sociais e delas extrair as imagens e os textos desejados.

Como **objetivo geral** procuro, neste trabalho:

- Localizar as memórias através de performances identitárias comuns entre os imigrantes chilenos residentes no eixo Rio – São Paulo, num ambiente intercultural e polarizado, politicamente.

Quanto aos **objetivos específicos** concentro-me em:

- Identificar o chileno que vive fora do Chile, especialmente os que participam em conjuntos musicais e coreográficos, no Brasil;
- Pesquisar os processos de aglutinação dos diferentes colonos e os nascimentos dos conjuntos folclóricos;
- Coletar imagens que configurem a diáspora, a memória e as práticas identitárias através da performance de uma tradição e de denúncia.
- Observar a questão da violência e do medo derivadas da fratura ideológica chilena.
- Confirmar a postura político social dos novos grupos (filhos/netos).

A hipótese levantada neste trabalho é de que os conjuntos e seus integrantes tinham e têm, há cinquenta anos, posturas políticas polarizadas e mesmo que alguns procurem apresentar performances “sem viés ideológico”, contemplando e adaptando danças e músicas apresentadas na infância - as que guardam um modelo romântico-nacionalista que evitam envolvimento ideológico e social - acabam sendo tangenciadas pelas distintas e polarizadas posturas políticas. Esta hipótese é levantada considerando as rupturas e desdobramentos dos grupos. Soma-se a isso que a performance identitária e a escolha de certos repertórios não visa a um resgate, mas reside em um processo violento e autoritário que também é observado nos entraves no campo da patrimonialização derivados da herança do governo ditatorial chileno, em decorrência da criação de legislações que controlam os temas sobre os

quais se debruçam os debates acerca do que vem a ser ou não patrimonializado e posteriormente reconhecido como prática cultural chilena.

Justifico a relevância deste trabalho por:

- Tratar-se de diáspora pouco conhecida no Brasil.
- Encontrar limitação das informações, por parte dos colonos, herdeiros dos conflitos políticos e silêncios memoriais.
- Denunciar as legislações sobre os processos de patrimonialização.
- Registrar a intensa produção intercultural dos grupos observados e a constante discussão ideológica entre eles.

Para a **abordagem teórico-metodológica**, amparei-me, até este momento, em autores que discutem a questão da diáspora, da memória, da identidade, das tradições, da imagem e da arte musical na tragédia.

- Sobre a questão da diáspora: Stuart Hall
- Quanto a assuntos vinculados à cultura, à memória, ao esquecimento, à identidade e às tradições: Regina Abreu, James Clifford, Joel Candau, Michel Foucault, Michael Pollak, Nestor García Canclini, Norbert Elias e Maurice Halbwach.
- Quanto à abordagem sobre fotografia: Johan Fontcuberta e Susan Sontag.

Com vistas a justificar a minha escolha e os desdobramentos da pesquisa, apresento brevemente alguns dados que serão abordados no desenvolvimento do trabalho e deixo informações e experiências pessoais que atuaram como desencadeadores deste processo.

Entre 1974 e 1990 o eixo Rio-São Paulo recebeu chilenos que deixavam a sua terra natal em busca de novos horizontes. A maioria saiu do Chile a partir de 1973 como resposta ao Governo do General Augusto Pinochet e à crise econômica de 1982. Entre eles, a minha família.

Nasci em Santiago do Chile em julho de 1962, cidade e ano em que o Brasil ganhara a taça Jules Rimet, na Copa do Mundo FIFA. Meus pais, Amarilis Urtubia, natural de Santiago do Chile e Caio Graccho de Lemos um carioca tijucano, tinham se conhecido por correspondência. Ela decidira escrever na coluna “*Cartas del lector*” comentando uma reportagem e fotografias assinadas por ele, por ocasião do lançamento, em espanhol, da revista *O Cruzeiro*, semanário em que meu pai trabalhava como jornalista e fotógrafo. Desde a missiva até os dias atuais, o Brasil e o Chile ocuparam e dividiram a minha família, minha formação e meu espaço, compondo as minhas mais remotas memórias.

Entre 1968 e 1973 meu pai produziu e apresentou um programa de rádio chamado *Enfoques brasileños* que tinha como slogan “*con música e informaciones del Brasil de la actualidad*”. O tema de abertura era a clássica bossa nova Garota de Ipanema, de Antonio Carlos Jobim (figura 1) e o script propunha leituras de notícias sobre o Brasil, intercaladas com música popular brasileira. Este ia ao ar, todos os domingos pela manhã por uma emissora chamada *Radio La Verdad*. Esses álbuns musicais, guardados na minha memória, foram os meus primeiros cadernos de língua portuguesa.



Figura 1: Long play de Tom Jobim Fotografia de Merced de Lemos Fonte: Acervo pessoal, 2021.

Nesses anos, eu costumava frequentar as instalações da estação, que funcionava no mesmo edifício em que residíamos e acabei sendo convidada a assistir a transmissão, ao vivo e com público, de um programa de música chilena, especial para crianças, conduzido pela destacada folclorista nacional, Margot Loyola, evento que também marcou profundamente a minha memória, somado a que no colégio, já experimentava as primeiras aulas de música e danças tradicionais do Chile. Destaco aqui que no Chile, desde o Ensino Fundamental ao Médio, o currículo contempla, pelo menos, o ensino/aprendizagem de um baile típico por ano escolar.

Em setembro de 1973 o Golpe Militar derrubou o governo do então presidente Salvador Allende Gossens e com a queda da democracia, caíam por terra também o programa de rádio, o trabalho de meu pai, a nossa casa e o acervo artístico cultivado por meus pais desde o início da sua vida em comum. As perdas para mim, somavam as primeiras aulas de *cueca chilena*, dança tradicional e a única que é executada, guardadas pequenas variações, em todo o país.

Nossa primeira fuga, ainda na cidade de Santiago deu-se logo depois do golpe militar. O apartamento tinha sido alvejado por diversos disparos de fuzil e metralhadoras. Além disso, se localizava no centro da cidade, lugar altamente vigiado e controlado pelas forças militares, motivo que levou meus pais a escolherem uma casa num subúrbio da capital em que pudéssemos aguardar autorização para deixar o país. Nessa casa e com amigos que fizemos na vizinhança, passávamos as tardes montando espetáculos musicais, de cunho folclórico, ao som dos *long-plays* que haviam sido resgatados do que sobrara do apartamento.

Ainda vivi no Chile por doze incertos meses, ocasião em que minha família conseguiu as autorizações para viajar ao Brasil do meu pai. Chegamos à Base Aérea do Galeão num 11 de setembro, exatamente um ano após a queda do governo socialista de Allende. Viajamos por três dias, parando em Buenos Aires, Montevideo, Assunção e Brasília; assustados pois cada parada representava o temor do impedimento do porto seguro; tristes e com sentimentos desencontrados. Deixávamos, entre lenços e lágrimas, família e amigos do Chile, para reencontrarmos, entre beijos e abraços, a família e os amigos do Brasil, uma divisão que nos acompanharia definitivamente. Na bagagem, uma parca mala por pessoa; poucos vinis, entre eles *Fantasía chilena* (figura 2) e *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, algumas entrevistas gravadas em fita magnética de rolo e um acervo de

negativos que guardavam fatos históricos, políticos e familiares, a paixão do meu pai pelo registro fotográfico.



Figura 2: Long play *Fantasía Chilena*. Fotografia de Merced de Lemos. Fonte: Acervo pessoal, 2021.

Das minhas memórias de infância-adolescência ficou a vontade de continuar com as aulas de dança e a de participar em alguma academia, mas a necessidade de me inserir no dia-a-dia carioca, a prioridade do aperfeiçoamento da língua portuguesa e o mergulho na música popular brasileira, acabaram devorando meu tempo.

Entre os anos 1974 a 1994 o Chile era recordado na minha casa em escassas cartas, visitas anuais de amigos e celebrações em datas históricas. Os chilenos tem hábito de festejar com muita música e comida a assinatura da independência, as *Fiestas Patrias*, e nossa família *brachilena* não escapava à tradição, procurando adaptar as receitas *criollas* aos ingredientes tropicais, cantando as antigas canções trazidas na bagagem e, tentando dançar, lembrávamos o que não fora aprendido.

Vinte anos depois, em 1994, voltei a Santiago para trabalhar na mesma função que meu pai havia exercido entre 1962 e 1973, no Centro de Estudos Brasileiros. Era um contrato provisório para ensinar língua portuguesa que me permitia, durante várias horas por dia, visitar aquela nova cidade e as ruas que ainda recordava. Refiz todos os meus percursos da infância com uma máquina fotográfica a tiracolo e fui tentando resgatar parte das minhas memórias enterradas naquela minha cidade perdida. Fiz o trajeto para o trabalho do meu pai, que passava a ser meu. Caminhei daquela que

fora a minha rua para o colégio, para a casa da minha avó e bisavó, para a praça e o parque de domingo, para a igreja. Reencontrei os prédios de um jornal, do Tribunal de Justiça, do Senado (figuras 3 e 4) e a Igreja de Santo Domingo com as fachadas e calçadas em processo de restauração e um deles transformado, na década de 2000, em centro comercial. Era a marca da clara passagem do tempo.



Figura 3: Fachada do jornal *El Mercurio* - 2006. Fotografia de Merced de Lemos. Fonte: Acervo pessoal.

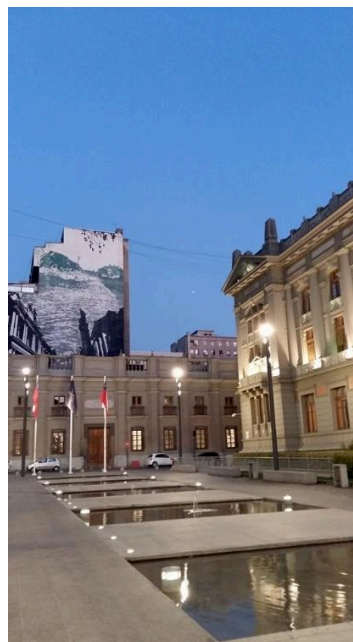


Figura 4: Calçada dos *Tribunales* - 2006. Fotografia de Merced de Lemos. Fonte: Acervo pessoal.

Nesse período fui apresentada por amigos a integrantes do *Ballet Nacional de Chile*. Um deles soube da minha frustração em não ter dado sequência aos meus estudos de dança folclórica e prometeu me ensinar alguns passos. Voltei ao Brasil no início de 1996 sem ter aprendido um único movimento.

No mesmo ano comecei a me relacionar com alguns integrantes da colônia no Rio de Janeiro e em uma celebração de *Fiestas Patrias*, vi dançar a uma ex-bailarina do *Ballet de la Universidad de Chile de Antofagasta*. Ela também prometeu que me daria aulas, anotei o seu telefone no meio do burburinho da festa. Perdi o número. O destino exigiria que eu esperasse mais um ano para rever, em outra celebração, aquela que seria minha guia pelos tempos e compassos da dança.

As primeiras aulas se deram em julho de 1999. Acabara de chegar ao Rio de Janeiro o novo Consul Geral do Chile, Sérgio Verdugo Neira. Em seus projetos, comprometia-se a ajudar-nos a realizar um encontro com vistas a reunir, em uma festividade, o maior número de chilenos residentes no Rio de Janeiro a fim de posteriormente criar uma associação e um clube beneficente. No contexto da festa haveria apresentações folclóricas/amadoras realizadas por diversos integrantes da colônia, entre eles nosso recém inaugurado Conjunto Folclórico Chile Chico, vinculado à Associação de Chilenos Residentes no Rio de Janeiro. Esse primeiro evento, em que participei ativamente, reuniu mais de 400 pessoas (figura 5), entre chilenos residentes na Cidade Maravilhosa, familiares, amigos e estudantes de espanhol.



Figura 5: Primeiras *Fiestas Patrias* – ACHRRJ Autor desconhecido. Fonte: Acervo pessoal, 1999.

Partimos com 12 integrantes entre músicos e dançarinos, todos, a exceção da professora, Celia Gallo, sem qualquer formação acadêmica e chegamos, em 2015 a contar com 24 de integrantes, sob a minha direção. (Na figura 6, Celia Gallo com a cesta no braço). Durante esses vinte e três anos, tive a possibilidade de estudar com destacados pesquisadores, músicos e dançarinos, o que me rendeu o reconhecimento e o convite para o Sindicato dos Folcloristas do Chile.

No Brasil, conheci o trabalho de diversos conjuntos e associações locais e internacionais, similares aos que eu havia ajudado a construir. Neles percebi mais do que uma paixão pelas raízes chilenas. Residia, em todos e cada um dos diversos integrantes, a necessidade de manter as práticas culturais e seu país em terras distantes. E nesse processo de engenho e arte muitas tradições foram e seguem sendo retomadas, discutidas, adaptadas e representadas. No entanto, todos os grupos apresentavam e ainda mantêm arestas quando se abordam temas políticos. Enquanto alguns levantam bandeiras para defender uma determinada ideologia, outros evitam e inclusive proíbem repertórios ou discussões que abordem o tema.



Figura 6: Corpo de baile – Conjunto Folclórico Chile Chico Fotografia de Alfredo Castinheiras. Fonte: Acervo pessoal, 2003.

O projeto de aprender os bailes e as canções tradicionais da nossa pátria, levaram-me em diversas ocasiões a questionar o que era tradição para o meu país e o que era tradição para o grupo que vivia e trabalhava uma realidade híbrida num contexto de interculturalidade. A perguntar o que cristaliza uma manifestação artística e a coloca em um patamar inalterável. Sempre lembro uma ocasião em que, depois de anos dançando bailes regionais de todos os cantos do país, montamos uma apresentação que se propunha a revisitar o *American Bar*, conhecido cenário da famosa e tombada cidade de Valparaíso, que entre 1962 e 1973 apresentava cantores, músicos, vedetes e humoristas, e no público concentrava boêmios, marinheiros, personalidades das artes e da política, entre anônimos que tinham como lema *pasarlo bien*. Naquele palco, assim como no tradicional *Chile ríe y canta*, em Santiago, se conversavam assuntos variados e polêmicos, se dançavam boleros, tangos, cumbias e até *cuecas chilenas*, esta última manifestada de modo mais livre, de modo urbano, com instrumentos como teclado e bateria, com a impositação das vozes que contextualizavam os diálogos praticados no porto e nos mercados e, muito significativo, sem o uso trajes típicos. Ambos bares foram fechados durante os anos em que se viveu com o toque de recolher, época em que a vida boemia foi apagada. Apesar da proposta do grupo ter sido muito exitosa entre o público chileno no Rio de Janeiro e em São Paulo, foi da voz de uma das integrantes mais antigas que ouvi: “na próxima apresentação poderíamos voltar a fazer folclore”.

A colocação da minha colega foi o desencadeador de muitas perguntas. Afinal, o que é, para o chileno residente no exterior, tradição, o que são danças e músicas folclóricas, o que é representação, o que passa pelo gosto ou pela necessidade de pertencimento, quem somos e inclusive que papel eu desempenhava no grupo. Estes e outros questionamentos tangenciam a procura pelas respostas que tenho convicção que não são apenas minhas, mas de toda uma geração que até hoje tampouco as têm, mas que quiçá, com esta contribuição em forma de pesquisa, logre encontrar alguns caminhos para encontrá-las.

A esse processo de reconstrução de minhas lembranças tenho que incluir as anotações do meu pai, que por hábito escrevia diários com vistas a registrar acontecimentos familiares, notícias e curiosidades, que nesta pesquisa tem sido de grande valia.

Este trabalho pretende apresentar as nossas observações em três capítulos, inicialmente denominados: Memória e diáspora, Memória e práticas culturais

musicais, e Novos cantos híbridos e memoriais - tangenciados ou atravessados pelos registros documentais e fotográficos encontrados em meu acervo pessoal e cedidos por membros da colônia.

O **capítulo 1 – Memória e diáspora**, se inicia com um breve panorama sobre as relações de amizade, vínculos culturais e políticos entre o Brasil e o Chile, com foco na música e a questão do encontro de culturas. Em seguida abordamos a saída do Chile, as principais razões que levaram os compatriotas a escolher o Brasil e as primeiras pesquisas oficiais das autoridades chilenas dos governos democráticos, pós ditadura, no intuito de criar políticas públicas que beneficiassem e/ou reparassem danos sofridos pelos chilenos que se encontravam fora do seu país. Ainda, os primeiros sintomas da construção de uma identidade coletiva com vistas a se sentir em casa, no exterior.

O **capítulo 2 – Memória e práticas culturais musicais**, procura mapear como o chileno se integra e procura raízes para existir numa terra desconhecida à sombra de outra ditadura. Nasce o processo intercultural e híbrido velado. Enquanto muitos optam por discursar e narrar as suas memórias musicais reconstruídas e distantes, outros preferem indicar as suas experiências e memórias com a música e a dança. Pessoas e histórias que reconstroem o seu país no lugar que escolheram para viver como resposta à necessidade de se identificarem e de realizarem um exercício de catarse que os conduz da tragédia à festa. Essa reconstrução está, em muitas ocasiões, limitada pelo medo, já que a maioria insiste que veio para o Brasil buscando trabalho e não associa a crise laboral à administração do estado.

Finalmente o **capítulo 3 – Novos cantos híbridos e memoriais**, traz a reconfiguração e os desdobramentos de alguns grupos que em comum têm a procura de profissionalização, os repertórios e a participação de brasileiros nas suas lideranças. Estes conjuntos, ademais, quebram os limites estabelecidos pelo processo de patrimonialização imposto pela ditadura. Em todos se encontram filhos dos chilenos que chegaram ao Brasil entre as décadas de 1970 e 1980. Estes novos atores passam a limpo a história dos seus pais e avós e participam ativamente dos movimentos contemporâneos – econômicos, políticos e sociais - de um Chile que já não tem fronteiras, inserido em um espaço globalizado e em permanente mutação.

Todo o trabalho está amparado por fotografias registradas em diversas apresentações, diários, cartazes, documentos oficiais e informações veiculadas pelas redes sociais.

Não tivemos a intenção de fazer análises das imagens selecionadas e recebidas, indico que as usamos como fio condutor das narrativas registradas nas redes sociais dos observados e nas próprias legendas que acompanhavam as que foram enviadas pelo aplicativo de mensagens WathsApp.

A metodologia escolhida foi a pesquisa qualitativa, visto que abordamos um tema que, apesar de ser concreto, é permeado pelas respostas subjetivas: O fenômeno social ocorrido nos últimos 50 anos – a saída do Chile, as suas origens – os conflitos políticos, econômicos e culturais, o seu processo de adaptação – a organização e formação dos grupos, e a sua estabilização – o diálogo intercultural. Acrescentamos a aguda dificuldade de ser pesquisador e ao mesmo tempo integrante do grupo estudado, primeiramente pela dinâmica no processo de produção de conhecimento - trazer ao debate a memória, o movimento migratório e as práticas culturais do grupo – mantendo-se à margem dos comentários e das histórias que também vivemos. No processo de construção da pesquisa parti da minha experiência pessoal para a dos atores e nesse exercício dialógico a informalidade dos discursos e aproximações, facilitadas pela nossa vivência em comum, permitiu lembrar e conhecer histórias impensadas, nunca antes confessadas. Por outro lado, essa mesma informalidade foi limitadora, já que alguns interessados em participar, acabaram por postergar o envio das fotografias, deixando as suas contribuições em uma gaveta esquecida.

1 MEMÓRIA E DIÁSPORA

Para iniciar este trabalho de pesquisa, que tem como foco a memória, a diáspora e as práticas culturais, com ênfase na música e na dança, realizadas pelos integrantes da colônia chilena nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, considero importante trazer um breve panorama sobre os primeiros e significativos encontros de brasileiros com o Chile e de como a breve passagem e as marcas deixadas por esses indivíduos, abriu novas fronteiras para o futuro de alguns chilenos no Brasil.

1.1 O Chile dos brasileiros

Em 1836 o Brasil Imperial e a República do Chile estabeleceram relações diplomáticas, assinando, em 1 de setembro de 1838 o primeiro tratado bilateral, denominado Tratado de Amizade, Comércio e Navegação. De lá para cá os elos entre ambos países se fortaleceram, dando passo a um desdobramento de alianças com forte presença no âmbito político, cultural e social.

O interesse do Brasil pela América Latina teve um desdobramento quando o jornalista Assis Chateaubriand decidiu publicar, em 1957, *O Cruzeiro Internacional*, uma versão em língua espanhola do popular semanário *O Cruzeiro*. Naquela época o povo brasileiro pouco conhecia dos seus vizinhos e estes últimos estavam ávidos por notícias do gigante e exótico país tropical. Nesse sentido, o visionário editor apostou alto com vistas a concorrer com a publicação latino-americana da revista *Life* que reinava absoluta nas bancas de norte a sul do continente. Ao foco desse projeto, somava-se a preparação para a primeira grande cobertura de um mundial de futebol na América do Sul, a Copa do Mundo FIFA, que se realizou em terras chilenas, no ano de 1962. Entre 1957 e 1964, escritores, fotógrafos, cantores e jornalistas brasileiros desembarcaram no país austral, entre eles Thiago de Mello, Geraldo Viola, Dalva de Oliveira, Silvinho, Elza Soares e Caio Lemos.

Com o advento do Golpe Empresarial Militar³ no Brasil em 01 de abril de 1964 e o fechamento de diversas instituições, vários intelectuais e jovens estudantes que se opuseram ao regime militar passaram a ser considerados subversivos. O advento

³ Termo cunhado pelo cientista político René Armand Dreifuss (DREIFUSS, 1981, p. 112).

do Ato Institucional nº5, em 13 de dezembro de 1968, agravou a repressão e muitos daqueles opositores foram duramente perseguidos e obrigados a deixar o Brasil.

Destacamos que o Chile, tradicionalmente republicano, já experimentava um processo político social-democrático, desde o ano 1964 com o presidente democrata cristão Eduardo Frei Montalva, e nesse ambiente, começou a receber brasileiros que chegavam e encontravam abrigo, simpatia e tolerância ideológica, sentindo-se em casa na estreita faixa de terra entre o oceano Pacífico e a Cordilheira dos Andes. O número de brasileiros no Chile ampliou-se, a partir do ano 1970 com a chegada ao poder do também socialdemocrata e fundador do Partido Socialista, Salvador Allende Gossens. Segundo Cátia Silva (2006, p. 4): “Estima-se que em abril de 1970 aproximadamente 300 brasileiros entraram no Chile. Logo em 1973, ano do golpe, foram identificados pelo serviço de informação brasileiro 821 brasileiros, o que torna evidente a opção por tal país”. Entre eles figuram atores da política e das artes como Fernando Henrique Cardoso, José Serra, Cesar Maia, Artur da Távola, Márcio Moreira Alves, Almino Afonso, Fernando Gabeira, Vladimir Palmeira, Moema São Thiago, Plínio de Arruda Sampaio, Paulo Freire, Thiago de Mello, Ferreira Gullar e Alfredo Sirkis e o meu orientador, José Bessa Freire.

Com a queda do governo democrático de Allende e a ascensão do austero regime militar, muitos brasileiros deixaram o Chile às pressas rumo à vizinha Argentina, enquanto outros conseguiram asilo em embaixadas europeias.

Aqui permito-me umas linhas para apresentar alguns dados familiares. Meu pai, o jornalista e fotógrafo Caio Graccho de Lemos, apresentado na introdução deste trabalho, atuava como correspondente internacional da revista *O Cruzeiro* e do semanário francês *Paris Match*. Colaborava com alguns jornais brasileiros e chilenos, tinha um programa de rádio, além de trabalhar diariamente no CEB – Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil no Chile, missão diplomática sob a bandeira de um Brasil ditatorial, em que os funcionários não podiam se manifestar contra o sistema de governo. Todo esse cenário não foi suficiente para proteger o jornalista - tanto no Chile como posteriormente a 1974, já no Brasil - de uma aguda perseguição. Temores como a possível ruptura do contrato de trabalho ou estranhamentos manifestados com o desaparecimento de correspondência e pessoas desconhecidas rondando a residência, hoje podem ser confirmadas como ações de controle.

Afirmo o anterior posto que, na finalização deste trabalho, recebi um documento levantado pela Comissão Nacional da Verdade, procedente dos arquivos secretos do CIE X – Centro de Informações do Exército Brasileiro, datado de 15/03/1972. Nele consta, entre outros, uma lista de brasileiros residentes no Chile que, após uma reunião com vistas a abrir um clube-restaurante brasileiro em Santiago, passaram a ser vigiados por serem considerados subversivos (figura 7). Segundo as fontes, o restaurante seria uma empresa destinada a reunir verbas para amparar a brasileiros em situação de exílio.

BR AN, 65610.06-3, p. 34/49

C I E X

30(84)
S E C R E T O

N.º 155 / Em 15 / 03 / 72 Avaliação: Informação
Distribuição C I S A

Índice Fotos de elementos ligados à subversão, Chile.

1. Em anexo fotos dos seguintes elementos ligados à subversão, e que no momento se encontram no Chile:

- 1 . SHEILA BORRA PORTO
- 2 . ROGERIO ORTIZ PORTO
- 3 . MARIA COELHO
- 4 . CESAR ROBERTO PINTO FILHAGOZA
- 5 . ALICE VERA DA PONSECA PAUSTO
- 6 . NEIRY VANDERLEY DE MENDONÇA
- 7 . CAIO GRACCHO DE LEMOS
- 8 . MERCEDES PIRES FERNANDES
- 9 . JOSE EUGENIO LEAL
- 10 . SONIA MIRIAM DRAIBE
- 11 . JOAO CASSIANO DE OLIVEIRA
- 12 . LICID PARISI
- 13 . JONAS ZONINSEIN
- 14 . EVA THERESINHA OLIVEIRA PALEIROS
- 15 . VICENTE DE PAULA PALEIROS
- 16 . JOSE LUIS DA COSTA FIORI
- 17 . FRANCISCO WHITAKER FERREIRA
- 18 . LUIS ALBERTO GOMEZ DE SOUZA
- 19 . RAYMUNDO OZANAM DE ANDRADE
- 20 . HILSON CARDOSO
- 21 . PEDRO DE CAMARGO
- 22 . PAULO MOREIRA HUET DE BACELLAR DA SILVA
- 23 . JUN NAKAHAYASHI
- 24 . JACQUES DE SOUZA COIMBRA
- 25 . JOSE GUILHERME CANTOR MAGRANI
- 26 . PAULO OCTAVIO DE AZEVEDO JUNIOR
- 27 . CLEYDE ALMERIDA FERNANDES
- 28 . THEODOLINA MARIA MOREIRA AMADO



S E C R E T O

Figura 7: Página 43 do documento do CIE X – Fonte: Comissão Nacional da Verdade.⁴

⁴ Documento completo disponível em < https://www.comissaodaverdade.pe.gov.br/uploads/r/arquivo-publico-estadual-jordao-emerenciano/6/0/3/603c52e9299e5c83b5030a4ea9028851c340634ec2499ef166d938c267433906/d2586567-c42c-45f1-8dd6-6c495c206cc6-BR_AN_BSB_IE_008_003.pdf>

O trabalho da censura e dos órgãos de repressão atuou, em ambos países, de modo muito eficaz quanto à eliminação de registros, no entanto, esta lacuna começou a ser preenchida com inúmeras investigações e iniciativas de resgate memorial, a partir da retomada dos processos democráticos, em 1985 no Brasil e em 1990 no Chile. Neste último com a construção do icônico *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*:

Espacio destinado a dar visibilidad a las violaciones de los derechos humanos cometidas por el estado de Chile entre 1973 y 1990; a dignificar a las víctimas y sus familias; y a estimular la reflexión y el debate sobre la importancia del respeto a la tolerancia, para que estos hechos jamás se repitan. (MUSEO DE LA MEMORIA Y DE LOS DERECHOS HUMANOS, 2021, n.p.)

1.1.1 Cantos híbridos

Entre os anos 1940 e 1950, tanto no Brasil como no Chile a discussão da identidade nacional foi cruzada pela produção da cultura de massas, destacando a ascensão da música popular com vistas a um mercado consumidor. Podemos citar como representantes deste mercado a Luiz Gonzaga, no Brasil, e a Margot Loyola, no Chile. Em ambos países surgem debates acalorados sobre a escolha, a manutenção e a patrimonialização da música popular produzida nas grandes cidades, a urbana, como representante do folclore musical.

Ainda nesses anos, o mercado musical latino-americano presenciou o advento e reinado do bolero. Importantes compositores desse gênero nasceram no México, entre eles Armando Manzanero, Roberto Cantoral, Agustín Lara, José José e Consuelito Vázquez. Cuba também deixou reconhecidos compositores e intérpretes. Um dos mais destacados artistas dessa ilha foi Bienvenido Granda, dono de um grande bigode, recebeu o apelido *El bigote que canta*. As canções *Angustia* e *Perfume de gardenia* são grandes êxitos de Granda.

Assim como em toda a América, o bolero encontrou no Chile significativo público e expoentes que lhe valeram o ingresso ao circuito internacional de difusão. Nomes como Lucho Gatica e Antonio Prieto cruzaram fronteiras e eternizaram canções como *La barca*, *El Reloj*, *Bésame mucho* e *Quizás quizás*. Prieto também ingressou ao mercado cinematográfico, protagonizando o filme *La Novia* (1961), do

diretor argentino Ernesto Arancibia. Citamos este artista em virtude do sucesso que o longa-metragem obteve no Brasil:

Entre las primeras trazas de su éxito en el extranjero está también la grabación de *El amor es un bouquet de violetas*, canción del filme español *Violetas imperiales* (1952), con la que el cantante inició a su vez su trayectoria en Argentina. Hacia 1957 ya era exitoso en México, Argentina y Brasil, donde, de acuerdo con reportes de la revista chilena *Ecran* citados en el mencionado libro, ganó en 1955 un premio de la cadena *O Globo* como "mejor cantante de Latinoamérica" de ese año. (MÚSICA POPULAR CHILENA/ARTISTA/ANTONIO PRIETO, 2021, n.p.)

No final dos anos 60 a música chilena começou a andar de mãos dadas com as mudanças políticas e sociais que o país experimentava. Nascia a *Nueva Canción Chilena*. A proposta de uma canção comprometida, engajada e nova chegou pelas letras e vozes de compositores e intérpretes que hoje tem seu nome consolidado na música latino-americana e mundial. Violeta Parra e seus filhos Isabel e Ángel, Víctor Jara, Héctor Pávez, Patricio Manns, Rolando Alarcón, somados a grupos com destaque vocal e instrumentos andinos, entre eles Intillimani, Quilapayún e Illapu, mudaram os rumos da música popular que se identificava com as ideologias libertárias e que, com o forte vínculo com o folclore nacional, clamavam por uma identidade local.

Apesar do movimento ter alcançado grande repercussão popular merecendo a organização, em 1969 pela Universidade Católica do Chile, do *Primero Festival de la Nueva Canción Chilena*, não deixou de trazer desconforto aos mais tradicionalistas pelo destaque a temas sociais nas suas composições. Essa primeira edição do festival foi um divisor de águas. Temas que glorificavam vitórias do passado republicano não tiveram a mesma aceitação que as canções que anunciavam a aspiração socialista para o futuro do Chile e da América. O primeiro lugar foi para *Plegaría a um labrador*, de Víctor Jara, oração em formato canção que reunia um apelo à mudança histórica e revolucionária.

Levántate y mira la montaña
De donde viene el viento, el sol y el agua
Tú que manejas el curso de los ríos
Tú que sembraste el vuelo de tu alma
Levántate y mírate las manos
Para crecer, estréchala a tu hermano
Juntos iremos unidos en la sangre
Hoy es el tiempo que puede ser mañana... (JARA, 1969)⁵

⁵ Fragmento da letra *Plegaria a un labrador*.

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jmUnNbAKPNE>>

Em 1970 nasceu o gênero *cantata popular*. Estas obras ficaram conhecidas pela incorporação de instrumentos e arranjos eruditos, cujo conteúdo trazia episódios históricos em diversas canções, a mais conhecida entre elas é a primeira apresentada ao grande público, na segunda edição do *Festival de la Nueva Canción Chilena*. Trata-se da *Cantata Popular Santa María de Iquique*, de Luis Advis, imortalizada pelo grupo Quilapayún, que narra em 18 partes e cinco relatos, uma greve de operários do salitre e o trágico final deles e de suas famílias, em uma escola do norte do Chile, em 1907. Mais adiante, veremos que este gênero foi resgatado em 2019, por músicos brasileiros e chilenos em São Paulo.

Retornando aos movimentos musicais na América Latina, citamos alguns representantes de outros países, destacando da vizinha Argentina os compositores Atahualpa Yupanqui, León Gieco, Jorge Cafrune – el Turco - e a cantora Mercedes Sosa. No Uruguai os compositores Alfredo Zitarrosa, Aníbal Zampayo, Daniel Viglietti e Numa Morales foram importantes expoentes, enquanto que na Venezuela o nome de Simón Díaz criou raízes. Em Cuba, surgiu movimento similar, o *Nueva Trova* e entre seus principais *cantautores*, citamos Carlos Puebla, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés.

Estes artistas caíram no gosto do público e de compositores brasileiros. Intérpretes como Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso e Elis Regina gravaram algumas das composições produzidas pelos vizinhos, a partir da década de 1970, fortalecendo o caráter híbrido e a interculturalidade expressa na experiência musical. Podemos lembrar aqui:

- *Volver a los 17*, composição de Violeta Parra, gravada por Milton Nascimento e Mercedes Sosa no álbum *Geraes*, em 1976;
- *Canción por la unidad latinoamericana*, de Pablo Milanés, foi gravada por Milton Nascimento e Chico Buarque, no disco *Clube da esquina nº2*, lançado em 1978;
- *Iolanda*, também do cubano Pablo Milanés, foi gravada pela cantora Simone, no álbum *Desejos*, em 1984;
- *Tonada de luna llena*, de Simón Díaz, trazida ao público brasileiro por Caetano Veloso em 1994 no álbum *Fina estampa e*;

- *Gracias a la vida*, da chilena Violeta Parra, interpretada por Elis Regina em 1976 no álbum *Falso brilhante*.

Ao fazer este breve passeio pela história da música latino-americana no Brasil, não podemos deixar de citar o Tarancón e o Raíces de América. Trata-se de dois grupos musicais nascidos em São Paulo, com extensas e respeitadas trajetórias internacionais. O primeiro, surgiu em 1972 e era inicialmente composto por brasileiros que pesquisavam a música dos países vizinhos, ajudando a divulgar obras folclóricas e de protesto. Estes artistas dividiram o cenário com Mercedes Sosa, Chico Buarque e Milton Nascimento, entre outros. O Raíces de América era composto por brasileiros, argentinos e chilenos residentes em São Paulo, integrantes do Conjunto Chile Lindo, agremiação da qual vamos falar mais adiante. Em 1980 estrearam com grande êxito, misturando instrumentos elétricos aos clássicos andinos, gravando ao todo onze discos.

1.2 Golpe de Estado na construção do meu eu narrador

Conforme indicado acima, o Chile era conhecido como país de tradição democrática e com participação popular nas decisões da nação desde o seu nascimento como República, em 1810. O voto secreto foi implantado em 1874 e desde o ano 1880 até a chegada de Salvador Allende à presidência, em 1970, todos os mandatários - a exceção da Junta Militar liderada por Luis Altamirano Talavera, que interrompeu o governo democrático de Arturo Alessandri, em 1924 - foram escolhidos em processos eleitorais com voto direto. A isto somava-se a adiantada e crescente organização sindical dos trabalhadores de diversos segmentos, se comparada aos mesmos movimentos, nos demais países da América Latina.

O golpe de estado no Chile foi um divisor de águas para todos os que são recordados neste trabalho. Simpatizantes ou não daquele governo recém deposto, chilenos ou brasileiros.

Longe de aceitar que estou narrando apenas sobre mim ou procurando algo que não foi dito, não posso deixar de pensar em que o ato cíclico de escrever, lembrar e repassar esses escritos, contribui significativamente para a constituição contínua de mim mesma. Nesse sentido, resgato aqui um fragmento que o filósofo Michel Foucault

registrou em 1983, por ocasião em que escreveu na sua série de estudos o texto A escrita de si:

Eles [os hupomêmatas⁶] não constituem uma "narrativa de si mesmo"; não têm como objetivo esclarecer os *arcana conscientiae*, cuja confissão - oral ou escrita - tem valor de purificação. O movimento que eles procuram realizar é o inverso daquele: trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se p<ó>de ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si. (FOUCAULT, 2004, p. 149).

As minhas lembranças, a cada 11 de setembro, levam-me ao ano de 1973, no dia em que o golpe militar derrubou o presidente Salvador Allende, abrindo passagem para uma liderança, composta por quatro altos representantes das Forças Armadas e Carabineros do Chile, encabeçada pelo General do Exército, Augusto Pinochet Ugarte, a chamada Junta Militar (figura 8).



Figura 8 – Junta Militar. Fotografia de Caio Lemos. Fonte: Acervo pessoal.

Meus pais, Caio Lemos e Amarilis Urtubia, tiveram cinco filhos, mas naquele momento ainda éramos três e chegaria mais um bebê, três meses depois. Morávamos no décimo andar de um edifício residencial e comercial, no centro da cidade, a duas

⁶ Do grego *hypomnema*: lembrete, nota, registro público, comentário, rascunho.

quadras do Palácio de La Moneda, a sede do governo. Éramos vizinhos de muro do *Conservatorio de Música da Universidad de Chile* e da sede do jornal *El Mercurio*. A uma quadra estava a Câmara dos Deputados e Senadores e os Tribunais de Justiça. Cito isto para me localizar e certificar-me que estávamos no olho do furacão e da janela, assistiríamos o episódio mais marcante da nossa história de vida e da recente história do Chile.

Meses antes, notavam-se nas ruas, numerosos conflitos e passeatas gerados por diferenças políticas, movimentos contra e a favor das estatizações e da reforma agrária, reclamações derivadas da falta de alimentos e da inflação elevada. Desde aquela época foi que aprendi a correr das bombas de gás lacrimogêneo, exercício retomado nas minhas idas ao Chile, trinta anos depois, que coincidiram com as manifestações estudantis conhecidas como *La Revolución de los Pinguinos*, movimento estudantil em que surge o recém eleito presidente da República, Gabriel Boric. O fato é que os ânimos estavam exaltados e o povo temia que ocorresse algum movimento mais brusco, o que era certo. No dia 29 de junho houve uma tentativa de golpe, conhecida como *Tanquetazo* que cobrou a vida de mais de 20 pessoas, quase todas civis. O país estava dividido, mas o chileno que sempre fora alegre, estudioso, pesquisador dos fatos e principalmente, politizado; defendia seus pontos de vista com argumentos particulares, mas fundamentados. Havia diferenças, os tons se elevavam, e o Chile se mostrava único e partido.

Na manhã de 11 de setembro meu pai nos acordou informando que não iríamos ao colégio, ele pegou a sua câmara e desceu a fim de observar e fotografar o movimento ao redor do palácio, ainda que por trás dos gradis de ferro rapidamente colocados, já que, como a *Rádio Corporación* informara às 7h30, *La Moneda*⁷ estava cercada de tanques (figura 9). Fomos até a janela e vimos muitos blindados passando, um atrás do outro e não era necessário ser adulto para concluir que lá fora havia graves problemas. Também se informara que em Valparaíso, no porto, tropas tinham ocupado as ruas e edifícios do governo. As fotografias estavam proibidas. O presidente chamava o povo a manter a calma. Logo depois, as transmissões foram interrompidas.

⁷ *La Moneda* é o edifício sede do governo, o Palácio Presidencial.

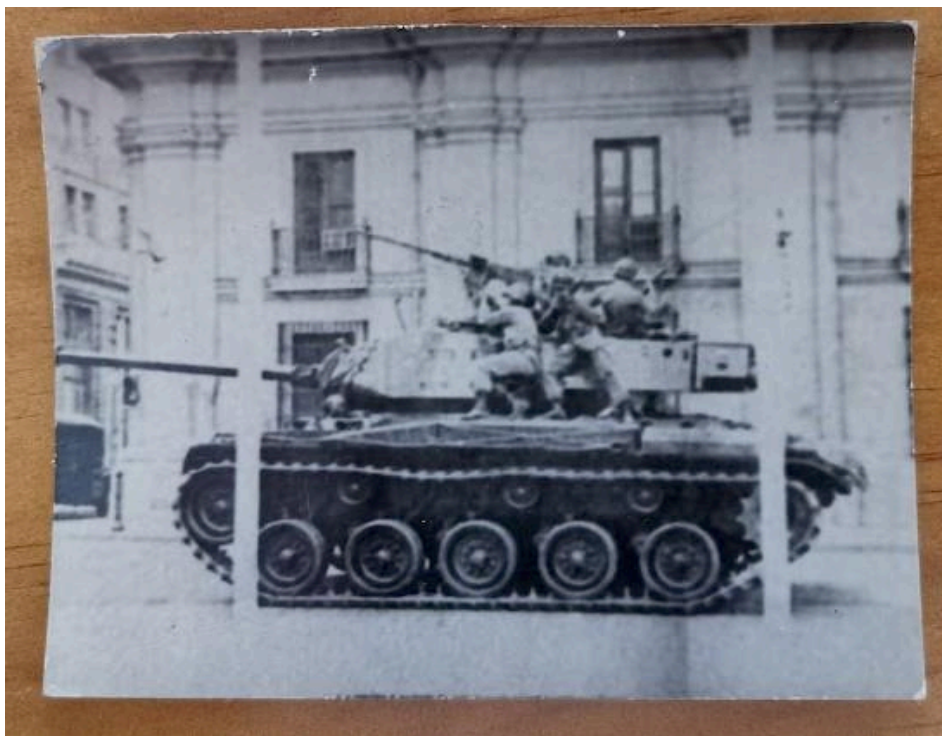


Figura 9 – *La Moneda* cercada. Fotografia de Caio Lemos. Fonte: Acervo pessoal

Quando meu pai voltou da rua, contou que militares não o deixaram fotografar e que o que conseguiu registrar foi através das grades de um edifício. Vários amigos começaram a chegar em casa, não me lembro quantos, talvez cinco, eram pessoas que não puderam regressar às suas residências. A condução já tinha se recolhido e pela rádio *Magallanes*, a única que ainda estava no ar, escutamos do presidente, aquele que ficou conhecido como “O último discurso de Salvador Allende”. Meu pai, que o conhecia pessoalmente, falou para minha mãe em tom dramático “ele vai se suicidar”. De fato, o tom era de despedida, mas a história nos confirmou que Allende tinha claro que ele não sairia dali com vida.

Ouvimos as primeiras ordens de Pinochet, os avisos e as justificativas seguidas do som ensurdecedor dos aviões Hawker Hunter quase arrancando nosso teto, seguido de estrondos que denunciavam o bombardeio. Parecia que a nossa casa ia cair. Tudo saiu do lugar, quadros, móveis... Meu pai, preocupado com a possibilidade do estouro dos vidros, foi até uma das janelas para abri-la e assim, folgar o movimento das esquadrias que se moviam com o forte deslocamento causado pela quebra da barreira do som. Minha mãe nos protegeu na cozinha que era um dos únicos lugares do apartamento que não tinha janela externa. Naquele momento, tiros de metralhadora, felizmente de baixo para cima, acabaram com o teto da sala, e seu

Caio, branco de gesso, apareceu na cozinha nos acalmando. Estava vivo. Havia atiradores por todos os lados, soldados e militantes que a qualquer movimento e de todo lugar, disparavam.

Um pouco mais cedo, muito nervosa com os tiros, assustada e grávida de seis meses, minha mãe decidiu apanhar algo na sala de jantar e acabou recebendo os fragmentos de uma bala de fuzil que estourara em uma das paredes. Um horror, uma gritaria, pavor de perder pai e mãe, de que morrêssemos todos ali com um disparo ou soterrados.

No fim da tarde cinzenta, o exército visitou muitas casas à procura de armas ou qualquer indício contra o novo governo e a nossa, claro que não foi exceção. Um oficial ao não encontrar nada que nos indiciasse, pediu que operassem a minha mãe e retirassem os fragmentos da bala. Ele se deteve frente a uns quadros de pintores conhecidos por apoiarem o presidente recém deposto. Viu as obras e pediu que nos desfizéssemos delas. Pensamos que as destruiriam, mas não foi assim. Ele retirou os soldados e orientou o meu pai a esconder, guardar, doar... para evitar *malas interpretaciones*. Nas prateleiras e paredes daquele apartamento, havia muitas obras de arte, livros e discos dedicados e presenteados por gente do Brasil, do Chile, de Cuba, da antiga União Soviética, dos EUA... Sempre houve espaço para todas aquelas lembranças cheias de vida e história. Também havia centos de gravações com entrevistas (figuras 10 e 11), decididamente importantes para a carreira do meu pai. Algumas me acompanham hoje e me ajudam a reconstruir o cenário em que estávamos.

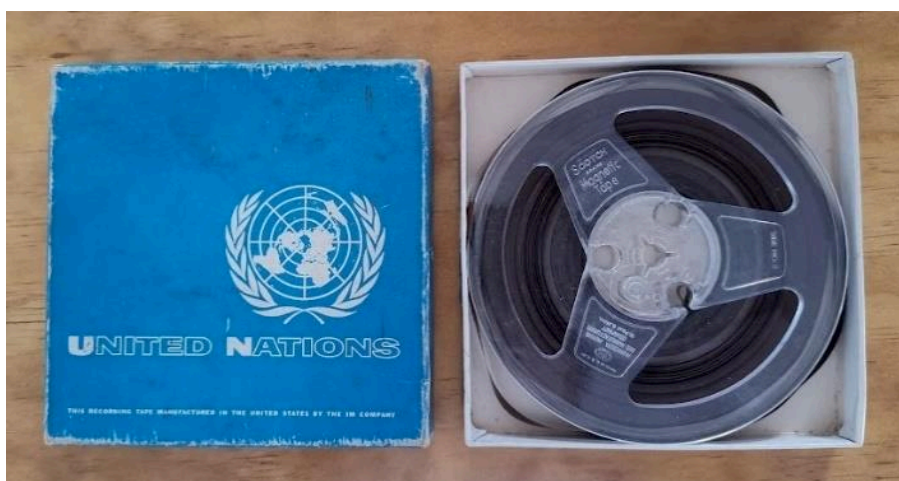


Figura 10 – Gravação de entrevista a Salvador Allende. Fotografias de Merced de Lemos.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 11 – Gravação de entrevista a Salvador Allende. Fotografias de Merced de Lemos.
Fonte: Acervo pessoal.

Ficamos dois dias impedidos de sair de casa pelo toque de recolher absoluto. Quando foi possível ver a rua, na quinta-feira 13 de setembro, fui junto ao meu pai a fim de comprar alimentos, e o que se via era um resto de cidade, pelo menos naquele entorno. Havia soldados em todos os lugares, fumaça, silêncio e marcas de uma batalha sangrenta.

Dias depois voltei ao colégio. Alguns professores não. A nossa secretária/babá, a Silvita, nunca mais apareceu e com a falta de notícias ficou a dúvida se ela e seus amigos teriam fugido ou sido mortos.

Fomos para outra casa e ainda para outra e, quase um ano depois, rendemo-nos aos apelos da minha avó Aida, aqui no Rio de Janeiro, que desesperada, fez tudo para que o filho voltasse com a família ao Brasil.

Eu tinha 11 anos, mas a época 73/74 jamais foi esquecida e o que contei aqui foram apenas lembranças do longo dia cinzento e nublado que vivemos naquele 11 de setembro de 1973. Um ano depois, em 11 de setembro de 1974, chegamos à Base Aérea do Galeão para começar outra vida, mas isso é outra história.

O relato acima, cuja exposição aqui visa contextualizar as imagens do olvido e das lembranças, foi escrito em rascunhos pessoais (figura 12) no dia 11 de setembro

de 2013 e publicado na rede social Facebook. Ocasão em que se completavam 40 anos do Golpe Militar que derrubou o governo do presidente Salvador Allende Gossens.

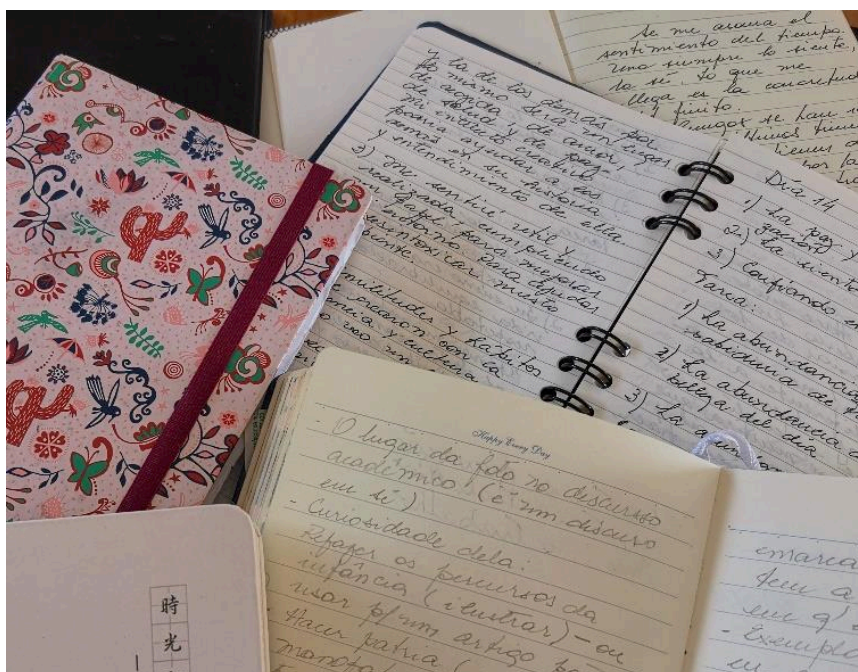


Figura 12 – Meus rascunhos. Fotografia de Merced de Lemos. Fonte: Acervo pessoal.

1.3 Los patiperros

O Chile tem se caracterizado ao longo da sua história como um país com trajetória migratória. Antes de se consolidar o processo republicano, famílias espanholas, judias, britânicas e francesas se haviam assentado de norte a sul no território, buscando fortuna e novas oportunidades. O movimento foi seguido por alemães, croatas, italianos e árabes.

Todos estes povos e a contribuição deixada pelas suas experiências e culturas motivaram uma das características mais fortes e latentes do povo chileno, o hábito de se lançar e circular pelo mundo. O sinônimo e denominação popular do chileno andarilho é *patiperro*, aquele que anda sem rumo. Esta gíria, ganhou verbete no prestigiado Diccionario de la Real Academia de la Lengua (2021): “*patiperrear* 1. intr. coloq. Chile. Dicho de una persona: callejar.”

1.3.1 Registro de Chilenos no Exterior – Onde estão os *patiperros*?

Segundo o Ministério de Relações Exteriores do Chile e o *Registro de Chilenos en el Exterior* (2004), desde o século XIX são registrados os fluxos de emigração e imigração no país. Nesses registros consta que o maior fluxo de emigração de chilenos no século XX se deu nas décadas de 1970 e 1980. Os percentuais indicam que 34,1 % dos chilenos deixaram o país nos anos 70 e 29,5% o fez na década posterior. Do total da população emigrante, apenas 15,7 % o realizaram em datas posteriores a 1989.

O quinquênio com maior fluxo emigratório foi o que se estendeu entre 1971 e 1975, quando emigraram 20,3 % do total de chilenos no exterior. Segundo o *Instituto Nacional de Estadísticas – INE* e divulgado pelo Primer Registro de Chilenos en el Exterior (2003/2004) a maioria o realizou em resposta ao Golpe Militar de 11 de setembro de 1973. A partir desse momento, vários chilenos que tinham interesses políticos contrários à nova administração, começaram a deixar o país, somados aos que eram exilados pelo próprio governo. Muitos emigraram, primeiramente, para os países vizinhos.

Como indicado, a proposta da nossa pesquisa reside na reflexão sobre as práticas culturais, em particular a das performances musicais, realizadas pelo grupo que escolheu o Brasil para viver. Chilenos que a partir de 1974 chegaram ao eixo Rio-São Paulo em busca de novos horizontes econômicos, deixando para atrás o Chile do recém imposto Regime do General do Exército Augusto Pinochet e da Junta Militar.

Com a retomada da democracia em 1990, muitos chilenos decidiram retornar ao seu país. Como resposta a esse movimento nascem diversas políticas públicas com vistas à reparação das vítimas diretamente afetadas pelas violações dos direitos humanos, a incentivar o regresso e a acolhida dos filhos de chilenos nascidos no exterior. Nesse sentido e para traçar um panorama estatístico, o governo do então presidente Ricardo Lagos, promoveu o primeiro censo de chilenos no exterior, denominado e publicado como *1er. Registro de Chilenos en el Exterior*, realizado em 2003. Esse documento e sua versão posterior em 2015, são públicos e estão disponíveis em versões impressa e digital.



Figura 13 – Censores y colectividad en Macaé – RJ. Autor desconhecido. Fonte: Acervo pessoal

A realização do Censo no Brasil contou com integrantes da colônia que se desempenharam como entrevistadores voluntários. Foram treinados por pessoal especialmente enviado ao Brasil do INE – Instituto Nacional de Estadísticas e do Consulado Geral do Chile (figura 13).

Na ocasião em que o censo se finalizou, os resultados indicaram que o Brasil possuía a sétima maior colônia de chilenos no mundo. Os dez países com os maiores números de chilenos, nascidos no Chile eram, em ordem decrescente: Argentina, Estados Unidos, Espanha, Suécia, Canadá, Austrália, Brasil, Venezuela, França e Alemanha.

É importante destacar que a participação no censo era voluntária e que, mesmo com a retomada do processo democrático, muitos chilenos residentes no exterior se negaram a participar por temores políticos e pessoais. No documento final encontramos a seguinte informação:

Si se compara la distribución de llegada de algunos de los principales flujos migratorios a Brasil, se puede apreciar el peculiar comportamiento en el tiempo que tiene el de origen chileno. Mientras los de origen latinoamericano: Argentina y Bolivia, conforman una curva ascendente, aquellos de origen europeo y japonés muestran un gran descenso en las décadas posteriores a

1960. La migración de Chile en cambio sube fuertemente en la década de 1970 para bajar en las siguientes. Esto obviamente estaría manifestando un origen de esta migración en factores coyunturales: intervención militar y crisis económica de 1982. Con respecto a la proyección de la corriente migratoria de Chile a Brasil, ésta correspondería más a las cifras para la década de 1990 a 2000 y que sería cercana al 1% anual, lo que hace presumible una disminución de la población nacida en Chile y residente en Brasil en el mediano plazo. (PRIMER REGISTRO DE CHILENOS EN EL EXTERIOR, 2003/2004, pág. 208)

Doze anos depois, em 2015, realizou-se a segunda pesquisa sobre o tema e os atores. No *Segundo Registro de Chilenos en el Exterior*, encontramos:

Entre los años 2003 y 2005, se llevó a cabo el Primer Registro de Chilenos en el Exterior, que tuvo como objetivo obtener información relevante y confiable sobre nuestros compatriotas en el extranjero, así como también, antecedentes útiles para el diseño de las políticas de Estado en estas materias. Debido a los doce años transcurridos desde dicho registro, se hizo necesario contar con uno nuevo, que actualice la realidad de la población chilena en el exterior. (SEGUNDO REGISTRO DE CHILENOS EN EL EXTERIOR, 2015, p. 16)

O documento oficial indica que participaram do *Segundo Registro de Chilenos en el Exterior*, 61.521 chilenos residentes em 131 países. Destes, 44.215 pessoas nasceram no Chile, 13.738 são filhas ou filhos e 3.493 netas ou netos de nascidos no Chile.

Faz-se importante informar que em 26 de agosto de 2005 se promulga a Lei nº 20.050, que declara chilenos os filhos de pai ou mãe chilenos, nascidos no exterior.

O documento oficial nos traz ainda, as seguintes informações:

Sobre os estrangeiros no Brasil

Según el último Censo Demográfico en Brasil realizado el año 2010 por el Instituto Brasileiro de Geografía e Estadística, la población total del país es de 190.755.799 personas. Dentro de este universo hay 592.570 nacidos en el extranjero (IBGE, 2012), de los cuales 15.432 son nacidos en Chile y representan el 2,6% de la población inmigrante de Brasil. De acuerdo a la estimación realizada en este registro, la población chilena que reside en Brasil constituye la séptima comunidad de connacionales en el extranjero y la segunda más numerosa de Sudamérica. (SEGUNDO REGISTRO DE CHILENOS EN EL EXTERIOR, 2015, pág. 207)

Sobre os chilenos, nascidos no Chile e residentes no Brasil:

De acuerdo a los datos censales, la población nacida en Chile se ubica en los estados que conforman las macroregiones del sureste y sur de Brasil, siendo el estado de Sao Paulo, el que concentra la mayor cantidad, con 8.879 personas nacidas en Chile (58,7%). Le siguen el estado de Rio de Janeiro con 1.375 nacidos en Chile (9,1%), Rio Grande do Sul con 980 (6,5%), Minas

Gerais con 961 (6,4%) y Paraná 943 (6,2%). (SEGUNDO REGISTRO DE CHILENOS EN EL EXTERIOR, 2015, pág. 208)

Antes do advento da pandemia do Covid-19, em 2019, a Organização das Nações Unidas – ONU divulgou que a emigração chilena é equivalente a um 3,4% da população atual do país, ou seja, 650.151 pessoas, encontrando-se no 46º lugar do ranking mundial de imigração, entre 195 países. Isso classifica o movimento chileno, hoje, como médio, se comparado aos observados em outras nações, neste particular momento em que há uma grave crise migratória no planeta. No quadro abaixo (2019) – (figura Nº 14), podemos apreciar os números atualizados dos emigrantes chilenos, nos sete primeiros países do ranking:

2017 Emigrantes de Chile según país de destino (2019)	
Países	Emigrantes
Argentina	216.855
Estados Unidos	115.243
España	56.704
Australia	33.707
Canadá	28.441
Suecia	27.855
Brasil	20.747

Figura 14 – Chilenos no mundo. Fonte: DATOSMACRO
<https://datosmacro.expansion.com/demografia/migracion/emigracion/chile>

1.4 Somos todos fronteiriços

Ao pensar a nossa proposta de pesquisa pelo olhar da saída os chilenos da sua pátria e a escolha do Brasil como porto seguro, vamos ao encontro dos conceitos de cultura e hibridismo num mundo cada vez mais globalizado.

Em 1939 o sociólogo alemão Norbert Elias publicou *O processo civilizador*. Nesta obra analisa a distinção entre Natureza e Cultura. A primeira trata de necessidades que nascem com o indivíduo pois são de raiz biológica. A segunda, segundo Elias, é a forma como vamos responder a essas necessidades biológicas, ou seja, respostas específicas para atender essas demandas.

Claro está que o conceito de cultura é mais amplo. No entanto Elias (1996) destaca como o processo civilizador é a adequação a um determinado padrão de comportamento e como um indivíduo é inserido gradativamente em um modelo civilizador. Para ilustrar, o sociólogo se baseia em manuais de bons modos. *De Pueris e Civildade pueril* de Erasmo de Rotterdam (1502-1505) e *Galateo*, de Giovanni Della Casa (1558) foram escritos com vistas a uma mudança na educação de crianças e adolescentes, alinhada com a classe social que controlava o poder. Esses manuais permitiam diferenciar os grupos de indivíduos através de comportamentos específicos. Para Elias, a partir do momento em que pessoas partilham comportamentos, estabelecem redes de interdependência dando passagem a uma troca entre o indivíduo e o coletivo. Nós, em qualquer sociedade, estamos conectados com pessoas de grupos específicos por meio de trocas simbólicas que nos permitem adquirir a nossa cultura específica, no entanto não temos essa conexão e esse intercâmbio com toda a sociedade. Dessa primícia surge o conceito de Configuração na obra de Elias (1996) e a explicação deste consiste em que cada rede se configura de modo diferente e pode ser alterada com a retirada ou a inserção de um novo membro. Isto nos permite avaliar os diferentes comportamentos de grupos de indivíduos que convivem e se aglutinam de modo diferenciado nos mesmos espaços e tempos, além de ratificar a afirmação de que não existe uma cultura superior a outra.

No terceiro ensaio da obra *A sociedade dos indivíduos*, também de Norbert Elias (1994), denominado *Mudanças na balança nós-eu*, o autor apresenta um panorama histórico de oscilações entre o que ele denominou a *identidade-nós* e a *identidade-eu*, em nossa sociedade. A primeira inclinada a pensar a identidade pelo prisma coletivo e a segunda a pensá-la de modo individual. O autor faz um percurso, citando a organização social desde os nossos ancestrais pré-históricos passando pelos povos gregos e romanos, todas sociedades com *identidade-nós*, até o advento do *eu cartesiano*, que inclina a balança para a identidade-eu. Mais adiante, e considerando que o ensaio foi escrito na década de 80, Elias aborda a necessidade e os caminhos que a sociedade mundial está seguindo para novamente oscilar em direção da *identidade-nós*, momento em que o autor observa os efeitos da globalização por um viés positivo.

Stuart Hall (2011) também é um autor que demarca o efeito da globalização na identidade dos indivíduos contemporâneos. Ele menciona o caráter da mudança na modernidade tardia, tratando das características presentes no processo de

globalização - em que vivemos hoje - para explicar como esse movimento outorga aos sujeitos das sociedades modernas uma diversidade de posicionamentos. Deste modo, as variações presentes nesse aspecto globalizador permitem ao indivíduo, mudanças de tradições e de posicionamentos antes dados como definitivos, e por que não dizer, caráter híbrido.

Voltando ao nosso grupo de estudos nos questionamos como, naqueles anos, as mais de 50 mil pessoas nascidas no Chile, residentes entre o Rio de Janeiro e São Paulo, saíram da sua terra, porque escolheram o Brasil, como construíram as suas redes e com estas se configuram? Nessa direção retomamos as nossas memórias na tentativa de conversar com diferentes compatriotas sobre as suas trajetórias de vida e o convite a narrar os fatos experimentados e enumerar experiências que ficaram e se reconstruíram. Como estas conversas foram impossibilitadas pela pandemia, passei a observar as imagens e os comentários postados nas redes sociais. Independente da fonte, observamos que nos primeiros vinte anos, após a queda de Salvador Allende, cresceu o interesse em construir uma memória comum a partir das vagas, temidas ou silenciosas lembranças de infância daqueles chilenos que haviam chegado crianças ao Brasil, jovens cheios de sonhos ou, na contramão, os **chefes de família**, em sua maioria homens, na casa dos 40 anos, que reconheciam um passado, mas evitavam lembrá-lo.

1.4.1 Quem eram e são esses chilenos?

Por ocasião da diáspora chilena posterior a 1973 e o desembarque massivo em terras brasileiras, os registros do Censo de 2003 indicam que esses homens e suas famílias foram acolhidos num Brasil militarizado - mesmo com a possibilidade de que fossem opositores ao regime local - porque eram mais letrados, tinham formação acadêmica e apresentavam habilidade para aprender o português.

Esses profissionais chegaram com suas esposas e filhos menores de idade e passaram a se adequar a um novo padrão de comportamento derivado das novas redes de convívio que começaram a ser construídas. Estes imigrantes, em sua maioria qualificados profissionalmente, foram inseridos no mercado de trabalho formal de modo imediato e as crianças passaram a frequentar estabelecimentos educacionais, estabelecendo novas trocas que facilitaram a rápida assimilação da língua portuguesa

e dos novos hábitos antes impensados. Exemplifico com a figura 15 dos irmãos Barbagelata. Esta família participa, ativamente, desde a chegada ao Rio de Janeiro em 1971, em conjuntos, grupos de canto e corais.



Figura 15: Os Barbagelata prontos para o colégio - 1971. Autor: Olga Barbagelata. Fonte: Acervo de Maria Edith Barbagelata.

Cabe indicar que o Segundo Registro informa que os chilenos que escolheram o Brasil tinham, em média, mais de dez anos de escolaridade:

se aprecia un nivel de estudios relativamente alto de los nacidos en Chile con respecto al total de extranjeros residentes en Brasil: 83,5% declaran tener 10 ó más años de estudio, frente a sólo un 44,0% para el total de nacidos en el extranjero. (PRIMER REGISTRO DE CHILENOS EN EL EXTERIOR, 2003-2004, pág. 208)

Esse fato contribuiu sobremaneira no processo de hibridação, resultante da rápida necessidade de adaptação, visto que houve um singular apagamento do idioma natal na situação que a sociolinguística define como “línguas em contato”. Nasceu um dialeto que somava o espanhol com a cadência do português. Além do bilinguismo foram introduzidos novos hábitos representativos da interculturalidade como as mudanças alimentares e a clássica formalidade chilena abriu a passagem para relações mais descontraídas.

Destacamos aqui que a sociedade chilena dos anos 70 era altamente conservadora, católica e racista. Esses perfis ainda podem ser observados no país e

estão exemplificados pelas polaridades dos partidos políticos que defendem os valores da família e do cristianismo contra os discursos políticos progressistas que defendem as minorias (mulheres, LGBTQ e os povos originários). No entanto o processo de trocas que os emigrantes experimentaram nas suas novas vidas e a crescente globalização contribuíram para que aqueles agentes conservadores fossem deixados de lado ou revissem seus conceitos, deixando as práticas tradicionais e moderadas no Chile, em mãos de uma camada da sociedade que ainda procura controlar os diferentes poderes no país.

Não posso deixar de indicar que alguns desses patriarcas vinham ao encontro de parentes que tomaram a dianteira no processo de emigração. Outros encontraram compatriotas trabalhando nas mesmas empresas, o que fortaleceu laços de família e novas redes de relacionamentos, permeadas pelas novas experiências em solo brasileiro.

Em 1975 chegaram ao Rio de Janeiro o casal **Karen Pincheira** e **Pedro Díaz** Ele fora da Marinha do Chile e anos antes, em 1956, passou pela cidade com o navio escola *Esmeralda*, ainda como um *Corneta de órdenes*. (Figura 16).



Figura 16 – Pedro Díaz em *La Esmeralda*, 1953 – Autor desconhecido. Fonte: Acervo de Pedro Díaz.

Ficou encantado e se prometeu voltar. Fez carreira e trabalhou em uma importante base aérea-naval para depois se desempenhar na aviação civil, como engenheiro de voo na Lan Chile. Com a crise que se anunciava no país, analisou a possibilidade de emigrar para a Austrália, o Canadá e os Estados Unidos, mas foi contratado pela extinta linha aérea norte-americana Pan American World, a Pan Am, para a base no Rio de Janeiro.

Pedro pediu para usar a fotografia abaixo (figura 17) neste trabalho. Para ele marca um tempo muito expressivo, em que dançava junto a sua esposa no Conjunto Llancolén.



Figura 17 – Karen Pincheira e Pedro Díaz, 1983 – Autor desconhecido. Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1098598696958275&set=t.100004244644479&type=3>

Com relação aos chilenos que chegaram ao eixo RJ-SP e a sua bagagem conservadora, observou-se um grau de evolução com a passagem do tempo, a flexibilização e maior tolerância religiosa, racial, de gênero e social, não apenas com relação aos brasileiros, mas também entre os próprios chilenos, pessoas que se esforçavam para se aceitar pelo que tinham em comum e não pelas diferenças anteriores.

Essas pessoas hoje, se não são denunciadas pelo seu biotipo ou pelo seu sotaque, passam a ser mais um no meio da multidão, neste Brasil continental, diverso e abraçador.

Na imagem abaixo (figura 18), capturada em um encontro da colônia, somos várias amigas, que participaram em algum momento nos conjuntos, felizes e em

comunhão. Todas com diferentes biotipos, heranças étnicas e modos de vidas. Todas iguais na sua condição de chilenas. Todas igualmente moradoras do Rio de Janeiro.



Figura 18 – Somos todas chilenas do Rio - 2018. Fotografia selfie. Fonte: Acervo pessoal.

De regresso aos nossos teóricos, elencamos que, se Norbert Elias (1994) fala da *identidade-nós*, Hall (2011) trata o que ele chamou de sujeito pós-moderno, dentro desse mundo globalizado, e explica que os indivíduos desse mundo perderam a característica de uma identidade fixa, pois nesse caso a identidade deles é moldada pelo meio em que o indivíduo circunda, logo esse “sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu coerente” (HALL, 2011, p. 13).

Elias também soma aos estudos sociais o diálogo com a biologia, trazendo à discussão o tema da evolução. Sem deixar de lado a constante de que indivíduos e sociedade não são entidades cristalizadas e separadas e que, uma não existe sem a outra, o antropólogo ainda nos convida a observar que essa visão é fruto de olhares distintos, de prismas ou focos diversos sobre o mesmo campo. Reafirmando que ao se fazer um estudo social e se iniciar por um dos termos, indivíduo ou sociedade, podemos cometer equívocos e que o ideal seria trabalhar analisando a estrutura do conjunto, o sistema de relações entre os indivíduos em sociedade, visto que aquilo

que conhecemos modernamente como individualidade é uma construção social e histórica, reafirmada pelas práticas sociais do nosso tempo. Embora Elias afirme que cada pessoa tem uma marca individual, ele nos indica que essa marca é originada nas marcas sociais e que a composição que cada indivíduo carrega, o *habitus*, é compartilhada com outros membros do seu grupo social.

Podemos exemplificar o conceito do *habitus* com o nosso objeto de pesquisa. A história individual de distintos chilenos que saíram do seu país na diáspora pós golpe militar, iniciada em 1973, que se uniram a compatriotas com vidas, profissões, estratos sociais e composições familiares diversas e que, apesar de suas singularidades, compartilham a mesma experiência do desterro. O que leva a todos os atores da sua *identidade-eu* para a *identidade-nós*.

Para Norbert Elias o *habitus* não apenas determina a nossa marca identitária, o “*que sou eu*”, mas em sua condição plural é responsável por definir que não existe *identidade-eu* sem a *identidade-nós*.

No entanto e assim como a cultura, o conceito de identidade humana é mutante e resultado de um processo constante. Nesse movimento os homens transmitem, de geração para geração, os seus registros simbólicos de conhecimento social e não possuem uma forma de sociabilização determinada pelo viés biológico.

O autor ainda apresenta um panorama sobre as mudanças na maneira como a sociedade é compreendida e se autocompreende ao analisar o seu autorretrato, o *habitus* dos indivíduos, para finalmente mostrar-se positivo quanto à afirmação de que o Estado “terá que se afirmar a favor do indivíduo, em nome da humanidade” (1994), prognosticando uma mudança no panorama individualista da sociedade atual.

1.4.2 Brasil, por que?

Em observação aos diversos casos de chilenos que imigraram para o Brasil, também surge o questionamento: Por que o Brasil se o país também vivia uma ditadura e os órgãos de inteligência dos países do Cone Sul trabalhavam em colaboração? E para desenrolar o dilema, recorreremos a concepção mítica e arcaica, em que memória e esquecimento se articulam para poder manter o que é essencial. A vida dos imigrantes chilenos no Brasil é o que importa. O encontro do sonho pode se dar em qualquer lugar e o grupo fortalece a construção da memória criativa e não se deixa desconstruir pelo opressor.

Para responder o questionamento anterior recorreremos ao início deste capítulo e as amizades que haviam sido geradas quando diversos brasileiros moraram no Chile. Estes abriram inúmeras fronteiras, encorajando a muitos chilenos a emigrar para o Brasil. Das amizades nasceram famílias, vínculos e sonhos. Valores que foram mais fortes do que as opiniões políticas de pessoas que preferiram omitir e enterrar o seu passado a fim de viver uma nova vida em um país completamente diferente.

Muitos chilenos também emigraram do seu país em virtude da crise econômica que se estabeleceu, antes da implantação da ditadura e depois desta, alcançando seu ápice em 1982. Homens, solteiros ou não, representantes da força de trabalho oficial, foram os que lideraram o movimento. É o caso da família Barbagelata Kleber, em que **Hugo Barbagelata**, o líder e provedor de família, aceita transferência para o Brasil em março de 1971 na iminência do fechamento da empresa na qual trabalhava no Chile. Vieram, ele, a sua esposa **Edith Kleber** e os cinco filhos. Inicialmente por dois anos e com a concretização do Golpe de Estado, optaram por permanecer no Brasil até os dias atuais.



Figura 19 – Foto do Passaporte de Edith Kleber e os filhos. Autor desconhecido. Fonte: Acervo de Edith Barbagelata.

Maria Edith, filha do casal Barbagelata Kleber, nos envia e posta na rede social Facebook a imagem acima (figura 19), lembrando os preparativos da viagem: “*Foto del passaporte em 1971 para venirmos a Brasil. Llegamos acá el 29 de marzo de 1971*”. Observemos que os menores estavam identificados no documento da mãe, caracterizando, ao nosso ver, o papel da progenitora pelo viés tradicional da linda esposa, dedicada e responsável pelos filhos. Papéis definidos e respeitados pela sociedade patriarcal chilena.

Um fator prático deve ser elencado: naqueles anos, as viagens internacionais eram em menor escala e exigia-se o passaporte para o trânsito entre a maioria dos países. Essa obrigatoriedade deu-se desde a Primeira Guerra Mundial por razões de segurança e controle. No entanto, entre o Brasil, o Uruguai e o Chile havia um acordo que permitia as viagens com a carteira de identidade. Ademais, a proximidade geográfica e a facilidade de imigrar por trechos e em diferentes meios de transporte, viajando via a Argentina, Paraguai, Peru ou Bolívia contribuiu para a reunião de muitos chilenos no Brasil, que, desprovidos de recursos e documentação que lhes permitissem viajar para outros continentes, terminavam ficando nestes trópicos. As naves, fossem aviões, trens, ônibus e inclusive caminhões, passam a representar fronteiras entre a alegria e a tristeza; o desemprego ou o trabalho; a prisão ou a liberdade de expressão; a morte ou a vida. Somos e seremos sempre fronteiriços, porque os limites estão representados pela própria vida enquanto ela existe e todas as possíveis experiências. Os limites podem ser a o risco do novo, a loucura da fuga e a precariedade da viagem.

A crise econômica e o fechamento de diversas empresas, entre elas a Citroën, em Arica, norte do Chile, deixou o metalúrgico Cesar Soto desempregado. Seu filho, **Ricardo Soto Castro** tinha oito anos. Em foto enviada para este trabalho nos comenta que o pai mandou buscar a família em 1979, mesmo ano da fundação do Conjunto Folclórico Chile Lindo, agremiação a que se integrará em 1996, depois de viver entre São Paulo - capital e Canoas, no Rio Grande do Sul. Nos seus comentários registra que na cidade gaúcha moravam outros familiares chilenos, entre eles os primos Rodrigo e Aldo (figura 20). Sobre a integração e aquele momento de sua infância Ricardo diz que se lembra muito bem que juntava figurinhas da Copa do Mundo de 1982 que vinham embalando o chiclete *Ping-Pong*. De volta a São Paulo passa da adolescência à vida adulta, para depois de se formar em administração de empresas e de estar totalmente inserido na vida paulistana, sentir a profunda necessidade de

resgatar raízes, indo à procura de respostas: O que se come, o que se faz, que hábitos o Chile tem? Esse é o primeiro passo para ingressar a um conjunto chileno.



Figura 20 – Cesar e Ricardo Castro - 1982 em Canoas. Fotografia desconhecido.
Fonte: Acervo de Ricardo Castro

A busca de novos horizontes promoveu a mobilidade humana e é um processo com singular importância social que, nos últimos anos, tem retornado ao debate devido ao aumento significativo e a diversificação do fluxo da circulação humana, seja através dos deslocamentos forçados ou voluntários observados no planeta. Esses movimentos espaciais se dão, como sabemos, no âmbito físico, social, econômico, político e cultural, entre outros.

Professor e integrante do *Balet Folklórico Hualañé*, do departamento de Educação Física do Instituto Pedagógico de Playa Ancha – Universidad de Chile, o portenho **Jorge Arias** tem uma sequência de desencontros e perdas no seu processo de chegada ao Brasil, em 1978. Sonhou em ser da marinha como muitos chilenos que nasceram em Valparaíso, principal base naval do país. Este desejo foi reativado quando um parente que estava de férias na terra natal e que trabalhava em um navio

de carga internacional, comentou que se necessitava ampliar o quadro de empregados a bordo. Acrescentou que o barco estava na Europa, mas que em algumas semanas chegaria ao porto brasileiro de Santos. Semanas depois Jorge recebeu uma chamada internacional, um acontecimento naqueles tempos. Tinha que estar em São Paulo em poucos dias. Deixou o trabalho e a esposa grávida, partindo em busca de uma excelente proposta de emprego e do seu sonho. Nunca encontrou o navio que havia ancorado no Recife. O parente tampouco o encontrou em São Paulo, pois o endereço de hospedagem estava errado. Assim, numa época sem telefones celulares e com poucos recursos, foi acolhido pela capital paulista. O casamento se desfez e o sonho de trabalhar no mar também. No Conjunto Chile Lindo, Jorge reconstruiu a sua família e fez as pazes com o seu passado.

Gonzalo Fritis do Qunchamalí, colaborou com este trabalho enviando muitos vídeos, acompanhados de textos. A história com o Brasil começa muito antes da sua vinda. Um tio da marinha se apaixonou por uma jovem descendente de alemães. Casaram-se e foram morar no Chile até que um terremoto assustou o jovem casal, levando-os a se estabelecer em Joinville, Santa Catarina. Segundo Gonzalo, esses tios sempre se preocuparam em manter a família unida e pouco a pouco foram reunindo os irmãos. O pai do nosso colaborador foi exonerado da companhia telefônica e em 1977 a situação da família estava muito delicada, foi quando começaram os preparativos para morar na Suécia, mas às vésperas da partida, o pai recebeu uma chamada de Santa Catarina. O tio, preocupado, perguntou por que não optavam pelo sul do Brasil, oferecendo todo o apoio necessário. O pai de Gonzalo viajou antes e terminou se estabelecendo na capital paulista. A família chegou um ano depois, em 1978, quando o menino tinha 12 anos. Acrescenta que o conjunto o ajudou muito na adaptação. Como menino se lembra que ia viajar de avião e que não imaginava que perderia amigos, escola e referências. A participação no Conjunto Quinchamalí deu a Gonzalo a possibilidade de construir redes sólidas de amizade. Segurança e afeto.

Eduardo Saez Maldonado não canta nem dança. É o diretor-jornalista responsável pelo *Chile em evidencia*, um jornal que circula mensalmente e de modo gratuito por toda a colônia, mantido graças à publicidade de empresas chilenas em São Paulo. Ele está neste trabalho por ser o responsável pela organização da primeira grande festa chilena, em Mairinque, interior de São Paulo e por ser o maior

coleccionador de histórias dos chilenos residentes nesse estado. Selecionamos a sua experiência de desterro para retratar o caos e o medo que reinavam no Chile ditatorial.

O jovem tinha 30 anos, em 1976, época em que se noticiou um grave enfrentamento entre o exército e militantes do partido comunista. Como o desfecho fora brutal, manifestou sua indignação durante um jantar entre amigos. Uma das comensais que defendia a ação militar, perguntou-lhe se era comunista. O jovem respondeu que não concordar com o enfrentamento não o fazia um comunista, mas a moça não se convenceu. O denunciou ao seu superior no trabalho. Eduardo conta que ao chegar ao escritório pela manhã, foi interpelado se era ou não do partido. Repetiu que não, mas afirmou que não concordava com a tal ação. O seu chefe então deu-lhe a sentença: Trinta dias para deixar o país ou seria denunciado ao Ministério do Interior, órgão responsável pela segurança.

Eduardo não acreditava no que a conhecida fizera e muito menos no poder do chefe. Estava sem emprego e sem medir o peso da gravidade e do risco de uma acusação, mesmo sem fundamento, até que um militar reformado e amigo da família lhe disse que seria preso e torturado até que se convencessem de que ele não era realmente um comunista. Rapidamente vendeu o carro, juntou as economias e decidiu se encontrar com a irmã, residente nos Estados Unidos, mas antes, devia deixar o Chile escondido. Foi assim que no dia 14 de setembro de 1976 fugiu, com a ajuda de um amigo motorista de *colectivo*⁸, que o levou pela madrugada até a cidade de Mendoza, na Argentina. Atravessaram a Cordilheira dos Andes pelo estreito e escuro caminho antigo, hoje abandonado. De lá pegou vários ônibus. O primeiro até Buenos Aires, outro para Montevideo, depois Porto Alegre e São Paulo. Tinha um amigo em Mairinque e lá chegou quatro dias depois de sair de Santiago, curiosamente num 18 de setembro. Desistiu de ir ao encontro com a irmã. Havia conhecido a Rosinha Angelini com quem se casou em 1980.

Rudelio Rojas Ledezma foi um dos mais queridos integrantes do Chile Lindo (figura 21). Ele e sua família participaram ativamente de todos os eventos e práticas culturais que aqui narramos. Mas antes, também foi vítima do caos, da perseguição e do desemprego. Era da Marinha e por não concordar com o Golpe de Estado foi preso e exonerado. Sem emprego, com dificuldades, temor e família para cuidar, deixou o

⁸ *Colectivo* é um meio de transporte que faz trajetos com distâncias e valores predeterminados. Leva até quatro passageiros.

Chile rumo ao Brasil em 1977. Sua esposa Maria Angélica Lagarribel e sua filha Katherin o seguiram após um mês. Nove meses depois, nestas terras chegou Germán Rojas, o caçula da família, um dos músicos mais talentosos da colônia.



Figura 21 – Rudelio Rojas Fotografia desconhecido. Fonte: Facebook
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10224619300247179&set=pb.1150016264.-2207520000..&type=3>

Jéssica Carrasco Allende veio com três anos, em 1975. Seus pais imigraram pelo peso do sobrenome. A pequena e sua irmã viram, no Chile, as portas das escolas serem fechadas e diante da ameaça de não conseguirem estudar e se formar, os pais, sem nenhum parentesco com o presidente Allende, escolhem o Brasil ao se apresentar uma oportunidade de emprego. O pai chega primeiro e seis meses depois, busca a família. Sua mãe conhecia uma das fundadoras do Chile Lindo, mas chegam ao grupo por Maria Angélica, esposa de Rudelio e mãe de Katherin. Ela, Jéssica, só se integra ao conjunto aos 20 anos e lá conhece o futuro marido, Cristian Quezada. A família musical se reconfigura com atores que chegam em distintos momentos e com

diferentes passados e sobrenomes, mas todos com um mesmo propósito. Começar de novo.

Teresa González e o seu marido **Guido Cruz** (figura 22), casaram em 1975. Vieram para o Brasil após a perda do trabalho de Guido e foram recebidos por um amigo que desapareceu com todas as economias que o casal juntara. Sem teto, sem dinheiro e com malas, foram até o bairro de Madureira à procura de outro contato chileno. O amigo também estava desempregado, no entanto, o jovem Guido conseguiu um trabalho numa fábrica de tapetes, ao mesmo tempo em que foram acolhidos por uma família brasileira. Após muito trabalho e algumas idas e voltas ao Chile, a família se estabeleceu com segurança e estabilidade. Teresa e o filho Guido Patrício, dançaram até a última apresentação do Conjunto Chile Chico do Rio de Janeiro e essa família cedeu, em muitas ocasiões, a sua residência para celebrações e ensaios. No entanto, a dona da casa sempre pedia aos visitantes que na sua residência e nesses encontros não se falasse de política, deixando claro que havia sofrido muitas perdas e que preferia não mais lembrá-las.



Figura 22- Teresa e Guido. Fotógrafo desconhecido. Fonte: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10227247347959706&set=a.10207898435408985>

E sobre os que ficaram? A ferida também ficou na pátria. Os chilenos que permaneceram no país foram incapazes de compreender a diáspora dos 70. Até os dias atuais, os que resistiram no Chile, apoiaram ou enfrentaram a chegada dos militares, têm dificuldade de aceitar a saída ou fuga e posterior retorno dos compatriotas, hoje conhecidos como chilenos de 2^a. Classe.

Com relação a essa questão da classificação dos cidadãos, foi criada em 2014 *Chile Somos Todos*, uma comissão de chilenos no exterior com representantes de várias colônias. Os membros participam ativamente na criação de políticas públicas e projetos que visam a elevar os chilenos no exterior ao mesmo patamar dos que residem dentro dos limites territoriais do país. Este grupo, que também conta com representantes da colônia no Brasil, trabalhou para concretizar o voto para Presidente da República desde o estrangeiro e agora trabalha para que os chilenos no exterior possam se manifestar sobre o texto da nova Carta Magna.

Isso nos leva a afirmar que o chileno se reinventou depois da ruptura subjetiva para existir numa terra desconhecida à sombra de outra ditadura pois mesmo que quisesse não seria aceito de volta. Enquanto muitos optam por cantar e dançar, associando suas memórias identitárias e distantes a um repertório sem comprometimento ideológico, outros preferem a música e a dança que os remete a uma união latino-americana e para se reinventar, incorporam vozes, instrumentos e fusões rítmicas apropriadas do Brasil. Mais tarde, a canção comprometida voltará a ser ecoada pelos filhos e netos da diáspora.

Esse encontro cultural e de catarse também nos permite nova associação dos imigrantes da nossa pesquisa com outros grupos latino-americanos que, através de narrativas memoriais e a prática do folclore musical, dialogam entre si. Pessoas e histórias que reconstroem o seu país no lugar que escolheram para sonhar. Afinal, a memória é uma construção e o espaço está no coração. Ou como diria o poeta pernambucano Félix de Athayde, nascido em Olinda e que viveu e morreu no Rio de Janeiro, depois de uma passagem por Cuba: “Quando quero Olinda, não é lá que eu vou, busco-a em mim mesmo, onde Olinda sou”.

Retomando a Stuart Hall (2011) e suas contribuições, os aspectos que eram comuns apenas para alguns grupos tradicionais dentro de uma mesma sociedade foram transformados e homogeneizados, ou seja, reconhecemos que a colônia chilena observada passou pelo processo de mudança e deslocamento diante do mundo globalizado.

Nesse sentido o autor entende o Estado enquanto um “sistema de representação cultural:

As culturas nacionais são compostas não apenas por instituições culturais, mas também por símbolos e representações [...]. As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada.”
(HALL, 2011, p. 51)

Percebemos então que as práticas culturais de alguns grupos, quando envolvidas com a sociedade de grupos maiores, podem ocasionar conflitos e um movimento de contracultura, ou, como afirmou Elias, uma reconfiguração.

No próximo capítulo trabalharemos a questão desses conflitos, a organização e as reconfigurações resultantes do hibridismo experimentados pelos atores investigados e o conflito e a insistência de uma cultura nacional de identificação.

2 MEMÓRIA E PRÁTICAS CULTURAIS MUSICAIS

Neste capítulo apresentaremos o processo de organização, configuração e reconfiguração dos conjuntos chilenos no Rio e em São Paulo. Para ampararmos a análise da construção dessas memórias, recorreremos a fotografias cedidas por diversos atores, a análise de repertórios e coreografias, igualmente elementos constitutivos de memórias.

Antes, porém, de dar continuidade ao tema, faz-se importante informar a questão dos significados das palavras *folclore* e *folclorista* para muitos participantes desta pesquisa.

Hoje, no Chile, diferencia-se **manifestação folclórica** de **manifestação tradicional**. As primeiras são compreendidas como manifestações engessadas, esquecidas e em muitos casos, mortas, enquanto que as segundas são vivas e por isso mutantes. Registro que para a maioria dos chilenos residentes em solo brasileiro, essa diferença ainda não se contempla. Tudo é abraçado pelo **folclore**.

Ao trazer o conceito de **folclore**, como ciência das tradições, área de estudos que abraça além das manifestações artísticas, os costumes, a linguagem, as lendas, os mitos – primordialmente herdados pela tradição oral, destacamos que, para a maioria dos integrantes do grupo observado, folclore é uma tradição essencialmente musical. Esta afirmação não reside no desconhecimento da abrangência que contemplam as manifestações tradicionais e folclóricas, mas na própria prática musical e coreográfica dos atores envolvidos, somada a duas importantes legitimações.

A primeira se registrou em setembro de 2007, quando a então presidenta da República, Michelle Bachelet recebeu delegações de chilenos residentes no exterior, que estavam reunidas no Chile para celebrar as *Fiestas Patrias* e realizar um campeonato internacional de *cueca chilena* (figura 23). Nessa ocasião outorgou a todos os músicos e dançarinos a missão simbólica de se desempenharem como *Embajadores folclóricos de Chile* nos seus lugares de residência. A segunda chancela veio do *Sindicato de los Folkloristas y Guitarristas de Chile*, organização que reúne essencialmente - músicos e dançarinos, trabalhadores independentes, de todo o país. Este grêmio reconheceu, em 2013 a importância do trabalho de pesquisa, resgate e difusão que os conjuntos chilenos no exterior exerciam, abrindo as portas da sua sede

e outorgando a cada diretor-presidente das agremiações o título de *Folklorista de Chile*. Na página principal do sindicato na rede social Facebook, encontramos as seguintes palavras sobre a organização “El Sindicato de T.I. de Folkloristas y Guitarristas de Chile es una institución que agrupa todos los artistas y cultores de nuestra nación” (SINDICATO DE FOLKLORISTAS Y GUITARRISTAS DE CHILE, 2021).

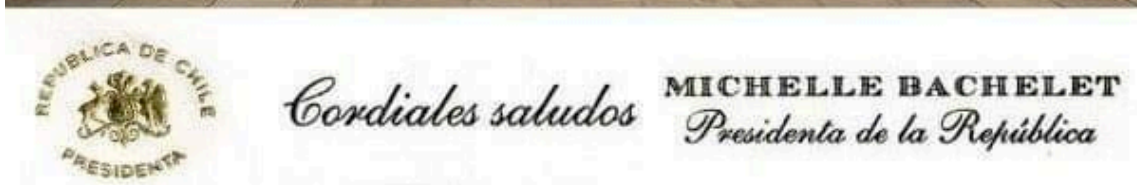


Figura 23 – 3º Campeonato Mundial de Cueca. Encontro com a presidenta da República Michelle Bachelet em La Moneda. Fotografia desconhecida. Fonte: Acervo pessoal.

2.1 O encontro

Retornemos aos anos 70 e nos questionemos: Como os mais de 50 mil chilenos, residentes entre o Rio de Janeiro e São Paulo, reiniciam as suas vidas após a ruptura brusca que vivenciaram com a sua terra?

Consideramos que os integrantes do grupo de pesquisa, através de associações culturais e conjuntos folclóricos não construíram a memória do seu país

e suas tradições, balizadas em práticas identitárias, esta pensada como algo autógeno ou como uma formação definitiva que vai reagir a uma representação. Entendemos que as produções dos conjuntos observados, assim como os papéis desempenhados pelos seus integrantes são performances identitárias, não se tratando de um resgate e sim de uma representação simbólica e afetiva.

No decorrer desta pesquisa tivemos a grata surpresa de localizar a ex integrantes de algumas agremiações que hoje moram no Chile. Como não podemos aqui registrar as falas desses atores, recorro a alguns documentos por eles outorgados que sustentam todo o processo de organização.

Essa aglutinação já se experimentava antes da fratura política chilena em 1973. No Rio de Janeiro os encontros eram organizados pelo Círculo Chileno no RJ, agremiação que, com a chancela do consulado, tomava a frente de todos os eventos sociais, cívicos e esportivos da comunidade. Sob o comando do Sr. Humberto Tobar, o grupo também realizava apresentações musicais e coreográficas. A Embaixada do Chile já tinha se transferido para Brasília e das suas antigas instalações, na rua Marques de Abrantes, o Sr. Tobar retirava, com autorização do consulado, material de apoio – bandeiras e trajes - e usava os salões para reuniões. Mas toda essa atividade cultural foi suspendida com o advento do regime militar, até a chegada dos novos atores sociais, observados neste trabalho.

Na contramão das rupturas e perdas vividas pelos novos imigrantes chilenos, pessoas com histórias e passados diferentes, unidas pela diáspora, começam a se conhecer na Pastoral do Imigrante, em São Paulo ou nos encontros promovidos pelo consulado no Rio de Janeiro. Famílias, colegas de trabalho ou o órgão oficial são vetores na criação de grupos que compartilham a alegria de falar o espanhol, saborear pratos de outrora e o ouvir algumas canções. Entre eles, há alguns indivíduos que tocam algum instrumento e/ou têm habilidade para dançar.

Os novos amigos provenientes das ondas migratórias pós 1973, as novas configurações como diz Norbert Elias (1996), se organizam para celebrar nas suas casas a tradicional festa da independência, no dia 18 de setembro e aqueles com perfil progressista negam a festividade implantada pelo governo de Pinochet com relação a guardar feriado – estabelecer um lugar de memória - no dia 11 de setembro, data da chegada dos militares ao poder. Todo esse movimento familiar e entre amigos, será o berço dos novos conjuntos folclóricos, objeto de análise deste trabalho.

As agremiações folclóricas chilenas surgem no Brasil, como resposta à necessidade dos imigrantes se identificarem com os demais chilenos e, através da arte do canto e da dança, também realizar um exercício de catarse.

Os primeiros grupos com estrutura de conjunto musical e coreográfico se organizaram ainda na década de 1970. Na cidade de Salvador, na Bahía surge o Conjunto Manantial, dirigido por Norma Catalán e seu marido Héctor Muñoz, ambos com longa trajetória folclórica, se mudam com os filhos para o Rio de Janeiro e na bagagem, levam o conjunto. Essa família foi a precursora dos conjuntos. Seus integrantes ensaiavam no bairro do Catete, precisamente no Teatro Cacilda Becker com amigos que foram se aproximando e com o apoio consular.

O Conjunto Manantial se caracterizava por apresentar programas da região central do Chile. Na imagem abaixo (figura 24), podemos apreciar a organização do grupo em pequenos detalhes como o repertório, registrado em papel mimeografado:

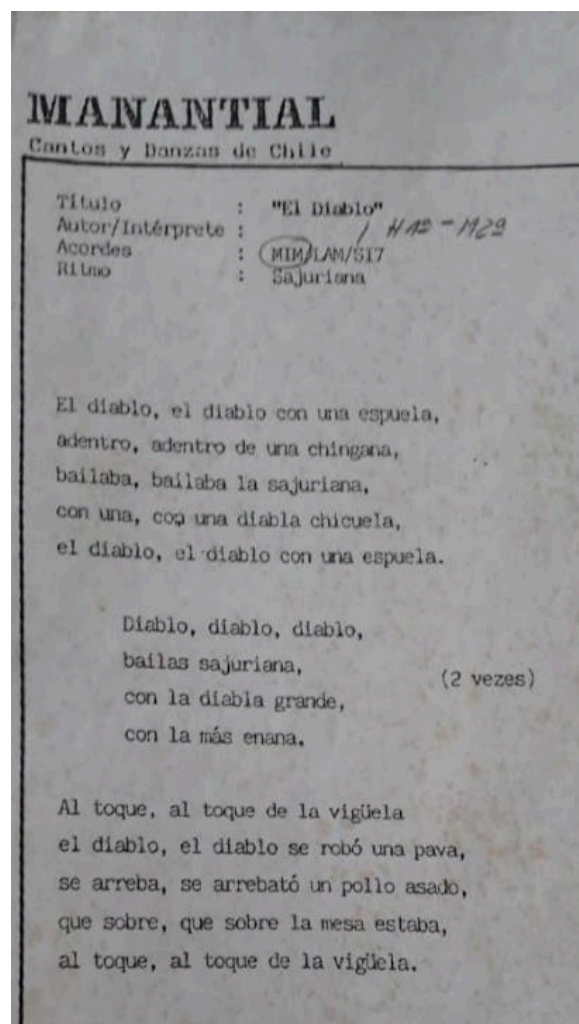


Figura 24 – Letra de *El Diablo*. Fotografia e Fonte: Acervo de Pedro Díaz.

Muitos integrantes do Manantial questionavam sobre a carência de repertório das outras regiões do país e em 20 de agosto de 1981, nasceu o Conjunto Folclórico Llancolén, que além de registrar o seu nome com a grafia atualizada, com a letra *c* - até aqueles anos a palavra se registrava com a letra *k*, hoje são aceitas as duas grafias - levava ao público carioca o Primeiro Festival Musical Chileno, que apresentava músicas e bailes do Norte, de Chiloé (Sul), do Centro e da Ilha de Pascua. Esta informação, levantada no programa, indica também o patrocínio da Ladeco, linha aérea chilena e o apoio consular, que, através das malas diplomáticas, facilitava o recebimento dos trajes folclóricos. Isso em contrapartida, significava estar presente em todo e qualquer evento promovido pela missão diplomática.

A seguir temos três imagens (figuras 25, 26 e 27), que apesar da sua precariedade documentam o indicado.

A primeira é o detalhe da terceira imagem, onde se apresenta o conjunto e seus objetivos, as outras duas são o programa (frente e verso) com os patrocinadores e o apoio cultural. O festival foi apresentado no mês de setembro no auditório do Colégio Imaculada Conceição de Maria, no bairro de Botafogo, e nas festividades nacionais que se realizavam na Escola Municipal República do Chile, em Olaria, e no hotel Sheraton, em São Conrado.

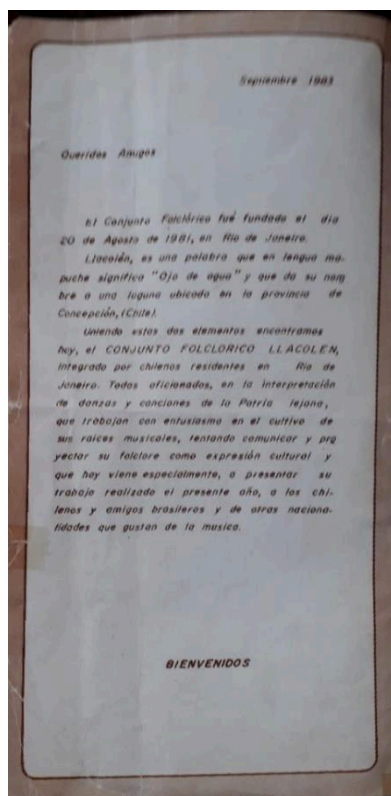


Figura 25 – Detalhe do Programa do Festival Folclórico Chileno – 1983. Fotografias e Fonte: Acervo de Pedro Díaz



Figura 26 – Programa do Festival Folclórico Chileno – 1983. Fotografias e Fonte: Acervo de Pedro Díaz

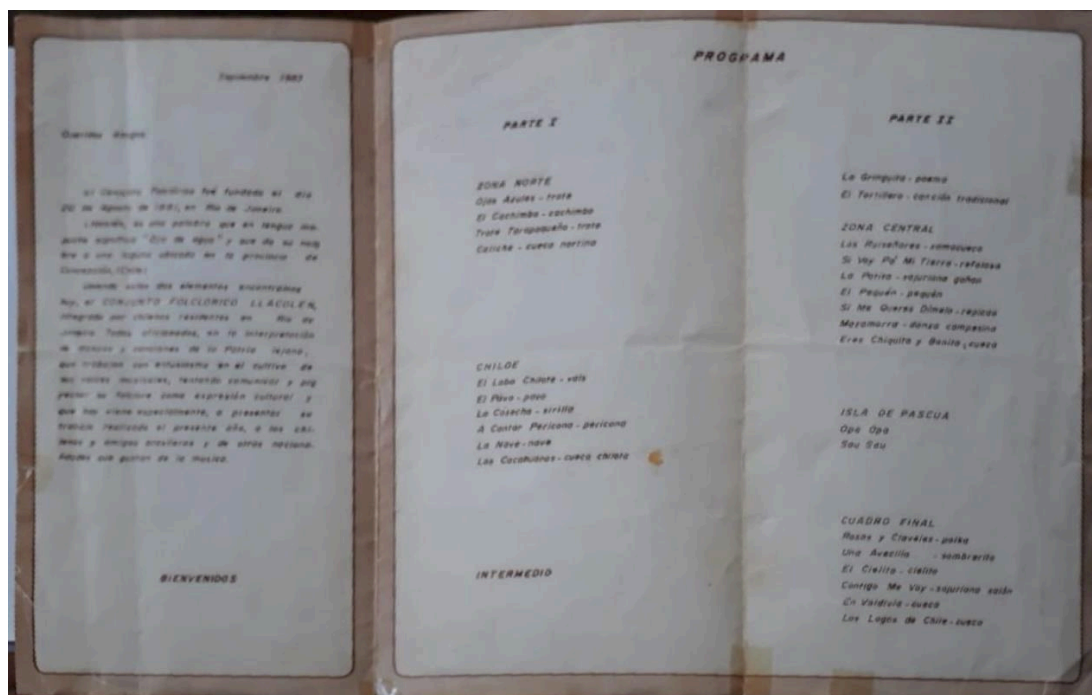


Figura 27 – Programa do Festival Folclórico Chileno – 1983. Fotografias e Fonte: Acervo de Pedro Díaz

A partir de março de 1979 surge o Conjunto Folclórico Chile Lindo na capital de São Paulo e esta cidade e seus arredores passam, nos anos seguintes, a se destacar pela quantidade de conjuntos e grupos musicais com diferentes propostas e

desdobramentos. A organização inicial, ao contrário do que acontecia no Rio de Janeiro, veio em resposta ao elevado custo que o Consulado em São Paulo tinha que assumir, ao convidar a artistas vindos diretamente do Chile, quando era necessário marcar presença em eventos ou animar festividades da colônia. A isso, somou-se à necessidade imediata de participar, em julho do mesmo ano, na IV Olimpíada dos Imigrantes, evento realizado no Pavilhão da Bienal, no Parque do Ibirapuera que contemplava competições esportivas, exposição de artesanato, barraquinhas com comidas típicas e apresentações de música e danças típicas.

Essa atuação foi um marco para a colônia na capital paulista e o público chileno que assistiu se sentiu motivado a participar:

Los que estaban ahí presentes indagaban. Querían saber más de lo que se estaba haciendo. Manifestaban su deseo de ingresar al grupo para participar en lo que fuera, pero, al ser informados que era un grupo formado dentro del consulado chileno, hasta ahí no más llegaba el deseo manifestado. Muchos chilenos no querían saber nada que tuviera relación directa con los organismos de gobierno de Chile en aquella fecha. (LOBOS, M. 2004, p.18 e 19)

Na narrativa de Miguel Lobos (2004) podemos apreciar não somente o desejo ávido de se integrar a um coletivo e pertencer a um grupo, mas também às restrições quando o cenário apresentava algum indivíduo que levantava um tema político. Essa questão dos limites impostos pela polarização ideológica, já abordados no capítulo anterior, serão aprofundados mais adiante.

As organizações musicais dos chilenos em São Paulo não estavam sozinhas. Havia naquela ocasião um centro esportivo, um restaurante e uma *peña*, típico lugar chileno com chão de terra batida e teto de totora, em que se aprecia comida feita em fornos de barro. A palavra *peña*, também significa encontro com comida, música, poesia, debates e jogos.

Segundo Vanessa Rojas Fernández (2011), por ocasião em que entrevistou os chilenos de Campinas, muitos se referiam às primeiras festas na cidade:

Quem organizou a primeira festa pátria chilena em Campinas fui eu. A primeira vez que fiz deve ter sido lá pelo ano 88, foi numa chácara com uma piscina para as crianças e um lugar para dançar, cada um levava sua churrasqueira e suas coisas para comer e beber, não se vendia nada. Juntaram-se mais de quatrocentas pessoas para essa comemoração. (Osvaldo) (p. 208)

E prossegue, destacando a importância da festa e do encontro para os colonos:

É o único local onde a gente fala a nossa língua, apesar de que tem muitos brasileiros que participam também, então a gente mistura português e espanhol, vira meio que bagunça, mas é o único local onde a gente faz aquilo e faz com vontade mesmo, de mostrar a cultura do nosso país. (Alejandro) (FERNÁNDEZ, 2011, p. 162)

Hoje tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro se somam bares, associações beneficentes, grupos de artesãs e um jornal. Muitas destas organizações fazem parte da UNE Chile, que, segundo informação na página principal do Facebook (2021), é uma “Organización de integración social que visa la unión de todas las entidades de chilenos en Brasil, atualmente reúne várias organizaciones, de todos tipos como: Folclóricas, Culturales, Políticas, de Asistencia Social, etc”.

Os conjuntos que se mantêm ativos contam com alguns integrantes fundadores, mas a maioria é dirigida pelos músicos e dançarinos que adquiriram maior experiência e pelas segundas gerações de chilenos, filhos das diásporas dos 70 e dos 80.

Destacamos que as novas gerações procuram associar as tradições ensinadas pelos seus pais e, a partir delas, renovar e criar novas performances identitárias. Perfis que ao mesmo tempo são híbridos, resultantes da vivência em terras brasileiras, como também seguidores do processo globalizado que procura romper as estruturas cristalizadas pelo tempo e pelo espaço.

Segundo a rede social, Facebook e informações confirmadas pelos consulados do Chile em São Paulo e no Rio de Janeiro, foram criados e ainda existem os seguintes conjuntos:

- Em março de 1979 ou 1980 (não há consenso entre os fundadores) é fundado na cidade de São Paulo o **Conjunto Folclórico Chile Lindo** com a proposta de representar um folclore musical “de raiz”, tradicional. Já passaram pelo grupo mais de 600 integrantes e a última formação ensaiava, até o advento da pandemia o Covid-19, no Ginásio Mané Garrincha, na Vila Mariana. A agremiação nasce da iniciativa liderada pela ex funcionária do Consulado Geral do Chile, Marta Moreno com o apoio do Sr. Patrício Rodríguez Rentería, Cônsul Geral. Segundo Lobos (2004) a ideia de criar um conjunto foi da Sra. Carmen Correa Jambor, Cônsul Honorária do Chile. O engajamento foi tal, que a Sra. Moreno facilitou o salão de festas do edifício onde residia, no bairro Cerqueira

Cesar, para a realização dos ensaios, os que posteriormente passaram a ocorrer em outro salão de festas, desta vez na Alameda Santos nº 1470, prédio onde funcionava o Consulado.

- Um ano depois, 1981 alguns integrantes do Chile Lindo e a diretora artística, Sra. Natalia Meleh formam o grupo **Estampas de Chile**. Em virtude dessa ruptura e da existência de dois legítimos grupos, o Consulado decide se retirar da direção e os dois conjuntos passam a ter administrações próprias.
- Alguns músicos do Chile Lindo formam, em 1983, o **Grupo Andes**. Eles não abandonam o conjunto, mas passam a atuar separadamente e modo profissional, cantando músicas latino-americanas. Não há corpo de baile e o canto é o sustento desses músicos. Trata-se do primeiro grupo só de chilenos residentes em SP que interpreta canções de compositores dos países vizinhos e representativas do folclore andino e caribenho. Cuba, Peru, Bolívia, Argentina, Venezuela, todos tinham presença. Tempos depois e em virtude das exigências profissionais, o Grupo Andes se desvincula do Chile Lindo e suas atuações se estenderam até 1986.
- Em 4 de abril de 1985 surge o **Conjunto Quinchamalí**, na cidade de São Paulo, trata-se de uma nova cisão no Chile Lindo. Segundo Lobos (2004) o grupo foi iniciado por Orlando Silva, Gema Fortunato, Miguel Penha, Hannelore Demmler, Ana Campos, Elena Campos e Manuel Correa, todos ex integrantes do Chile Lindo. Passados quase 37 anos, este conjunto é conhecido por realizar performances sofisticadas e de projeção, próximas aos balés folclóricos chilenos. Segundo Gonzalo Frites, os ensaios eram realizados na Escola Municipal Bernardo O'Higgins em Congonhas, até o surgimento da pandemia do Covid-19;
- Entre 1989 e 1992, em Osasco o **Conjunto Folclórico Hualañé** participa ativamente nas atividades da colônia. Esta agremiação se caracterizou por trazer para o público apresentações de projeção folclórica, performances mais produzidas e teatralizadas. Anos antes, em 1966, o seu diretor e fundador, o Sr. Carlos Guerrero Santana, havia criado, junto a amigos o destacado Balet Folclórico Hualañé, na cidade de Valparaíso, a mesma agremiação que posteriormente seria abraçada pela Universidade de Valparaíso. Já no Brasil, em 1989 e ao reencontrar antigos integrantes dos tempos universitários no porto chileno, Guerreiro, Orlando Arenas Silva e família, Juan Guerrero Vallejos

e família, a família Ordenes, entre outros, fundam o conjunto. Após três anos, a agremiação encerrou suas atividades.

- Surge, em 1990, o grupo **Chihuaqui**. O nome faz referência ao Chile Lindo – Chi, ao Hualañé – hua e ao Quinchamalí – qui. E foi uma iniciativa de ex integrantes dos três conjuntos anteriores, encabeçados pela família Lobos e por Claudio Iglesias. Os primeiros tinham deixado o Chile Lindo. A separação deu-se porque alguns integrantes se opunham a que presidência do conjunto estivesse nas mãos de uma mulher, a Sra. Sylvia Soto (que atendia pelo nome artístico de Silvana Soto), ela, seu marido Miguel e os filhos haviam participado desde a fundação do Chile Lindo. Este grupo alcançou elevada expressão artística o que acirrou a competição entre os conjuntos. Isso beneficiou o público que via apresentações variadas, bonitas e de qualidade.
- De uma nova dissidência, surge em 1984 o **Conjunto Ecos de Chile**, também com atividades encerradas;
- Na cidade de Campinas nasce, em junho de 1992, a **Associação de Chilenos Pablo Neruda**. Fundada por Berta Rosas Morales, Carmen Guerrero, Clara Sepúlveda, Guido Bórquez, Herminda Caamaño, Jorgue Henriquez Navarrete, José Rubio, Juan Carlos Arce, Lucía Carreño, Patricio Ruiz e Raúl Recabarren. Essa agrupação gera um conjunto folclórico: o Pablo Neruda. A associação encerrou suas atividades, mas o conjunto encontra-se em período de reestruturação. Nas *Fiestas Patrias* de 2021 alguns dos seus integrantes se apresentaram num conhecido bar da cidade, retomando a tradição de festejar a pátria, no mês de setembro;
- Ainda na cidade de Campinas surge em 22 de março de 1995 o **Conjunto Raíces de Chile**, agrupação formada por sete famílias de chilenos residentes na cidade, duas dissidentes do Pablo Neruda. Hoje o conjunto é liderado pelos filhos de um dos fundadores, o Sr. Luis Merino.
- **Tupahue** é a agremiação de Santo André. Nasce em 1998 e até 2005 se fazem presentes. Se caracterizou por participar em eventos solidários a causas políticas e sociais. Este conjunto enviou ao Canadá, a dois dos seus dançarinos para participarem de um encontro de chilenos dedicados à dança folclórica. Os irmãos Marambio, voltaram para o Brasil com o título *Campeones Mundiales de Cueca Chilena*, experiência que abriu as portas a outros intercâmbios com

colônias chilenas pelo mundo;

- Novos cantos e com viés libertário chegam, antes de 2003 pelas vozes de **Canto Libre**, através de alguns integrantes do Tupahue que desejavam apresentar um repertório com comprometimento ideológico. O grupo não conta com corpo de baile e é conhecido por apoiar diversas lutas sociais no Brasil e no exterior. A formação conta com a muralista Verónica Urzúa Ytier, seus filhos e amigos brasileiros que se identificam com a proposta.
- Desde 2015 o **Taller Folklórico Caleuche** é mais uma dissidência do Chile Lindo e conta com integrantes da segunda geração, interessados em apresentar folclore musical tradicional;
- **Amerindio** é um grupo de música andina que atua desde 2015;
- No Rio de Janeiro surge em 1975 o grupo **Manantial**, citado no início deste capítulo. Esta agrupação teve início na Bahía e os seus fundadores, o casal Norma Catalán e Héctor Muñoz, o levaram ao Rio de Janeiro;
- De uma dissidência do grupo Manantail, surge em 1981 o **Conjunto Folclórico Llacolén**. Seus músicos e dançarinos desejavam apresentar quadros de todas as regiões do Chile, ao contrário do seu antecessor que priorizava a região Central. A agrupação contava famílias inteiras, casais e jovens recém chegados à cidade. Encerrou as atividades em 1985 com o retorno dos seus fundadores ao Chile;
- Outros chilenos se reuniram em uma agrupação liderada pela Sra. Sonia González Contreras e sua família. Este grupo se dissolveu em 1997 e não tivemos resposta ao tentar contactá-lo.
- Também na cidade do Rio de Janeiro e com alguns integrantes dos extintos grupos, é fundado o **Conjunto Folclórico Chile Chico** no ano 1999. Esta agremiação teve suas atividades suspensas em 2017 quando contava com 24 integrantes, residentes em diversos bairros da cidade e também da vizinha Niterói. Os ensaios eram realizados na casa de integrantes e/ou no Consulado do Chile. Alguns músicos continuam se reunindo para cantar e ensaiar o seu repertório, ainda que de forma remota.

Entre os grupos musicais que não contam com corpo de baile, somamos outros três, todos em São Paulo. Destacamos que estes, formados pelas novas gerações –

chilenos e brasileiros filhos de chilenos – contam, ademais, com brasileiros sem vínculo familiar com a colônia, união que potencializa o caráter híbrido desses novos atores. Esse adjetivo se estende nos seus repertórios, abertos ao diálogo com países irmãos, à difusão e ao resgate da memória da música latino-americanas e muito atual, ao debate no cenário político, através de obras com forte presença progressista.

Abordaremos o trabalho destes grupos e do já listado Canto Libre, no próximo capítulo. Entre os indicados abaixo, os dois últimos atuam profissionalmente:

- O **América Morena**;
- O **Palimpsesto** e
- O **EntreLatinos**.

2.1.1 As festas, ponto de encontro

Até fevereiro de 2020, havia diversos eventos das comunidades latino-americanas no eixo Rio-São Paulo. As festas nacionais eram esperadas e se transformavam em ponto de encontro das colônias peruana, boliviana, colombiana e chilena, no Rio de Janeiro. A cidade maravilhosa também contava com a *Fiesta de la Hispanidad*, por ocasião do *Día de la Raza*, 12 de outubro, organizada por diversos grupos de imigrantes hispanos ou não, desde que residentes no estado, com ou sem vínculo consular. Esta se realizava nas instalações da recentemente fechada *Casa de España*, um clube que além de abrigar e atender a sua comunidade, oferecia a não sócios, cursos abertos de espanhol, dança flamenca e galega. O espaço generoso abria as suas portas a todas as comunidades hispânicas não somente para a citada festividade. Era possível realizar exposições, oficinas e reuniões. Durante décadas a *Casa de España* não cobrou ingresso para a festa, permitindo assim o acesso de muitos estudantes e imigrantes com escassos recursos. No ano 1999 se contabilizaram mais de 5000 assistentes entre as 12:00 e as 18:00h. A partir dos anos 2000, passou a se cobrar um valor simbólico, com a justificativa de diminuir as despesas ocasionadas pelo consumo elétrico, ar condicionado e horas extraordinárias do seu pessoal. A iniciativa provocou, com a passagem dos anos, uma significativa queda de público. No entanto, para todos os *hispanohablantes* do Rio de Janeiro, a data e a celebração continuaram a ser esperadas, por serem lugares de memória.

Para os conjuntos, em especial, se tratava de um evento que merecia muito preparo e esmero.



Figura 28- Hispanidad na Casa de España do Rio de Janeiro -2013. Fotógrafo desconhecido. Fonte: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xHyBxF6aG7M>

Na imagem acima (figura 28), obtida da publicação de um vídeo no canal do YouTube da *Casa de España* do Rio de Janeiro, podemos apreciar que além das bandeiras representativas dos países falantes da língua espanhola, também estão a da Asociación Centro Cultural Andino, a do Brasil, dono da casa, e as Portugal, Alemanha e Itália. Estes últimos países sempre eram convidados por terem forte presença no estado. E para exemplificar a amizade, registro que mais de um dançarino hispânico foi convidado a dançar com eles.



Figura 29 - Hispanidad na Casa de España do Rio de Janeiro -2010. Fotógrafo desconhecido. Fonte: Acervo pessoal

Na figura 29, encontramos músicos e dançarinos chilenos, depois de sua apresentação, em 2010. O terceiro, da direita para a esquerda, é o padre Adelino, da Pastoral do Imigrante, um gaúcho que tinha morado no Chile e que em 2004 nos abriu as portas da igreja para que o conjunto ensaiasse. O primeiro, da direita, é Guilherme Mendes, chileno-brasileiro que iniciou amizade com os italianos em uma das festas e foi convidado a dançar com eles.

Registro aqui que a Pastoral do Imigrante, no Rio de Janeiro, com sede na igreja de Santa Cecília, em Botafogo, cedeu as dependências para os ensaios e algumas celebrações do Chile Chico, entre 2004 e 2011. No entanto, desde que a crise migratória elevou seus índices, os salões passaram a ser usados como dormitórios, com vistas a atender a um significativo volume de imigrantes sírios que chegavam ao Rio de Janeiro.

Voltemos a São Paulo. Além dos encontros dos chilenos nas datas festivas cívicas, ocorria o *Festival Folklórico Chileno*, (figura 30) apresentado no Memorial da América-Latina e organizado pela UNE Chile. Nesse festival, o grupo chileno-carioca Chile Chico participou durante alguns anos.



Figura 30: Cartaz Convite da UNE Chile ao 7º Festival Foklórico Chileno
 Fonte: Memorial da América Latina

Além desse evento, a comunidade participava ativamente das celebrações para o Dia do Imigrante, no Museu da Imigração e no Festival Latino-Americano, também realizado no Memorial da América-Latina.

Com vistas a esta pesquisa fui à festividade no Museu do Imigrante, em 9 de junho de 2019. Entre as barraquinhas com comidas típicas e muitas apresentações de dança e música de diversos países, houve duas da comunidade chilena local (Conjunto Chile Lindo e Conjunto Quinchamáli) e uma oficina de *cueca chilena*. Nesta última, muitos brasileiros se aproximaram para aprender alguns movimentos, num excelente ambiente de troca e diálogo. Embora não sejam falantes de espanhol, os representantes da Escócia foram escolhidos para estampar este comentário (figura 31), porque além de encontrar o grupo e o narrador, extremamente simpáticos com suas explicações e interferências linguísticas, havia muitas brasileiras dançando e tocando instrumentos de percussão.



Figura 31: Escoceses brasileiros na Festa do Imigrante – SP. Fotografia de Merced de Lemos. Fonte: Acervo pessoal

Os festivais, as festas da colônia ou os encontros com outras comunidades eram esperados e preparados com muita dedicação. Tratava-se de ocasiões para apresentar novos quadros, vestuários e produções. Essa espera não se dava apenas pela concorrência velada entre os conjuntos ou a aprovação dos integrantes mais

experientes, mas por ser um momento singular, muitas vezes anual para que se desse a confraternização entre todos.

Um outro encontro da colônia chilena que merece destaque é a celebração do 18 Chico. Tradicionalmente, esta festa se realiza no fim de semana seguinte ao 18 de setembro, data nacional. No Brasil, a colônia paulista a organizava no último sábado do mês. Encerrando assim, tal como na terra natal e com chave de ouro, o mês da pátria, num evento que contava com discursos, sorteios, apresentações de todos os conjuntos e grupos, barraquinhas, jogos e futebol.

Sobre as origens do 18 Chico em São Paulo, Lobos (2004) indica que em 1993 o Cônsul Fernando Pardo Huerta convocou os representantes do Chile Lindo, do Quinchamáli e do Chihuaqui a fim de preparar a programação oficial das festividades nacionais. Ele tinha a intenção de que os três conjuntos se apresentassem em um único evento, sob a bandeira oficial do consulado. Naquela ocasião a data nacional caía num sábado e todos já estavam comprometidos com as suas próprias festas. Cada um deles tinha público específico e certa tradição. A isso se somava que a realização dos eventos particulares permitia a venda de entradas o que arrecadava fundos para custear os trajes e as celebrações de fim de ano.

A intenção do cônsul era que a festa reunisse a todos os chilenos, independente do perfil e preferências singulares. A entrada deveria ser liberada, permitindo aos compatriotas de baixos recursos, assistir os shows e ter acesso a comidas e bebidas de boa qualidade a preços simbólicos.

Como os conjuntos não abriram mãos das suas celebrações particulares, decidiu-se por uma outra data, uma semana depois. Assim, no dia 25 de setembro de 1993 se realizaria o *Primer 18 Chico* em São Paulo.

Para levar a cabo o mega evento os grupos tiveram que se organizar:

Para tal ocasión, comparecimos los siguientes grupos: Grupo folklórico Chile Lindo, Grupo folklórico Quinchamáli, Grupo folklórico Chihuaqui y las instituciones organizadas, como: Círculo Deportivo Chileno, Círculo Chileno-Brasileiro de Integración Latino Americano, Asociación de Amigos Chilenos de Osasco, Asociación de Chilenos de Campinas Pablo Neruda. Esse dia surgió la primera unión de los grupos organizados en diferentes instituciones, con un solo objetivo, preparar la realización del 18 chico, bajo la presidencia del Señor Cónsul General. (LOBOS, 2004, p. 96)

O cônsul ofereceu toda a infraestrutura consular para que a festa fosse realizada, assim, chegou-se ao Centro Educacional e Esportivo Edson Arantes do

Nascimento, o Pelezão, na Lapa. Lá se reuniram mais de 4000 pessoas, as que assistiram as apresentações folclóricas, participaram em competências esportivas e apreciaram comidas e bebidas, estas últimas a um preço muito econômico pois o cônsul tinha providenciado uma encomenda de insumos chilenos a baixo custo.

Outro encontro deve ser relatado aqui. Trata-se da *Fiesta de la Virgen del Carmen* que se realiza nas dependências da Igreja da Paz, a Pastoral do Imigrante em São Paulo. Esta celebração é antecedida por uma novena, organizada por famílias chilenas que trabalham como voluntarias, colaborando com ações em prol dos imigrantes menos favorecidos. Destaco aqui que muitos eventos chilenos foram realizados naqueles salões, mas nos últimos anos, do mesmo modo que no Rio de Janeiro, os espaços foram cedidos para albergar a imigrantes sem teto, principalmente sírios e haitianos, que chegam à capital paulista e não têm onde morar.



Figura 32 – *Fiesta de la Virgen del Carmen* – 2019. Fonte: Acervo de Ricardo Soto.

Embora seja da ordem religiosa, registra-se a presença massiva dos conjuntos na festa da padroeira. O evento começa com uma procissão ao redor e pelo estacionamento do templo (figura 32), seguida de *Misa criolla chilena* solene, cantada pelos integrantes das agrupações, em louvor à padroeira do Chile, com farta comida e bebida e é claro, muitas apresentações dos conjuntos.

Sobre a *Misa criolla chilena* vale uma ressalva. Em 1960 o compositor Vicente Biancchi ouviu a Missa Luba e a Missa Bantu, celebrações que os missionários europeus realizavam em solo africano, com orações, cânticos e ritmos próprios dos países em que se desempenhavam. Nesse sentido o maestro imaginou a possibilidade de que se realizasse a cerimônia litúrgica seguindo tradições chilenas. Quando o Concílio do Vaticano II autorizou a celebração em língua vernácula, Biancchi seguiu adiante com o seu projeto.

Quise en esos momentos brindar a mi patria, a la Iglesia y a su pueblo cristiano una obra de inspiración similar, pero bien chilena, sencilla, solemne, sin excesiva elaboración técnica y de fácil captación popular, y muy representativa de nuestra nacionalidad y devoción religiosa. Imposibilitó la tarea, en ese entonces, el hecho de que todos los textos de la Iglesia fueran en latín, pues la mezcla de esa lengua con los ritmos chilenos seguramente no habría resultado muy feliz (Cuadernillo de disco *Misa a la chilena y otros 6 temas chilenos*. Interpreta Coro Chile Canta. Santiago: EMI, 1991). (MEMORIA CHILENA, 2018, n.p.).

Na América Latina essa iniciativa também se deu no Brasil. O religioso espanhol Monsenhor Pedro Casaldáliga, conhecido pelo seu trabalho a favor dos direitos humanos, dos indígenas e dos sem-terra, escreveu com Pedro Tierra a letra da *Misa de la tierra sin males*. A música foi composta por Martín Copas e a obra se caracteriza não só pelo canto litúrgico que denuncia a questão da luta dos povos indígenas com as suas vozes, mas também pela presença de instrumentos autóctones.

2.1.2 Cueca, campeonatos e um congresso

Citei a *cueca*, baile nacional chileno, nas páginas anteriores deste trabalho. Abro aqui um parêntesis no sentido de fazer uma breve exposição sobre o nome da

dança, o significado que a coreografia carrega e de também contextualizá-la, nas próximas menções que farei a ela.

O casal de folcloristas Margot Loyola e Osvaldo Cádiz (2010) iniciam a sua obra *La Cueca: Danza de la vida y de la muerte* com as seguintes palavras “La Cueca nuestra danza nacional que hemos llamado también de Zamacueca y Chilena”. Logo, citam o argentino Carlos Vega dando um breve panorama sobre o surgimento do baile e do seu nome:

En 1824 cobra rápida notoriedad en Lima un nuevo baile llamado Zamacueca; a fines de ese mismo año o a principios del 1825 llega a Santiago de Chile y en sus aristocráticos salones es objeto de cálida recepción; desciende en seguida a los dominios del pueblo, invade todo el territorio de la República y el fervor de un par de generaciones le da categoría de danza nacional; evoluciona, sufre algunas modificaciones de externación y de forma, y se inicia en el país, ya en la segunda mitad del siglo, la creación de melodías originales. Hay desde entonces una Zamacueca Chilena; pero como Zamacueca es nombre demasiado largo, con sólo Çueca se remedia la chilena apetencia de brevedad. Desde el comienzo ha pasado de Santiago a Mendoza y a las demás provincias argentinas inmediatas; después, hacia 1865, a Bolivia y el Perú, de retorno. Estas repúblicas le añaden apellido: Cueca Chilena y, otra vez por razones de brevedad, Chilena simplemente. En la Argentina queda hasta hoy, perdiéndose el primitivo nombre de Zamacueca, muy generalizado el de Cueca, y limitado a las provincias del noroeste el de Chilena, que bajó por Bolivia. En el Perú la danza se llamó Chilena hasta 1879, en que fue rebautizada con el nombre de Marinera. (LOYOLA Y CÁDIZ, 2010, p. 17 apud VEGA, 1947, p.7)

Trata-se de um baile que representa o jogo da conquista. A regra determina que devem ser dançadas numa sequência de três. Entenda-se, três danças seguidas com canções distintas. Cada uma divide-se em três partes e cada uma, por sua vez é marcada por passos diferentes e pela troca de lados entre a dama e o cavalheiro. A primeira parte é a aproximação – o *paseo* e a *media luna*, a segunda a conversa – *la escobilla* ou *el escobillado* e a terceira o aceite ou não do cortejo – *el zapateo*. Essa conversa entre o casal é a única dança que se observa em todo o território nacional, com mais de 80 variações regionais, variações estas que sempre seguem a mesma estrutura. A simples vista muitos brasileiros pensam que no Chile as danças tradicionais se resumem às *cuecas*, já que são muito variadas nas suas expressões e, ademais, quando há uma festa chilena, formal ou não (figura 33), sempre sai um casal para dançar. Isso também reside na graça que o nome do baile provoca, fazendo com que o seu nome se popularize entre os brasileiros. No entanto, as danças chilenas tradicionais e folclóricas são muito variadas e representativas de cada canto

do país. Há raízes indígenas, polinésias, africanas e europeias. Outras fundem uma ou duas dessas influências. *Trotes, cachimbos, carnavales, cacharpayas, huachitoritos, membrillazos, ingenieras, sau saus, tamurés, resfalozas, costillares, periconas, zamba refalozas, sirillas, mazamoras, pequenos, sajurianas*, entre outras, são festas e bailes que todos os conjuntos chilenos no Rio de Janeiro e em São Paulo já apresentaram.

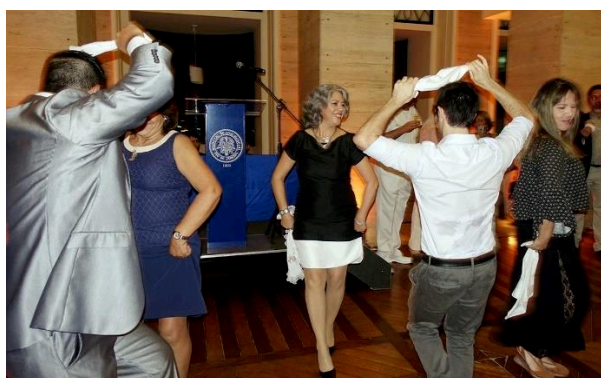


Figura 33 – Festa Nacional do Consulado Geral do Chile no RJ – 2016. Fotografia de Evandro Teixeira. Fonte: Acervo pessoal.

A *cueca*, subiu um degrau nas comunidades de chilenos no exterior, depois que duas organizações, uma canadense – Centro Cultural Chileno Canadiense Araucaria e outra espanhola – Cofochilex Internacional, começassem a promover encontros e campeonatos de *cueca* chilena.

Em Toronto, Canadá, dois brasileiros do conjunto Tupahue, já citados na seção 2.1 deste trabalho, haviam participado exitosamente. Do outro lado do Atlântico, a organização europeia promovera, desde 2004, dois encontros internacionais, um em Pamplona, Espanha e outro em Sidney, Austrália, que tinham o mesmo objetivo, reunir uma vez por ano, dançarinos chilenos dos quatro cantos do planeta e escolher o casal que apresentava a melhor performance. A diferença entre as propostas residia nos cenários. Enquanto a organização canadense sempre promoveu os encontros em sua sede, a europeia primava por fazê-los no Chile e nos países em que havia forte representação chilena. Nesse sentido, o Brasil se preparou para participar do terceiro certame que se realizaria em terras chilenas e coincidiria com as festas de setembro (vide figura 23 p. 59). Iniciou-se uma seleção entre dançarinos de todos os conjuntos e o primeiro casal enviado estava composto por representantes dos conjuntos Chile

Lindo, ela, e Qunchamalí, ele. Vivian Evelyn Soto e Sergio Benavides (figura 34), voltaram com o primeiro lugar, resultado que levou à comunidade chileno-brasileira a participar ativamente nos encontros posteriores sediados na Venezuela, no Brasil, na Argentina, nos Estados Unidos e em diversas ocasiões, em território chileno.



Figura 34 - *Campeones 2007* -Sergio Benavides e Vivian Evelyn - 2013. Fotografia desconhecido.
Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1618019287728&set=a.1617976566660>

Em 2008, membros de várias organizações chilenas no Brasil se reuniram em Campinas - SP com representantes do Ministério de Relações Exteriores do Chile. O objetivo central do encontro era criar um projeto para o nascimento da Casa Chile, uma organização com sede em formato de clube, para todos os chilenos no Brasil. Com vistas a estabelecer metas, o grupo foi dividido em diferentes frentes de trabalho. Houve comissões nos campos social, político e cultural. Nestas últimas uma mesa apresentou um projeto musical que propunha montar um espetáculo único em que todos os integrantes dos conjuntos participassem. Se tratava da opereta nacional *La pérgola de las flores*, mas o mega projeto não saiu do papel. Uma segunda mesa

propunha a realização do campeonato internacional de cueca, citado acima, em solo brasileiro. Essa foi a única proposta do congresso que foi levada à cabo. Em outubro de 2009, a cidade de São Paulo sediou o V Campeonato Mundial de Cueca Cofochilex Internacional.

No entanto a *cueca*, símbolo de festa, carrega com ela uma cicatriz ditatorial que será abordada no terceiro capítulo desta pesquisa. Marca memorial que ainda não foi esquecida por muitos músicos e acadêmicos do folclore no Chile.

Sobre a opereta e o projeto para colocá-la em cena ainda ecoam vozes e alguns dos colaboradores deste trabalho manifestaram que seria um marco para a colônia, reiniciar as atividades, pós pandemia, contando com um espetáculo único e com a participação de integrantes de todos os conjuntos e grupos musicais. A obra de teatro escrita por Isidora Aguirre, autora que se destacou pela dramaturgia com temas sociais, foi musicada por Francisco Flores del Campo, e traz aos palcos um fato real ocorrido em 1929, o choque cultural entre os representantes da alta burguesia e os camponeses que começavam a migrar para a capital, representados pelos vendedores de flores da *Pérgola de San Francisco*. Este musical teve adaptações para o cinema e a televisão e é, para muitos, a obra de teatro que colocou o Chile nos palcos internacionais.

2.2 Memória e performance

Ao considerar que este trabalho se configura no campo da memória e partindo da assertiva de que as famílias de imigrantes reconstroem o seu passado em função de diversos critérios, destacamos as palavras de Candau (2005, p. 177-179) que lista contextos históricos de migrações, origens culturais e dependências sociais, como processos de construção e transmissão memorial. Esses três critérios tangenciam o grande grupo estudado neste trabalho. São imigrantes provindos de um mesmo país, que deixaram a sua terra natal afetados, direta ou indiretamente, pela mesma tragédia em três atos: A fratura política vivida no Chile com o advento do governo de Salvador Allende, o Golpe de Estado que o derrubou e a grave crise econômica que sucedeu esses fatos.

O grupo estudado, assim como outras sociedades sempre o fizeram, ajustou as representações do passado deixadas na terra natal, de acordo aos cenários que o

presente no Brasil oferecia. Logo as ensinou às gerações posteriores, transportando memórias e saberes próprios com vistas à manutenção de tradições. No entanto, nesse processo de adaptação e transmissão, os atores alimentaram a ficção de herança de um conjunto de práticas leais, “que na condição de serem respeitadas, poderiam garantir a sua própria reprodução.” (CANDAUI, 2005, p.179). A essa prática de ajuste, aqui chamamos de performance. Um exercício de trocas, escolhas e adaptações que permitem a representação de algumas práticas culturais.

Para justificar a escolha do conceito de performance, revisamos, inicialmente, a ideia de memória e esquecimento.

2.2.1 Memória e esquecimento

Voltando ao ponto de partida, a fratura chilena - um processo histórico no campo político – e aos comentários que acompanham as fotografias enviadas ou retiradas das redes sociais com vistas a ilustrar as vivências e histórias, aqui reunidas, temos claro que os atores sociais deste trabalho consideram que história, memória e lembrança são termos sinônimos.

Para marcar distinções, tomamos o conceito de memória para a história, e entendemos que para o público em geral é difícil separar a história da memória em função do diálogo existente entre elas e sua retroalimentação. Enquanto a função da primeira é analisar criticamente fatos do passado e não os glorificar, a última, pelo contrário, trata de reconstruir o passado atendendo a interesses do presente. Podemos dizer que é um conhecimento do passado, conduzido pelo presente, através do conhecimento pessoal de cada ator social envolvido ou de interesses e escolhas particulares. É a memória a que vai “escolher” o que lembrar, o que esquecer, o que glorificar e o que desonrar. Nesse jogo, ela pode mudar as suas escolhas segundo novos interesses, omitindo ou revelando fatos à narrativa e, em muitas ocasiões, um trabalho histórico pode deslegitimar um processo construído pela memória. Seguindo esse raciocínio, observamos que os acontecimentos vividos no passado são valorizados por um interesse particular por cada grupo folclórico, por cada configuração, como indica Elias (1994). Como se cada um dos atores quisesse afirmar que a sua história ou que o seu grupo é mais verdadeiro, o legítimo. Razão pela que muitos dos indivíduos participantes deste trabalho diferem e atualizam os seus discursos.

O indicado se potencializa e compreende por acontecimentos, personagens e lugares de memória (Polak, 1987). Vamos a eles:

Inicialmente essa impulsão se dá em virtude das vivências dos episódios históricos que não foram sentidos da mesma forma por todos, episódios estes que sequer foram experimentados por algumas pessoas, alvos desta pesquisa. É o caso das segundas e terceiras gerações da diáspora de 1973. Viveram e receberam as glorificações ou traumas coletivos através de crenças políticas e ideológicas de outros atores sociais. Receberam e viveram tradições e informações identitárias de outras pessoas, em outro país e em outro tempo, mas se identificam com elas porque são compartilhadas. É a memória coletiva marcando presença.

Não podemos deixar de citar a configuração da memória na presença de um personagem, uma pessoa que personifica as memórias. No nosso caso temos duas figuras que opostas, levantam a memória coletiva de todo o grupo pesquisado: Allende e Pinochet, nomes que podem suscitar orgulho ou revolta, liberdade ou opressão, dependendo de cada verdade, de cada vivência pessoal ou de cada informação recebida.

Na figura 35 apreciamos alguns integrantes do Canto Libre. No fundo, uma faixa indicando o assassinato de Allende e o cenário, muito significativo, um sindicato.



Figura 35: *Canto Libre en acto por los 30 años del golpe* - Fotografia desconhecido. Fonte: Acervo de Verónica Urzúa Yties.

Os eventos e celebrações, amplamente citados neste trabalho, são vistos como lugares de memória e também desempenham um papel no campo da memória

coletiva. São fundadores de uma comunidade nacional, memórias que reforçam o caráter de pertencimento e que tem como objetivo delimitar, ainda que simbolicamente, as fronteiras nacionais. Sobre a questão do simbólico e das escolhas chilenas, representativas da nação, faremos, no terceiro capítulo, uma abordagem específica comentando o papel do Estado.

Os esquecimentos e os silêncios se somam e constituem um importante elemento da memória coletiva, afinal, são seletivos e para entender a constituição das memórias faz-se necessário compreender esse processo de escolhas. Nem sempre os atores sociais do grupo em questão se perguntam sobre o que querem esquecer, por que, quem ganha com isso ou quem perde? Apenas esquecem.

Crescemos ouvindo que a memória é seletiva e que lembrar de tudo é humanamente impossível. Por essa razão e pela experiência do esquecimento naturalizado, considera-se que o olvido também é necessário, não apenas por aquilo que os indivíduos não conseguem recordar, mas também porque há outros tipos de esquecimento. Polak (1987) indica que o silêncio pode ser um mecanismo de defesa depois de viver uma dor. Em situações como a perda de um ser querido ou de uma experiência traumática direta ou passiva, entre outras, o esquecimento se manifesta para proteger alguém. Ou seja, o processo de construção de memória implica em escolhas que um grupo faz sobre o que deseja guardar, implicando no abandono de outras.

Nos conjuntos chilenos que atuaram no passado e aqueles que se mantêm ativos, percebemos a escolha de repertórios que caracterizam a lembrança e o esquecimento. Canções que remetem à infância, às apresentações cívicas ou a hinos ideológicos provocam diferentes sensações que vão desde a alegria ou o pertencimento, ao incômodo. Enquanto alguns grupos escolhem um repertório para afirmar a sua memória, outros esquecem representações e inclusive afirmam desconhecê-las.

Na figura 36, Pily Merino do Raíces de Chile dança uma cueca com o seu pai, que não foi contemplado pelo fotógrafo, que privilegiou a alegria da dançarina ao participar da festa típica. O próprio nome do conjunto indica a veia tradicional que a agrupação segue. Nesta imagem me chama a atenção o cenário de festa e de infância, com cataventos coloridos, presentes que as crianças costumavam receber por ocasião das festividades nacionais.



Figura 36 - Pily Merino no Memorial da América Latina 2012. Fotógrafo: Germán Rojas. Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4365506733072&set=a.4365501092931>

Este trabalho também foi permeado pelo conceito de identidade. Nesse sentido, procuramos estabelecer um caminho entre memória e identidade. Partindo do conceito de Halbwachs (2013) sobre memória coletiva e de que o quadro social determina como as nossas memórias particulares são marcadas socialmente. Esses quadros sustentam representações como a moral, os valores e a cultura. O que levou ao sociólogo a afirmar que só é possível recuperar um fato do passado, mesmo que seja uma memória pessoal, por meio dos limites da memória coletiva, razão pela que destacamos a relevância da análise dos processos de construção das memórias o que implica na observação dos atores sociais que fazem parte da narrativa memorial e também dos que são excluídos dela, procurando entender as negociações sobre o passado em cenários e com pessoas diferentes.

Lembremos as rupturas nos conjuntos, todas provocadas por exclusões nas narrativas memoriais, representadas por repertórios, posicionamentos políticos, questões de gênero, econômicas, entre outras.

Quando o debate é na esfera da identidade, consideram-se as disputas entre grupos e o centro de toda identidade, seja ela individual ou grupal, se ancora em um sentido de permanência ao longo do tempo e do espaço. O que não vem ao caso no tema que une o grupo pesquisado, os conjuntos folclóricos e as práticas culturais do grupo no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Há uma relação de troca entre memória e identidade visto que são intangíveis e estas não se manifestam fora das nossas relações sociais, das nossas histórias, No entanto, são sustentáculos da identidade a possibilidade de lembrar das nossas vivências ou rememorar as práticas que nos foram passadas por outros.

2.2.2 Performance

Como já indicado neste trabalho, partimos a hipótese que as posta em cena dos conjuntos folclóricos chilenos em São Paulo e no Rio de Janeiro estão na esfera de uma performance identitária, posto que a demarcação da identidade se configura no contexto em que está inserida.

Existem negociações tanto na música como na dança e estas residem no fato de estarem sendo representadas no Brasil e não vividas no Chile. Vamos a algumas situações que caracterizam a performance.

- **Instrumentos e vestuário**

Antes de exemplificar com alguns casos selecionados, temos que indicar a dificuldade que os conjuntos tinham, para adquirir material. Esses entraves residiam no alto custo das passagens para o Chile, dos trajes originais e dos instrumentos autóctones. O ir e vir do Brasil para o Chile se popularizou na segunda década do século XXI, assim como as comunicações massivas e rápidas que facilitaram o intercâmbio e as compras internacionais. Em muitas ocasiões, principalmente nos primórdios dos grupos, muitos conjuntos confeccionaram chapéus de cartolina, mantas com retalhos e acessórios de lata. Dito isso, vamos aos casos selecionados.

No campo musical podemos exemplificar com uma apresentação a que fiz referência na introdução deste trabalho, sobre o *American Bar* de Valparaíso. A canção que fechou a apresentação realizada no Memorial da América Latina em 2012 foi a clássica *La joya del Pacífico*. O chileno Victor Acosta compôs a canção e a melodia na década de 1940, época em que a gravou com o arranjo de uma valsa chilena, com o compasso de três tempos, e derivada dos salões europeus do século XIX. Foi na voz do cantor de boleros peruano Lucho Barrios que a canção ganhou ampla difusão nos anos 1970, fora das fronteiras chilenas. Barrios a cantava com as características de uma valsa peruana, também conhecido como *vals criollo*, em que se observa forte presença afro peruana.

Ao selecionar o repertório que comporia a apresentação, todos os integrantes do Chile Chico foram unânimes em fechar com a representativa canção em homenagem ao porto, no entanto, o momento que era para todos apoteótico, não combinava com uma valsa chileno-peruana. Nos atrevíamos a sair do que os demais conjuntos consideravam folclore tradicional ao levar uma apresentação urbana ao palco e sabíamos que o público reagiria positivamente a esse atrevimento. Valsa chilena, ritmo peruano, conjunto brasileiro...Do Rio de Janeiro. Encontramos um arranjo de samba para a valsa. Era a melhor maneira de fechar. Todos sambando um clássico chileno⁹. Foi um êxito.

Com relação aos instrumentos musicais, muitas foram as adaptações que tiveram que ser experimentadas.

O Conjunto Folclórico Chile Lindo produziu um quadro sobre Rapa Nui, a Ilha de Páscoa, em 1986. O acesso à ilha é difícil e de elevado custo, o que dificulta a compra de material autóctone, razão pela que não só trajes como instrumentos tiveram que ser adaptados à realidade que o Brasil oferecia.

Na falta de um *ukelele*, instrumento de quatro cordas polinésio que hoje está em vias de popularização, usou-se um quatro venezuelano. Na percussão faltava o *keho*, tambor de pedra e calabça o que foi substituído por um bongô caribenho e por um *bombo liguero*, os *hios*, instrumentos de sopro feitos de cana, foram fabricados pelos próprios músicos.

Os trajes dos dançarinos foram feitos com ráfia, plumas e cascas de coco seco, adquiridas nos mercados populares da capital paulista e as vestes dos músicos foram

⁹ La joya del Pacífico. Versão samba: <https://www.youtube.com/watch?v=HTMTqajgong>

simplificadas com os populares tecidos tropicais. Estas se transformaram em vestidos e camisas.

Nas figuras 37 e 38 se observam os trajes e a percussão com o bongô caribenho e o *bombo liguero*, usados nessa apresentação.



Imagem 37 – Apresentação do Chile Lindo na Bienal de 1986. Fotografia desconhecido. Fonte: Acervo de Gloria Guilera.



Imagem 38 – Apresentação do Chile Lindo na Bienal de 1986. Fotografia desconhecido. Fonte: Acervo de Gloria Guilera.

Ainda com relação aos vestuários, destaco outra apresentação do grupo chileno-carioca, sobre o Norte chileno. Nessa região que abriga o Deserto do Atacama, há um clima muito seco, com calor e sol forte durante o dia, e frio intenso a noite. Os trajes do campo femininos, normalmente representados nas danças locais, se caracterizam por levarem chapéus de palha de milho ou de lã preta, vestidos pretos e sem mangas feitos em lã, blusas brancas por debaixo e um *aguayo*, tecido de lã que se leva nas costas. As negociações começaram pelas saias que, para terem maior impacto cênico foram confeccionadas em cetim de diversas cores. Para as blusas optou-se por estampas e várias integrantes recorreram à florida chita nordestina. Os chapéus foram substituídos por modelos de feltro e de palha buriti, a popular palmeira dos brejos brasileiros, todos comprados no mercado popular do Saara, no Centro do Rio de Janeiro.

Em outra apresentação, em que havia um percurso de Norte a Sul, não era possível trocar de roupa. A situação permitia, no máximo, substituir os chapéus por gorros, usar lenços na cabeça sob os chapéus e dançar com saias sobrepostas. Para os homens, virar do avesso o colete *norteño*, uma das poucas peças originais, e transformá-los em veste do arquipélago de Chiloé, no Sul, foi a solução. Assim, as possibilidades de vestuário eram multiplicadas e se driblava a diferença climática.



Figura 39 – Grupo Canto Libre em ato pelo 11 de setembro - 2019. Fotógrafo desconhecido.
Fonte: Acervo de Verónica Urzúa Yatis.

O grupo Canto Libre procura se apresentar com roupa preta e camisetas que façam referência a algum movimento musical com comprometimento social, as mulheres usam um xale com renda filé (figura 39), tradicional técnica das rendeiras de Maceió.

- **Corpo da mulher**

A questão da expressão corporal também entra nesta pesquisa, principalmente no que se refere ao papel da mulher nos bailes. No entanto, antes de ingressar no tema, apresentamos um breve panorama sobre os perfis das mulheres chilenas na atualidade, partícipes ou expectadoras de um crescente movimento de empoderamento feminino em diversos segmentos da sociedade, impulso que não garante que a questão de gênero e supremacia masculina sejam temas prestes a ser resolvidos de forma equitativa e respeitosa.

O Ministério da Mulher realizou uma pesquisa sobre os perfis da população feminina na capital, Santiago, em março de 2021. As entrevistadas tinham entre 15 e mais de 55 anos e se auto classificaram em 14% conservadoras, 19% tradicionais pragmáticas, 31% feministas moderadas, 21% feministas mobilizadas e 16% sobrepassadas (as que sofreram violência). O que significam esses conceitos:

Conservadoras - Para las conservadoras lo más importante en la vida es tener hijos (73%), conseguir pareja (44%) y casarse (39%). Además, en términos valóricos, están menos de acuerdo con temas de género (como el matrimonio homosexual, adopción homoparental e identidad de género), el aborto y la legalización de la marihuana. De igual forma, muestran una baja adhesión al feminismo: sólo 11% se considera feminista, 3% está de acuerdo con el movimiento, no han participado de marchas y, en general, no se identifican con las consignas.

Tradicionales Pragmáticas - Por su parte, las pragmáticas son las que muestran mayores índices de satisfacción con su vida en todos los planos, valorando su desarrollo profesional en un 80% y la relación con su familia en un 83%. Si bien 1 de cada 3 mujeres de este segmento se declara como feminista, no se identifican particularmente con el movimiento ni participan en marchas. Mientras, su nivel de acuerdo promedio con distintas consignas feministas es de 55%.

Feministas moderadas - Las feministas moderadas, en tanto, valoran en igual medida el ser madres y el tener amigos (81% en ambos casos). En términos valóricos, están por sobre el promedio en acuerdo con diversas temáticas, como el matrimonio homosexual, la adopción homosexual, identidad de género y el aborto libre. Este segmento muestra un alto nivel de acuerdo con las distintas consignas feministas (varias logran sobre un 85% de aprobación). 4 de cada 10 de estas mujeres se considera feminista y 1 de cada 3 se identifica con el movimiento.

Feministas movilizadas - Entre las feministas movilizadas, más de la mitad ha participado en movilizaciones y un 81% apoya el aborto libre.

Asimismo, este segmento no considera importante para sus vidas el tener hijos, una pareja o casarse, pero les importa el desarrollo profesional, los estudios y los/as amigos/as.

En términos valóricos, es un segmento que está altamente de acuerdo con todas las temáticas evaluadas: identidad de género, aborto, matrimonio homosexual, adopción homoparental, legalización de la marihuana. Es el segmento donde más mujeres se consideran feministas, se identifican con el movimiento y han asistido a manifestaciones (60%, 61% y 58%, respectivamente). Tienen un alto nivel de acuerdo con las distintas consignas del feminismo. Están de acuerdo con las manifestaciones feministas, con que las mujeres son libres de mostrar su cuerpo en las manifestaciones y no consideran que el depilarse y maquillarse sea relevante para el atractivo de las mujeres.

Sobrepasadas - Las sobrepasadas muestran un alto grado de exposición a la violencia (42% psicológica, 35% económica) y discriminación por el hecho de ser mujer (93%). 83% de ellas consumen antidepresivos.

Para estas mujeres, el tener amigos/as, pareja y casarse resulta menos relevante y en términos valóricos, se ubica en una posición más bien promedio, sin ser un aspecto que las defina particularmente. (CNN CHILE, 2021,n.p.)

Retornando as dançarinas. A mulher chilena, que sempre se reconhecia pela timidez, discrição, recato e comunicação através do olhar, inclusive nas danças folclóricas, já experimentou mudanças nos cenários chilenos. Esse papel fortificado se via, nos anos da ditadura, nas representações das mulheres viúvas ou mães de desaparecidos políticos quando dançavam sozinhas (*cueca sola*), nas dançarinas dos bairros periféricos da capital com um sistema de códigos e linguagem exclusivos (*cueca brava*) e, posteriormente, nas dançarinas do porto (*cueca chora*).

Desde a redemocratização em 1990, é comum ver as mulheres dançando com maior presença corporal, leia-se sapateado mais forte e variado, movimentos de saia e lenços antes impensados, marcados pela imposição dos limites do purismo tradicional. No entanto, hoje a dama pode, inclusive, controlar o espaço do varão.

Na figura 40, uma *cueca chora*, apresentada em setembro de 2012. Este estilo nasceu no porto e desde os anos 1950 se desenvolveu escondida para a tradicional sociedade chilena, alcançando a popularização, nas últimas décadas. O acompanhamento, nessa apresentação foi feito apenas com palmas e percussão sobre a mesma mesa em que se dançava.



Figura 40: *Cueca chora* – *Fiestas patrias* no RJ – 2012. Fotografia desconhecida. Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2236439166382105&set=a.445633508796022>

Embora isso não fosse comum na cena musical e de baile dos chilenos que chegaram ao Brasil nos anos 1970, as mulheres foram as que romperam os limites. Primeiramente com o uso dos trajes, depois com as coreografias e muitas se desempenharam como diretoras artísticas dos conjuntos, já que promoviam espetáculos com impacto significativo.

Considero que a experiência de maior liberdade e propriedade sobre os corpos é resultado natural das práticas sociais, da moda e do clima experimentado no Brasil. Vivências que lhes permitiram a dianteira tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, lugares onde essas mulheres experimentaram o controle da coreografia muito antes que se popularizasse no Chile.

Essas vanguardistas dos anos 1970 tinham uma inspiração. Entre os intérpretes e autores da música tradicional chilena havia um conjunto muito popular e reconhecido pela sua qualidade, *Los de Ramón*, composto por um casal, Maria Eugenia Silva e Raul de Ramón, e seus dois filhos, Carlos Alberto e Raul Eduardo. Ela se desempenhava como vocalista, enquanto os homens tocavam os violões e faziam o coro. Maria Eugenia era considerada uma mulher muito elegante e bem vestida, que representava a mulher da terra com muita presença, ademais no repertório sempre o eu poético feminino sobressaía. As canções anunciavam a uma mulher forte e

detentora de poder, que contrariava todos os padrões de uma época em que as letras, a música e as danças tradicionais endeusavam as mulheres do campo, a natureza e a terra.

Esta importante intérprete, introduziu o traje da dona da terra nos cenários - personagem feminina que não era considerada nos bailes populares. Maria Eugenia adotou o chapéu e a jaqueta masculina e recuperou a sobre saia, o *ropón*, usada nos passeios a cavalo na época da colônia. Esta espécie de avental protegia os vestidos vaporosos do suor da égua. Peças que no conjunto, eram mais próximas ao traje do cavalheiro. O vestuário caiu no gosto feminino. Representava a mulher empoderada e capaz. Com o advento do Golpe Militar, houve um resgate da figura da *china*, a mulher do campo, a empregada submissa, controlada e muitas vezes abusada pelo patrão e pelo marido.

No entanto, as chilenas em São Paulo passaram a usar o *ropón* desde a primeira apresentação, em 1979/1980, traje que ainda divide a cena com os de *china*, hoje estilizados. Afinal de contas, a mulher do campo também se arruma para ir à festa. Nos dias atuais, tanto o formal *ropón*, inicialmente negro, como os alegres e estampados vestidos são coloridos e muito apreciados pelo público brasileiro.



Figura 41: Cuequeras de RJ - 2014. Fotografia desconhecido. Fonte: Acervo pessoal.

Enquanto a mulher ampliava a sua presença na cena o *huaso*, homem do campo, dono da terra, seria usado no Chile ditatorial, como a imagem materializada e prática do homem forte que deve ajudar a reconstruir a nação.

Na figura 41, mulheres dançarinas de cueca, com diferentes trajés.

2.3 Relações de memória

Como é sabido, perfumes, sabores, paisagens, música e toque são elementos que desencadeiam emoções no campo dos sentidos e muito se tem escrito sobre o funcionamento da memória sensorial e do curto tempo de duração da informação rememorada por essas sensações. O processo ocorre, quase que de forma instantânea, uma proliferação de lembranças, positivas ou não, que ao cabo do impulso, voltarão a ser armazenadas em alguma gaveta do nosso cérebro.

A memória sensorial está dividida em três categorias: A memória ecoica (sonora), a memória icônica (visual), e a memória tátil. Embora apreciemos as três categorias sensoriais nas práticas do grupo estudado, aqui destacaremos dois dispositivos memoriais, um ecoico - a música, tocada e dançada, e outro icônico - a fotografia, ambos com exemplos levantados nesta pesquisa.

Como já indicado, a questão das relações de memória e identidade estão presentes em diversos artefatos, aqui destacados pela música e a dança. Mas não podemos deixar de abordar o papel da fotografia como elemento constitutivo da memória experimentada, afinal são esses registros os que amparam as narrativas apresentadas neste trabalho.

2.3.1 Música

A oração “*Não há memória sem música*” não é uma afirmação contemporânea. Se nos remetemos aos tempos das epopeias gregas em que as histórias eram passadas de geração em geração, através da tradição oral, chegamos aos versos declamados ou cantados, a fim de que estes não fossem esquecidos:

Los *Homēridai*, que literalmente significa “hijos de rehenes”, es decir, descendientes de prisioneros de guerra a quienes se les encomendaba el trabajo de aprender la poesía épica local para recordar los sucesos pasados,

en los tiempos anteriores a la invención de la literatura escrita. (HOMERO, contracapa).

A música sempre esteve presente na minha vida, em particular devo à MPB um significativo acréscimo lexical no meu português. Ao iniciar este trabalho me referi a dois programas de rádio e aos discos que minha família trouxe na bagagem, por ocasião da vinda para o Brasil. Em especial penso os álbuns sonoros como objetos de memória, dispositivos colecionáveis em que se destaca o papel informativo que estes tinham. Não se tratava apenas de ouvir uma melodia, havia na contra capa de todo *long play* uma série de informações visuais que permitiam ao ouvinte, visitar os estúdios, se informar sobre a tecnologia usada nas gravações, conhecer os músicos e acompanhar as letras, ações complementares ao ato de escutar uma música que as cômodas e portáteis plataformas dos dias atuais não nos oferecem.

Para os integrantes dos conjuntos folclóricos não é diferente. Muitos trouxeram nas suas bagagens, um violão ou uma gaita, um disco ou uma fita k7. A música viajou num lugar marcado. Era um importante meio para lembrar da terra que ficara para trás.

Algumas canções desabrochavam e ainda provocam profundas emoções como o caso da *Canción Nacional*, o hino pátrio, que em uma celebração nos idos 1983, foi interpretada pelos alunos da Escola Municipal República do Chile, no Rio de Janeiro. Um dos diretores do Conjunto Llancolén, **David Pontigo**, registrou que se emocionou ao ouvir aqueles meninos. Ao ler sobre esse episódio me perguntei se ele se emocionara pela audição da canção que lhe lembrava a pátria, pelo fato de que meninos de um subúrbio carioca se esmerassem para cantar, ou ainda, por tudo isso junto.

Já fizemos referência no capítulo anterior a **Pedro Díaz**, integrante do Llancolén e do Chile Chico como dançarino e primeiro violão. Ele nos registra, junto ao envio de fotografias que sempre vai às lágrimas com, *La feria de las flores*. A clássica rancheira mexicana era cantada pela sua mãe e ele a acompanhava. Díaz acrescenta que também se emociona ao interpretar *Los ruiseñores*, uma *zamacueca* tradicional chilena. Segundo ele, cantá-la lhe recorda o grande amigo e companheiro dos dois conjuntos, Roberto Canelo Pizarro (figura 42), que faleceu em 2016, deixando o Chile Chico de luto.



Figura 42 – Roberto Canelo Pizarro e Pedro Díaz, 2015. Fotografia de Merced de Lemos. Fonte: Acervo pessoal.

O dançarino e músico **João Paulo Fernández Godoy**, el Negrito, do América Morena e do Conjunto Folclórico Quinchamáli, nasceu no Brasil. De pais chilenos começou sua travessia musical à terna idade. Se referindo a *Exilada del sur*¹⁰, poema de Violeta Parra musicado por Patricio Manns e imortalizada pelo Intillimani, João Paulo diz “amo o Chile de paixão [...]os trechos da música dizem que o intérprete deixa um pedaço do seu corpo por vários lugares no Sul, e na minha ilusão eu faço o mesmo, vou deixando um pouco de mim em cada lugar que conheço e com cada amizade que faço.”

Ricardo Soto, dançarino do Chile Lindo, afirma que a canção que deu nome ao conjunto é a que mais lembranças evoca. Não são memórias da infância, nem de familiares. Trata-se de rememorar, cada vez que a escuta, de toda a sua trajetória na agrupação. Lugar em que reencontrou respostas sobre suas origens, formou família e estabeleceu amizades com chilenos de São Paulo, do Rio de Janeiro de do mundo. João Paulo, do Quinchamáli, está no centro da fotografia (figura 43). Ao lado os amigos do Chile Lindo, Sergio Fernández e Ricardo Soto. À frente, Sol Gamboa, do conjunto carioca Chile Chico. Todos juntos por ocasião de uma festividade no Rio de Janeiro.

¹⁰ *Exilada del Sur*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=f03NuErDCcs&t=2s>>



Figura 43 – Sergio Fernández, João Paulo Fernández, Ricardo Soto e Sol Gamboa em *Fiestas Patrias* no Rio de Janeiro, 2014 – Fotógrafo desconhecido. Fonte: Acervo de João Paulo Fernández Godoy.

A muralista e cantora **Verónica Urzúa Ytier**, do grupo Canto Libre indica que muitas canções são importantes para ela, mas “hay três que me gustan mucho” *A desalambrar*, do uruguaio Daniel Viglieti, *Ya no canto tu nombre*, de Patricio Manss e *Yo canto la diferencia*, de Violeta Parra.

A primeira coreógrafa do Chile Chico, **Celia Gallo**, nos ensinou todas as danças típicas que sabia, sem ressalvas, mas não negociou com a direção musical quanto às canções, de modo a que os bailes fossem acompanhados pelas mesmas músicas e cantos que ela havia dançado por ocasião da sua aprendizagem. Celia argumentou que as canções estavam praticamente esquecidas e que tínhamos a missão de resgatá-las. Papel de dançarinos pesquisadores a parte, havia nela uma marca memorial em que música, letra e coreografia não se dissolviam.

Sentimentos cívicos, familiares, de pertencimento, amorosos, sociais e inclusive os que remetem a um aspecto particular e pragmático, passam pela memória musical e essa memória, em muitas ocasiões vem acompanhada pelo corpo. Representado, neste trabalho, pelas coreografias.

2.3.2 Bailes

No início deste trabalho comentei que o ensino da música e dos bailes típicos é obrigatório no Chile. Profissionais de Música são responsáveis pelo ensino das diversas manifestações instrumentais e sonoras e apoiam os professores de Educação Física, especializados em coreografia, que ensinam os bailes. Essa exigência nasceu nos anos de ditadura. Antes da sua implantação, os currículos escolares tinham contemplada a disciplina de Música e o ensino de bailes era uma opção de cada escola.

Revendo essa exigência, pensamos sobre o importante papel que a escola desempenha como lugar onde se constroem saberes e vínculos que podem nos acompanhar por toda a vida. Nesse sentido o ensino de danças e de músicas, junto a outras manifestações folclóricas também se estabelece na memória como experiência, positiva ou não pois dependem de habilidades, mas com vistas ao conhecimento das pluralidades culturais que o país tem.

No caso específico das danças, que são, assim como as músicas, artes vivas, há uma situação especial, também experimentada pelos conjuntos folclóricos no RJ e em SP, trata-se da complexa luta entre o congelamento tradicionalista e à experiência pessoal e coletiva, de transmissão oral, que está em constante movimento. *É assim que se dançava no meu tempo. Isso não é folclore. Chilena não mexe as cadeiras. Dama não sapateia. O cavalheiro é forte. O homem é que marca o tempo.* Todas essas barreiras residem nas memórias tradicionalistas de muitos coreógrafos, principalmente os que chegaram ao Brasil a partir de 1973. A isso também podemos acrescentar as cópias exatas das coreografias que haviam experimentado no passado tradicionalista

Já fiz referência às adaptações dos trajes e à dianteira que dançarinas tomaram ao adotar trajes mais imponentes e mais frescos. Mas não posso deixar de destacar o caráter vanguardista e libertário que os chilenos do Rio de Janeiro levaram ao palco, a partir do ano 2005. Foram os primeiros realizar apresentações com dança, sem trajes típicos, levando representações de bailes urbanos e libertando-se de movimentos rígidos e controlados por uma determinada norma. Ao mesmo tempo que pesquisaram bailes, hoje considerados mortos, foram capazes de apresentar performances sobre festividades enterradas na memória da maioria dos chilenos. Segue abaixo uma descrição de uma das performances.

Desde 1872 até a Grande Depressão em 1929 funcionou no Chile um aglomerado empresarial inglês, o *Peruvian Nitrate Company*, que extraía salitre na Pampa del Tamarugal, hoje região de Tarapacá, no Norte do país. Na localidade os empresários construíram povoados e proviam moradores e trabalhadores plurinacionais com tudo o que fosse necessário para o seu conforto, inclusive o ócio. Essa informação é contestada hoje considerando que os operários que trabalhavam diretamente na extração eram altamente explorados, com péssimas condições de trabalho, recebendo baixíssimos salários.

Para aqueles que podiam e se atreviam a gastar o pouco que tinham, se promovia, todos os sábados, um encontro social com rígidas exigências de comportamento e vestuário. Sempre com vistas a controlar os namoros e os excessos alcoólicos comuns nas cidades mineiras. A festa semanal terminou sendo batizada como *Filarmónica*, um clube social em que se dançava e assistiam espetáculos nacionais e internacionais. Vale lembrar aqui que a produção de salitre levou ao Norte do Chile décadas gloriosas, com riqueza material e cultural. A *Estudiantina madrileña* foi uma das primeiras obras internacionais que chegaram à pampa, seguida de óperas italianas, orquestras norte-americanas e shows com vedetes francesas, entre outras.

Em 2011, os músicos e dançarinos do Rio de Janeiro realizaram intensa pesquisa sobre aquele momento histórico, observando que esse cenário árido fora o berço do *foxtrote* e do *charleston* chilenos. Ao realizar a apresentação para a colônia com danças e vestes fora do padrão entendido como folclórico, houve um misto de surpresa e desconforto (figura 44). A apresentação contava com um narrador que se desempenhava como mestre de cerimônias, um personagem habitual nas *filarmónicas*. Ele comandava a apresentação e contava para o público, entre cada baile, suas lembranças sobre o que foram aqueles tempos na pampa. Antes de finalizar o mestre personagem interagiu com o público “Usted se debe estar preguntando si esto es folclor?” e logo de ouvir os comentários desordenados, respondia o porquê daquela manifestação ser considerada folclore chileno. O espetáculo de música e dança levou o público a se questionar sobre o que é ou não tradição e isso já valia a pena. Foi um êxito e rendeu convites para reapresentá-lo em diversas ocasiões.



Figuras 44 – Chile Chico no Memorial da América Latina - 2011. Fotografia desconhecido. Fonte: Acervo pessoal.

Para encerrar esta seção comento que todas as salitreiras chilenas hoje são cidades fantasma, estão inscritas sob o nº 1178, na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO e desde 2005 constam na lista dos monumentos em perigo de desaparecimento.

2.3.3 Fotografias

Outro importante dispositivo de memória é a fotografia e muito se discute sobre o seu papel quanto à representação de realidades e de performances. O embate costuma residir no processo de construção e representação de um signo e do processo receptivo da imagem, a decodificação e a interpretação. Essa primícia nos conduz à questão da verdade e da verossimilhança de uma fotografia, debate que tomou grandes dimensões nos anos 1980 acentuando a problematização quanto ao que é real ou não.

Para justificar que o nosso trabalho não questiona as verdades das apresentações musicais e coreográficas do grupo estudado, tomaremos uma

afirmação de Fontcuberta (2002, p. 15) “Toda fotografia es una ficción que se presenta como verdadera”.

Independente da sua qualidade, a fotografia é um meio de comunicação ótica que implica ações do emissor (fotógrafo ou fotografado) e do receptor (aquele que vai interpretar), que além de carregar o registro em si, carrega um significado. Nesse sentido, os estudos semióticos são de grande valia. Pierce (1978) nos adiantou que uma imagem pode ser um reflexo, uma semelhança, uma projeção, entre outras, mas também deu um passo a mais quando identificou três tipos de signos: o ícone, o índice e o símbolo, divisão importante na leitura fotográfica.

Para que uma comunicação surta efeito é necessário que haja interação entre símbolos e sistemas de mensagens baseados em códigos de relação cultural. Entre fotografado, fotógrafo e intérprete, o que abre o caráter polissêmico da imagem, amparado na realidade externa à cena, permeada por dados imagéticos. Nesse sentido observo as imagens recebidas e procuro entender a razão da seleção e as releituras que faço delas. Embora reitero que apenas quero que estas exemplifiquem o meu texto, como ferramenta memorial dos envolvidos. Todas as imagens contidas neste trabalho são dispositivos que desencadearam uma série de lembranças e silêncios. As narrativas aqui expostas pertencem a pessoas que participaram e ainda participam em conjuntos folclóricos chilenos. E suas histórias vieram acompanhadas de imagens selecionadas pelos mesmos.

A filósofa Susan Sontag (2011, p. 172) nos afirma que “foto não é apenas semelhante ao seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele”. Sua afirmação também reside no diálogo que os eventos tem com os atores. De como esses acontecimentos são vividos por quem os assistiu e por aqueles que não atuaram nele.

As fotografias seguem uma lógica ritual que objetiva documentar um acontecimento para recordá-lo no futuro. Habitualmente as capturas de grupos familiares, e aqui trato os conjuntos como uma extensão da família, registram momentos felizes e contraditórios. Ninguém pouso em uma briga e nenhum silêncio é percebido imediatamente. Pode haver um sinal de tristeza, de emoção, de saudade, inclusive de ausência, mas o que prima é o sorriso para registrar o momento feliz. Como ouvimos nos conjuntos antes do click “*digan úisque*”.

Na foto abaixo (imagem 45) se observa que todos os músicos olharam para a câmera, momento de alegre descontração, coroado por um brinde.



Imagem 45 – Abertura da Regata Bicentenário - 2010. Fotografia de Merced de Lemos. Fonte: Acervo pessoal.

Fotografar e colecionar fotografias reveladas e impressas para compor álbuns já não é comum. O hábito foi substituído pela avalanche tecnológica digital, a que trouxe uma pluralidade de registros, mas não se configurou no campo da organização. É sabido que muitos fotografam tudo e todos e depois não encontram aquela foto perdida no meio de tantas outras. Mas as redes sociais, apesar da sua velocidade e constante risco de desaparecimento, cumprem um papel próximo ao dos álbuns. Através das narrativas e das ilustrações postadas podemos lembrar de tudo aquilo que um dia lá colocamos, as próprias empresas nos avisam sobre as datas importantes e sobre o que vivemos no passado e o particular se torna público no sentido de partilhar com os demais, todas as experiências vividas. Assim, cenas familiares, viagens, conquistas trabalhistas, opiniões políticas e hobbies chegam a nossa mão, todos os dias. Informações com imagens plurais que logo serão cobertas por outras.

Algumas fotografias enviadas pelos atores envolvidos neste trabalho, principalmente as que registraram momentos da infância ou da vinda para o Brasil, parecem indicar as origens, a marca do *soy de allá* (figura 46), somadas ao *estou aqui*

(figura 44), inserido neste país continental. Há imagens que denotam o diálogo entre o fotógrafo e o fotografado em prol de uma imagem de qualidade, e outras que capturam práticas culturais, estas últimas, nem sempre são pousadas.



Figura 46 – Alex Monares aos 17 anos no Conjunto Greda, no Chile, 1978. Fotógrafo desconhecido. Fonte: Acervo de Alex Monares.



Figura 47 – Alex Monares e Anna Antognoni no VII Campeonato Mundial de Cueca em Mar del Plata, 2011- . Fotógrafo desconhecido. Fonte: Acervo de Alex Monares.

Imagens, pousadas ou não, compartilhadas ou guardadas na gaveta, boas ou ruins são desencadeadores de lembranças e com isso, de emoções e pulsações de vida.

Registro aqui que apesar da fugacidade das redes sociais, foi através delas que muitas das informações levantadas neste trabalho chegaram a mim. Não quer dizer

que encontrei sequências e organização cronológica ou temática nos perfis consultados. Mas achei histórias que em algum momento foram compartilhadas pelos seus autores.

No que se refere às imagens enviadas por correio eletrônico, recebi de Gloria Guilera, ex integrante do Conjunto Chile Lindo, centenas de fotografias perfeitamente organizadas. Seguindo um critério em que se priorizavam os lugares de apresentação (Memorial, Bienal, 18 Chico, etc.), no entanto não havia descrição dos fotografados e a data do acontecimento, nem sempre estava visível. Tive que investigar.

Outros participantes como o Canto Libre, Tupahue, Llancolén, EntreLatinos e Palimpesto enviaram imagens pelo dispositivo de mensagens WhatsApp.

O meu acervo contempla registros feitos por mim ou capturados por outras pessoas com os meus equipamentos, seja com câmeras analógicas, digitais e dispositivos telefônicos.

No próximo capítulo, trataremos dos entraves políticos que rondam o universo cultural chileno e das experiências híbridas observadas nos grupos e seus integrantes.

3 NOVOS CANTOS HÍBRIDOS E MEMORIAIS

Partindo da máxima **Política está em tudo**, iniciamos este capítulo afirmando que por mais que tentemos nos esquivar da temática política, tema ainda evitado por muitos chilenos no Brasil, acabamos por retornar aos seus cenários. Neste capítulo, destinado a lançar um olhar às novas práticas culturais da colônia, partiremos por apresentar dados relativos às questões da discussão sobre as culturas populares, e do processo de patrimonialização no Chile, ainda no governo ditatorial. Essas políticas herdadas interferiram nos repertórios dos grupos citados na pesquisa. No entanto, a partir das já citadas cisões das agrupações, se deram os desdobramentos e a profissionalização de alguns integrantes, que trouxeram ao público atual novos repertórios (não tão novos), resgatados daqueles anos em que se observou a fratura que dividiu os chilenos.

Como abordado nos capítulos anteriores, muitos dos atores pesquisados mantêm opiniões polarizadas com relação aos caminhos políticos brasileiros e chilenos, o que acalora mais os debates e aumenta profundamente a distância e a aceitação dos repertórios.

Após 1973, ocorreu no Chile um profundo embate entre a cultura ditatorial e a cultura popular. O governo militar adotou um discurso com vistas a convencer a população sobre o estado de caos e quebra deixado pelo governo marxista e nesse sentido apresentou um projeto destinado a **refundar a nação**, embebido de valores patrióticos com o valor de dever nacional. Esse projeto purista de estado nacionalista, aliado ao projeto neoliberal vão reconfigurar o significado e os critérios da cultura nacional.

A ditadura militar também procura uma nova identidade chilena e é na figura do homem, o *huaso*, que ela vai se focar. Um homem forte, garboso, orgulhoso e trabalhador. Por sua vez, o campesino crítico, o indígena defensor das suas origens, o operário politizado, a mulher com suas lutas e os artistas populares descendem a um nível, sem voz e sem crédito. Na personificação dos Huasos Quincheros, grupo folclórico com alta qualidade vocal e negacionistas da canção comprometida, que não concordam com que "el arte esté al servicio de un partido político" porque "no

representa un espíritu de chilenidad [pues] no se escuchan en fondas y ramadas¹¹" (Rojas, Apud. MACKENNA, 2009, n.p.).

Nesse panorama e à medida que as *Fiestas Patrias* se aproximavam, observou-se uma associação do *huaso* com o uniformizado. Dois símbolos dos salvadores da pátria, dos heróis, daqueles que livraram o país do marxismo. A isso, a cueca chilena, baile nacional, passa a representar a unidade chilena, proliferando os Clubes de Cueca administrados por membros do Exército.

nuestro Ejército matizado por el cantar cristalino de las voces criollas que invitan a identificarnos con nuestro hermoso baile nacional que en esta fecha gloriosa se baile en toda la magnificación deslumbradora de su auténtica alegría tanto en la ostentosa mansión señorial como en la típica fonda dieciochera. (ROJAS, Apud CARVALLO, 2009, n.p.)

A relação entre o militar e a essência nacionalista se radicaliza e passa a representar a identidade no mesmo nível de outros símbolos como a bandeira e o escudo. Enquanto isso no Brasil, os conjuntos se permitiam representar o seu país com expressões de diversas regiões e sem o engessamento e o teor político que será registrado pelos agentes da cultura no Chile. Naqueles anos, muitos integrantes dos conjuntos não queriam nada que os vinculasse com o oficialismo, enquanto outros queriam e privilegiavam o encontro ou melhor "Deseabamos trabajar por la cultura chilena" Lobos (2004, p. 19).

No entanto o projeto político cultural e a associação da cueca aos militares acabaram por levar a dança a tomar outra via, a dos porões da resistência. Nesses ambientes esquecidos e silenciados nasceram manifestações que conquistaram espaços públicos e que disputaram na rua e com o oficialismo ditatorial, micropoderes e representação.

Exemplificamos esse movimento com a *Cueca sola*, uma canção-corpo criada por integrantes do *Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos*, diante do silêncio das autoridades, do medo e da dura repressão. Trata-se da dança nacional, testemunha da dor frente à ausência do companheiro detido ou desaparecido. Em 1979 se escuta a *Cueca de una compañera en huelga de*

¹¹ *Fondas* e *Ramadas* são estabelecimentos montados, exclusivamente para as festas nacionais, em que se encontra comida típica, bailes e muita alegria.

hambre, composta aos 90 dias da sua greve. Estas vozes ecoaram além da Cordilheira dos Andes:

Un hito significativo, que las situó como arquetipo de una problemática mundial, fue su participación en el concierto de Amnistía Internacional 'Desde Chile un abrazo a la esperanza', que se realizó en el Estadio Nacional los días 12 y 13 de octubre de 1990. La participación de Sting -entre otros 'artistas internacionales' - y su posterior adhesión a la causa de las víctimas de los desaparecidos en las dictaduras de Chile y Argentina, fue gatillante de la invitación que las convocó a participar junto a él y las "Madres de la Plaza de Mayo" en un acto multitudinario en Mendoza, que tuvo como consigna "Derechos humanos ahora" en 1988, donde subieron al escenario cuando él interpretó 'They dance alone', canción que retrataba aquellas realidades compartidas. Este sobrecogedor ejemplo en que se transmuta la cueca chilena, para adosarle relatos nuevos y distintos cada vez, denota desde su *soledad* primigenia la portentosa conversión a irreversible *enunciado colectivo*. (ROJAS, 2009, n.p.)

E no Brasil, os repertórios dos conjuntos eram, até os anos 2000 aqueles trazidos na mala. Alguns com evocação nacionalista, outros com velado viés político, com raras evocações à obra ideológica de artistas respeitados nestes trópicos como Violeta Parra, Rolando Alarcón e Víctor Jara.

Mas antes de registrar uma significativa mudança de rota, faz-se necessário dissertar sobre o cenário atual da patrimonialização das culturas populares no Chile.

3.1 A questão da patrimonialização no Chile

A discussão sobre o processo de patrimonialização das chamadas culturas populares e tradicionais se dá desde a publicação pela UNESCO do documento "Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular", em 1989. Regina Abreu (2014) afirma que, desde o lançamento do documento acima indicado há novos rumos no debate, gerados com a posterior promulgação da Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial, em 2013. Na via do processo de descolonização, agentes dos países africanos e latino-americanos defenderam a ideia de que os seus maiores e mais importantes patrimônios residiam em saberes até então não registrados, como línguas, festas, rituais e expressões artísticas que em diversas ocasiões tinham pouca ou nenhuma visibilidade frente a políticas patrimoniais que privilegiam culturas elitistas e com perfil colonizador.

Esta seção pretende justificar que muitas das preferências de repertório romântico-nacionalista de alguns dos conjuntos folclóricos chilenos no Brasil residem

no processo de patrimonialização das expressões artísticas e culturais chilenas, que desde 1989 trava uma aguda e lenta discussão com os agentes políticos e legislativos, no sentido de reconhecer as manifestações populares como tradicionais e representativas da cultura da nação.

Os dados abaixo nos permitem acreditar em que os entraves no campo da patrimonialização provêm da herança do governo ditatorial chileno, que, como já indicado, dirigiu o país entre 1973 e 1990, criando tradições e legislação com vistas a controlar os temas que tangem a memória e a tradição.

3.1.1 Os nós no processo de salvaguarda do patrimônio imaterial chileno

A lei 17.288 de Monumentos Nacionais do Chile nasceu em 1970 endossando a norma estabelecida em 1925, quando da criação do *Consejo de Monumentos Nacionales*. Embora o Chile tenha ratificado as convenções internacionais das últimas décadas, a legislação não experimentou atualizações com relação aos novos desafios da área, assim como ao papel do patrimônio cultural, pós 1989, o que exige importante e imediata revisão.

Observa-se que a centralização da patrimonialização no país andino tem, até hoje, foco na esfera dos monumentos nacionais. O *Consejo de Monumentos Nacionales* é um órgão técnico que controla, como já indicado, com amparo legal e constitucional, monumentos históricos – imóveis e móveis – zonas típicas ou pitorescas, áreas de preservação ambiental, monumentos públicos, campos arqueológicos e paleontológicos do território chileno, mas não estende as suas ações de controle e manutenção a nenhuma expressão de cultura popular ou tradicional.

Para discutir assuntos relativos à patrimonialização dos bens imateriais o país conta com o SIGPA - *Sistema de Información para la Gestión de Patrimonio Cultural Inmaterial*. Este órgão oficial é dependente do *Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio* e está composto por um comitê consultivo cujas funções e objetivos são:

contribuir y orientar las decisiones relativas a la identificación de elementos de Patrimonio Cultural Inmaterial, su registro, investigación y reconocimiento, y su correcta gestión en ámbitos de política pública. El Comité guiará su acción conforme a los criterios de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, sus Directrices Operativas, la valorización de la diversidad cultural, el respeto a la diferencia y al desarrollo sostenible de los pueblos. (SISTEMA DE INFORMACIÓN PARA LA GESTIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL IMATERIAL, 2020, n.p.)

Segundo os gestores do SIGPA a estrutura do Conselho de Monumentos Nacionais, além de centralizar o controle, está distanciada da realidade local dos territórios sobre os que exerce suas funções e isso se observa na burocracia, lentidão e a ineficiência do órgão, que hoje soma 540 solicitações de declaração pendentes. Acrescentam ainda que a visão do conselho, quanto ao patrimônio, continua pelo prisma dos monumentos e não regula nem protege a cultura imaterial e simbólica. A esta denúncia se acrescenta a necessidade de alterar os instrumentos existentes na legislação chilena, relativos às questões do patrimônio cultural. Atualmente, essas ferramentas consideram apenas a sua proteção legal no que tange à declaração, além de normas específicas que regulam possíveis intervenções, sem considerar a gestão posterior que permita ações de garantia e sustentabilidade futuras.

Como exemplo podemos citar que neste momento o Chile conta com 42 elementos inscritos e 19 inventariados no Patrimônio Cultural Imaterial. Desses elementos apenas um, *El baile chino*, (baile chinês) foi inscrito em 2014 na lista da UNESCO. Anteriormente, em 2009, foi inserido um projeto que envolve a representação junto a outros dois países vizinhos: “*Salvaguardando el patrimonio cultural inmaterial de las comunidades aymaras en Bolivia, Chile y Perú.*” (UNESCO, 2020, n.p.).

No sentido de reparar essa lacuna, em junho de 2019, o governo atual deu entrada no congresso chileno a um projeto de lei com vistas a atualizar a lei 17.288. Este solicitava a modificação e atualização da institucionalidade e a ampliação das categorias de proteção, afim de garantir uma efetiva salvaguarda do patrimônio cultural do país. As discussões se realizavam na *Comisión de Cultura, Artes y Comunicaciones* em audiências públicas que tinham a finalidade de ouvir as contribuições de diversos atores e representantes da cultura e da sociedade chilenas, além de traçar um novo panorama na área.

No entanto, essas discussões foram reduzidas, não interrompidas, em outubro de 2019 em virtude da Revolta Social, movimento popular que levou milhares de chilenos às ruas a pedir mudanças significativas nos âmbitos políticos, econômicos, sociais e culturais. Estas exigências culminaram num elevado grau de tensão entre o governo e os manifestantes, obrigando às autoridades a oferecer uma bandeira branca denominada *Acuerdo por la Paz Social y la Nueva Constitución*. Este documento estabeleceu o compromisso de organizar um plebiscito que questionaria o desejo ou não da redação de uma nova Carta Magna.

Dito plebiscito levou-se a cabo no dia 25 de outubro de 2020, e o resultado aprovou a elaboração de uma nova Constituição pelas mãos de uma convenção composta por atores de diversos segmentos da sociedade. O novo texto constitucional pretende abraçar as discussões realizadas na *Comisión de Cultura, Artes y Comunicaciones*, interrompidas em 2019.

Não se pode negar que o advento dos estudos culturais na América–Latina trouxe uma ação de questionamento à tradição acadêmica e ao patrimônio cultural que considerava as expressões, produções e reproduções da sociedade, alheias a questões políticas, históricas, econômicas e sociais. Essa prática pode ser percebida em diferentes países da região, onde se observa que diversos bens patrimonializados nasceram sob os parâmetros das políticas culturais de regimes autoritários, ditaduras estas que estabeleceram um equivocado passado tradicionalista, colonial e republicano, levando a crer que os bens eram merecedores de valor patrimonial em virtude do seu nascimento paralelo aos processos de independência, no século XIX. Esta realidade também abriu discussão com relação ao papel do patrimônio cultural no Chile e de sua função na construção hegemônica com perfil ditatorial - a refundação da nação - visto que, como já indicado, os debates com relação aos processos de patrimonialização são escassos e muito burocráticos.

3.1.2 Herança ditatorial

Partindo do princípio de que nenhum elemento patrimonial pode ser entendido fora do ambiente social e que o patrimônio é o resultado da memória que, com o passar dos anos e sob diferentes critérios, seleciona alguns elementos e os eleva à categoria tradicional, não podemos deixar de afirmar que o objeto patrimonializado pode ser uma eficaz ferramenta ideológica e memorial. Somada a essa afirmativa, a construção social do patrimônio carrega a marca do tempo e do momento histórico, o que nos leva a retomar e concordar com Candau (2005, p. 148) “Por essa razão importa distinguir bem a valorização do patrimônio da patrimonialização, decorrendo a primeira sempre do ato de memória que é a segunda”.

Ao atribuir um valor simbólico a festas, rituais ou outras expressões artísticas essas manifestações migram da categoria “bem”, produzidas individualmente, a categorias “representação hegemônica”, passando a se desempenhar como pedra fundamental do *corpus* social.

Não é novidade que o governo militar chileno se valeu da proposta neoliberalista que privilegiava o modelo econômico da Escola de Chicago e a Doutrina de Segurança Nacional.

Nessa via, as ações no sentido de organizar o aparato cultural foram lentas. O foco do governo era o antimarxismo, o antiliberalismo e o autoritarismo. Em 1979, mesma época da apresentação da *cueca sola*, seis anos após o advento da ditadura, percebeu-se uma reorganização econômica e com ela um novo combate às forças libertárias, com ênfase no âmbito cultural:

Como se sabe, tal disputa ideológica se expresó, en el ámbito cultural, en la contienda y mixtura entre el nacionalismo, paladín de la historia nativista y militar; el neoliberalismo, mejor dispuesto a las expresiones artísticas modernas que encajaran en el mercado internacional; y la sensibilidad de “alta cultura”, partidaria de las bellas artes de herencia occidental y de cierta experimentación. Compartir el desdén político y estético a la cultura popular y al arte “comprometidos” les permitió mezclar sus premisas, aunque el neoliberalismo las infiltró exitosamente, pese a la resistencia de los nacionalistas proteccionistas. Por ello, las propuestas de la Comisión de Estudio y Reforma de la Legislación Cultural – creada en 1975 para proyectar organismos protectores del arte y la cultura –, quedaron sin ejecutar. La debilidad normativa y organizacional signaron la institucionalidad artístico-cultural, aunque antes tampoco hubo centralización. (JARA, 2016, n.p.)

A cultura popular chilena tradicionalmente se identificou com os movimentos progressistas e acreditava-se que, com o advento do governo de Augusto Pinochet, em 1973, e a perseguição política que os atores sofreram, os pronunciamentos artísticos de caráter libertário haviam cessado. Nesse ambiente e sob o lema da refundação da pátria, o governo ditatorial, deu aval e legislou várias expressões culturais com as que passou a se identificar, alterando e tradicionalizando algumas das suas manifestações, além de combater e repudiar outras manifestações artísticas e expressões materiais e imateriais.

O exemplo mais significativo foi o da declaração da “Cueca” como *Danza Nacional de Chile*, em 1979, que lhe rendeu o título de maior representação, expressão e o espírito da chilenidade.



Figura 48 – Veridiana e Alexandre Moraga no VI Campeonato Mundial de Cueca em L Florida - Chile, 2010. Fotografia de Merced de Lemos. Fonte: Acervo pessoal.

Na figura 48, vemos os dois irmãos brasileiros Veridiana e Alexandre, em uma foto em movimento, que registra esse espírito de chilenidade (alegria, vitalidade e destreza). Nessa ocasião, os irmãos levaram para Campinas o título do Campeonato Mundial de Cueca Cofochilex Internacional, em 2010.

Voltemos à história da *cueca* nos anos da ditadura. Anterior a 1979, o baile era um símbolo de resistência. Ilustramos aqui essa contestação com a representação “Cueca Sola” (cueca sozinha) pelo *Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos*, formado por mulheres de presos políticos. Em levantamento realizado por Araucaria Rojas, esta destaca as palavras de Victoria Díaz, fundadora do conjunto:

Eran años en que la dictadura negaba la existencia de nuestros familiares y por otro lado se reprimía duramente al pueblo, las cárceles de todo Chile estaban atestadas de prisioneros políticos; los hogares eran allanados generalmente en las noches durante el toque de queda, el pueblo estaba aterrorizado y aún no se lograba rearticular el movimiento social y político, y eran pocas las organizaciones de defensa de los Derechos Humanos. (ROJAS, 2009, n.p.)

Para apagar o simbolismo de manifestações similares a essa, o governo militar elaborou um projeto que daria novo sentido à dança, dando-lhe um caráter nacional e unificador, romântico e passivo:

La necesidad de entregar la idea que la cueca se empareja con lo "nacional" desde los orígenes más remotos de la República implica caracterizar la decisión como obvia e irrefragable, pues está *inalienablemente* ligada a la fundación de nuestra nación y, desde allí, a su "pueblo". Existe para la enumeración de razones por las cuales esta danza merece ser estatuida con el tilde de "nacional", una que convoca en su redacción una "novedad" que responde a la coyuntura discursiva. Refleja, según lo dicho, el "ser nacional en una expresión de auténtica unidad", recurriendo a dos pilares que para la dictadura pinochetista se tornan axiales. El "ser nacional" responde a una invención presente ya en las Políticas Culturales del Gobierno de Chile, en las que se crea un modelo ilusorio y voluble del "sujeto nacional", que mutará en su descripción según los intereses que preexistan a su variable demarcación teórica, la que, en conjunto con la añoranza de "unidad", completan la fantasía textualizada del gobierno militar. (ROJAS, 2009, n.p.)

Este projeto transformou-se em lei e o seu texto completo está publicado e disponível na *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*. Eis o Decreto:

DECLARA A LA CUECA DANZA NACIONAL DE CHILE

Núm. 23.- Santiago, 18 de Septiembre de 1979.- Vistos: Lo dispuesto en los decretos leyes N^{os}. 1 y 128, de 1973, y 527, de 1974, y

Considerando:

1^o.- Que la cueca constituye en cuanto a música y danza la más genuina expresión del alma nacional.

2^o.- Que en sus letras alberga la picardía propia del ingenio popular chileno, así como también acoge el entusiasmo y la melancolía;

3^o.- Que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la Independencia y celebrado con él sus gestas más gloriosas, y

4^o.- Que la multiplicidad de sentimientos que en ella se conjugan reflejan, no obstante la variedad de danzas, con mayor propiedad que ninguna otra el ser nacional en una expresión de auténtica unidad. (BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL, 1979, n.p.)

Voltando ao campo das disputas de poder, percebemos que o que está em jogo no que tange ao patrimônio cultural é a possibilidade de dar a alguns bens culturais a ressignificação tradicionalista ou ainda de legitimar um papel de testemunha da cultura predominante. Um *modus operandi* que visa a construir uma memória coletiva e uma identidade que amparem o modelo político vigente.

Reiterando que esta seção analisa algumas as políticas públicas no âmbito do patrimônio cultural imaterial, à luz da ditadura Pinochetista, e procura destacar o propósito hegemônico do governo no sentido de não possuir um projeto cultural, mas

sim a ideia de dar novo significado às práticas culturais com caráter transformador, amparando a ideia da refundação da nação, destacamos que, um ano após o Golpe Militar que derrubou o presidente Salvador Allende, iniciou-se o já indicado projeto denominado Refundação da nação.

Antes, porém, houve outro movimento de perseguição a opositores conhecido como *Operación de limpieza y corte*, justificado na ideia de restaurar e possibilitar a reconstrução nacional. Nessa conjuntura nasceu o projeto de lei 17.288, já citado neste trabalho, sob a *Protección del Patrimonio Histórico y Cultural del Estado* e sob o controle do Conselho de Defesa. Seu gestor foi o assessor da Junta Militar, Enrique Campos Menéndez, que também dirigiu, desde 1977, o DIBAM – *Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos*.

No texto do regulamento, sem alterações desde a sua publicação e disponível na página oficial do Conselho de Monumentos Nacionais do Chile, observamos o que se considera relevante no que tange ao patrimônio cultural e sua preservação:

Titulo 1. De los Monumentos Nacionales del Inventario del Patrimonio Histórico-Cultural.

Artículo 2º: Clasificación:

1.- Sitios arqueológicos.

2.-Sitios Históricos: lugares donde ocurrieron hechos que interesan a la historia militar, civil, constitucional, religiosa, artística, literaria, científica y económica, del país, en sus períodos, colonial y de la independencia.

3.-Sitios de interés científico.

4.-Conjuntos arquitectónicos

5.-Conjuntos mineros

6.- Monumentos arquitectónicos históricos-artísticos. Arquitectura civil privada: incluye las casas rurales aisladas y su entorno, dependencias y parque; se entiende que esta disposición tiene especial validez en caso de las casas patronales afectadas por la Reforma Agraria.

7.-Patrimonio histórico-naval.

8.-Patrimonio Histórico Cultural Mueble

9.- Monumentos Públicos en Plazas y Paseos. (CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES DE CHILE, 2020, n.p.)

Como podemos observar, a discussão versa sobre a proteção territorial e arquitetônica, a retomada dos edifícios que haviam sido afetados pela reforma agrária e um forte interesse pela memória militar e heroica, prevalecendo o interesse simbólico da recuperação nacional nos moldes da independência. É o desenho do renascimento, nos moldes ideais da ditadura de Augusto Pinochet.

Reiteramos que, embora não se discutisse a temática da produção cultural imaterial naquele período, a mesma nunca foi abordada, nem atualizada, apesar das diversas tentativas dos gestores e dos atores envolvidos. Somente após o processo

de redemocratização começaram os primeiros movimentos no sentido de reconhecer novas possibilidades de patrimonialização e de ruptura do aparato burocrático.

Um grave problema observado na esfera do Patrimônio Cultural Imaterial do Chile é a falta de legislação que acompanhe o processo de proteção, o que nos leva a destacar o caráter hierárquico do patrimônio do país, que além de privilegiar o material, nos permite questionar o real interesse e valorização que lhe é dado.

Outro dos grandes desafios que a salvaguarda do patrimônio imaterial enfrenta no Chile é a centralização territorial, administrada desde a Valparaíso, onde também se encontra o Congresso Nacional. Ainda que se trabalhe em coordenação com as demais regiões do país, que contam com um encarregado, isto é insuficiente e altamente burocrático. Mas há propostas para que os agentes culturais sejam empoderados de modo a participar no processo de salvaguarda de modo ativo e eficiente.

Há também falta de indicadores e metodologias de avaliação dos processos de patrimonialização. O que existe são ações limitadas pela lei vigente e pela própria Constituição atual. Embora haja trabalhos no sentido de discutir e mudar o panorama atual do Patrimônio Cultural Imaterial do país, estas são parciais e limitam perspectivas futuras de trabalho.

Todas estas lacunas residem no projeto cultural do governo ditatorial do General Augusto Pinochet que cristalizou as políticas culturais e patrimoniais de modo a que estas não pudessem ser facilmente modificadas pelos possíveis governos democráticos.

Atualmente a cultura chilena e todas as suas variantes respiram novos ares e têm a esperança de romper essas correntes que as aprisionam há mais de 40 anos, impedindo-as de se atualizar e promover o reconhecimento das inúmeras práticas do patrimônio cultural e intangível que existe no país.

3.2 As novas vozes interculturais

Enquanto isso, no Brasil, a segunda geração da diáspora dos 70/80 se destaca por levar aos palcos, apresentações com características híbridas, posicionando-se como agentes de diálogo entre as dicotomias vividas por indivíduos que absorveram a cultura do país de residência e as somaram as do seu país de origem. Stuart Hall (2011), citado no capítulo 1, nos indica, no contexto da globalização, sobre um

movimento em direção à diversidade de posicionamentos antes considerados permanentes.

3.2.1 Hibridismo – conceito e limite

Se partimos do ponto de vista dos músicos e dançarinos tradicionalistas observados nesta pesquisa, o hibridismo cultural resultante do diálogo globalizado põe em risco a “pureza” das manifestações artísticas de um determinado lugar. Preocupação que não compartilhamos por entender, como já afirmado, que as práticas culturais são vivas e, no caso específico do grupo estudado, são performances.

Canclini (1999, p.2) indica “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”, agregando que não é possível indicar quando esses processos se iniciaram, embora possa se afirmar que o século XX foi o período em que essas práticas se multiplicaram.

O antropólogo ainda acrescenta que podemos escolher em viver em eterno pé de guerra ou em um estado de hibridação. Isto porque este último é um processo de encontros, de intercessões e diálogos que abrem as portas à multiculturalidade, lugar em que as políticas de hibridação são agentes que permitem trabalhar com as diferenças, de modo democrático.

Para um imigrante, todo e qualquer costume da nova terra contrasta com suas memórias e hábitos, razão pela que estes se manifestam juntos em um contraponto. Isso nos leva a Clifford (2019) que afirma que os discursos diaspóricos e de hibridação nos permitem pensar a vida contemporânea como uma modernidade de contraponto.

Ainda sobre os limites do processo de hibridação, Canclini (1999, p.14) acrescenta:

La primera condición para distinguir las oportunidades y los límites de la hibridación es no hacer del arte un recurso para el realismo mágico de la comprensión universal. Se trata, más bien, de colocarlo en el campo inestable, conflictivo, de la traducción y la traición. Al preguntarnos qué es posible o no hibridar estamos repensando lo que nos une y nos distancia de esta desgarrada e hipercomunicada vida. Las búsquedas artísticas son claves en esta tarea si logran a la vez ser lenguaje y ser vértigo.

3.2.2 Algumas práticas híbridas

Selecionamos algumas práticas realizadas por integrantes dos diversos grupos aqui apresentados caracterizadas pela hibridação.

- **Apresentação do Quinchamalí**

Em agosto de 2009, O Conjunto Folclórico Quinchamalí apresenta uma performance em homenagem aos pais, os primeiros que chegaram a estas terras atrás de um futuro melhor. O quadro chamado *No sin un sueño* se caracterizou por narrar, em letras de autoria de um coletivo composto por integrantes do conjunto, as dificuldades dos chilenos que chegaram na diáspora dos anos 1970 e 1980, por ocasião da sua chegada e adaptação em São Paulo.

As coreografias e os vestuários também foram inéditos. O clássico tricolor vermelho, azul e branco, dividiu o palco com trajes verde-amarelos e os ritmos andinos se fusionaram a uma clássica batucada brasileira.

- **Carnaval do Chile Lindo**

Em 2004, a Escola de Samba Nenê da Vila Matilde levou ao Anhembi o enredo A Águia Voa Para o Futuro, Que Legal, É a Bienal no Carnaval! São Paulo 450 anos. Várias comunidades foram convidadas a participar do desfile para compor a ala das Etnias, usando os trajes típicos (figura 49) com que se apresentavam nas suas atividades folclóricas.



Figura 49 – Desfile do Chile Lindo na Nenê da Vila Matilde, 2004- . Captura de vídeo. Fonte: Acervo de Ricardo Soto.

Uma das maiores dificuldades daquela madrugada foi dançar no asfalto, com mantas de lã e esporas pesadas. Como a escola ficou em 4º lugar, o grupo teve que repetir a façanha no Desfile das Campeãs, ocasião em que caiu uma chuva torrencial sob a cidade, obrigando os dançarinos a reparar os trajes, principalmente os chapéus de feltro, peças feitas à mão por artesãos chilenos.

- **Urucum na *Empanada***

Todo conjunto que se preze tem uma cozinheira. A tia responsável pelas empanadas. O clássico quitute de origem espanhola tem inúmeras versões espalhadas por toda a América Latina e aqui podemos afirmar que surgiu uma versão brasileira.

O processo de ajuste da receita partiu pela diminuição da cebola que no Chile é menos ácida. Logo, o clássico tempero nacional feito com *merkén* (pimenta mapuche), *ají de color* (pimentão defumado e moído), cominho e orégano, passou a ser composto com pimenta do reino e colorau (urucum) no lugar das duas primeiras especiarias. Por último, a azeitona de *azapa* (povoado do norte chileno) foi substituída pela portuguesa.

Nunca foi igual, mas não pode faltar em nenhuma festa.

- **De La Tirana ao Terreiro**

Um dos nossos atores, que prefere o anonimato, participa ativamente nas festividades em homenagem à *Virgen del Carmen*, padroeira do Chile. A maior festividade religiosa do país é conhecida como La Fiesta de la Tirana e o seu nome, por si só remete a uma fusão cultural. A lenda popular conta que uma princesa inca se escondeu no Norte do Chile, na Pampa del Tamarugal, escapando dos espanhóis. Mulher de pulso forte Ñusta Huilac liderava os seus seguidores e era temida pelos inimigos que lhe deram a alcunha de La Tirana.

Em um enfrentamento com os europeus, os seguidores da princesa tomaram como prisioneiro o português Vasco de Almeida. Ambos, a nobre e o expedicionário se apaixonaram e a relação os levou a ser condenados à morte. Antes de que a sentença se executara, Vasco convenceu a sua amada a se batizar para que assim vivessem juntos no reino celestial.

Fora do campo das lendas populares, há registros (Plath, 2014) de que em 1530 passou pelo povoado de La Tirana o frei Antonio Rendón, que ao encontrar uma

sepultura com uma cruz e saber da história dos amantes, manda construir a igreja Nuestra Señora del Carmen de La Tirana.

A festa congrega mais de 200 agrupações folclóricas ao Tamarugal que recebe 250 mil devotos e peregrinos de todo o país.

Esta celebração já foi representada por nossos atores e escolhi uma fotografia (figura 50) que traz o representante da *Diablada*, infalível na festa para a padroeira.

Nosso integrante e devoto viaja todos os anos para participar das festividades religiosas que alcançam o seu ápice no dia 16 de julho. Nos demais meses do ano ele trabalha e mantém um centro de umbanda, na sua função de Pai de Santo. O religioso comenta que foi um árduo caminho até chegar a essa posição, e que não é fácil mantê-la porque além dos problemas espirituais dos seguidores, também deve administrar o terreiro. Nestes tempos de pandemia, o centro espiritual teve que ser fechado e hoje ele colabora em outros espaços.



Figura 50 – *Diablada* do Quinchamáli em SP- 2012. Fotógrafo: André Stéfano. Fonte: <https://www.facebook.com/QuinchamaLi/photos>.

- **Mory Balmaceda**

Em 1975 chegou ao Brasil o artista plástico Mory Balmaceda. Membro da Academia de Belas Artes do Chile e do prestigiado Taller 66, Mory se integra

completamente aos movimentos artísticos locais e realiza alguns retratos de personalidades. Mas é no universo do carnaval que o pintor chileno vai se realizar. Juri dos tradicionais concursos de fantasia de luxo, migrou para a confecção dos mesmos, no carnaval de São Paulo. A partir de 1980 ele se desempenhou como Carnavalesco do Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba Unidos do Peruche, em São Paulo com o enredo Fábulas Fabulosas. No ano seguinte, conseguiu o campeonato do grupo de acesso com Moço de Prata. Vitória Regia do Carnaval. Atuou na mesma função em 1982 e 1984, encerrando a sua passagem pelo mundo do samba com o enredo No Reino da Carochinha.

Mory dançou e cantou no Conjunto Folclórico Chile Chico do Rio de Janeiro até o seu falecimento em 2008.

- **Arpilleras Cariocas**

O movimento das *arpilleras* começou no Chile nos anos de ditadura, na *Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos* com o apoio significativa das igrejas chilenas. Trata-se de um movimento comunitário de bordados artesanais em que peças eram confeccionadas com as roupas dos entes desaparecidos, no intuito de denunciar e comunicar suas buscas e dores.

O movimento ganhou o mundo e hoje é praticado pelas arpilleristas de São Paulo e do Rio de Janeiro (figura 51).



Figura 51 – Arpillera representando o Conjunto Folclórico Chile Chico – 2016. Fotografia de Merced de Lemos. Acervo pessoal

Aqui destacamos o trabalho de Susana Alegria, chilena residente no bairro de Santa Teresa e dançarina do Conjunto Folclórico Chile Chico. Ela ensina em comunidades cariocas, a arte da *arpillería* (figuras 54 a 57) e também faz oficinas de *cueca brava* (figuras 52 e 53) com o seu filho, também dançarino do conjunto, Marco Letora Alegria. Seu objetivo é incentivar a expressão artística comunitária.

Susana nos enviou diversas fotografias do seu trabalho na cidade e selecionamos as seguintes:



Figuras 52 e 53 – Oficinas de *cueca brava* na Maré e na FIOCRUZ- 2019. Fotógrafo: Desconhecido.
Fonte: Acervo de Susana Alegria.



Figuras 54 – Oficina de *arpillería* em Bangu - 2019 Fotógrafo: Desconhecido. Fonte: Acervo de Susana Alegria.



Figura 55 – Oficina de *arpillería* no Complexo do Alemão- 2020. Fotógrafo: Desconhecido. Fonte: Acervo de Susana Alegria.



Figuras 56 e 57 – Oficinas de *arpillería* na Maré e nos Prazeres - 2019. Fotógrafo: Desconhecido.
Fonte: Acervo de Susana Alegria.

3.2.3 Novos cantos

Já nos referimos a diversos conjuntos e grupos musicais chilenos na cena carioca e paulista, mas nesta seção desejamos destacar o trabalho de três grupos que se desenvolveram paralelamente. O América Morena, o EntreLatinos e Palimpsesto.

O motivo que nos leva a tratar destes grupos separadamente, reside em quatro fatores que me permitem tratá-los na finalização desta pesquisa. O primeiro é que nas suas formações há brasileiros, o segundo diz respeito aos repertórios e o terceiro aborda a questão da profissionalização e por último e não menos importante, exemplificam a abordagem teórica que apresentamos no início deste trabalho, proposta por Norbert Elias. Vamos a eles.

- **América Morena**

Em 2010, no marco das ações solidárias realizadas pela colônia, em prol das vítimas do terremoto ocorrido em 28 de fevereiro do mesmo ano. O evento *Fuerza Chile* foi liderado por Veridiana Moraga, diretora do Conjunto Folclórico Pablo Neruda, de Campinas, ocasião em que todas as agrupações participaram na organização, bailes, música e produção. Alguns amigos e integrantes do Quinchamalí e do Chile Lindo se reuniram para contribuir, levando um repertório com clássicos andinos. Eram eles, José Luís, Miguel Lobos Soto, Nano Ordenes e Sergio Menares. Nascia assim o América Morena.

Tempos depois José Luis deixou o grupo por assuntos pessoais e no seu lugar ingressou o destacado músico Germán Rojas do Chile Lindo. Nessa ocasião se somou na percussão João Paulo Fernández Godoy, também do Quinchamalí. Por último, chegou o multifacético Agustín Arias, no baixo. Todos integrantes de diversos conjuntos citados neste trabalho. Os amigos começaram a se apresentar em bares e eventos, em São Paulo e no Rio de Janeiro, atraindo fãs de diversas idades e perfis, brasileiros e chilenos.

Seus repertórios levavam ao público as caladas canções dos grupos que foram excluídos do projeto de *refundación de la patria*: Intillimani, Quilapayún primavam junto a releituras de Violeta Parra, Patício Manns e outros *cantautores* da música latino-americana.

Os integrantes moravam em Campinas e na capital paulista, o que dificultava o deslocamento para os ensaios e a convergência para as apresentações. Ademais, alguns músicos priorizavam o seu trabalho formal em bandas que lhes garantiam estabilidade financeira. O que levou a América Morena a encerrar as suas apresentações.

Seus integrantes partiram para novas agrupações, mas mantêm vivo o desejo de se reunir novamente naquela agrupação divisora de águas.



Figura 58 – América Morena - 2011. Fotógrafo: Desconhecido. Fonte: Acervo de João Paulo Fernández.

- **EntreLatinos**

Com o término do América Morena, os amigos migraram para outros grupos. O EntreLatinos nasceu em 2016 e estava formado inicialmente pelo casal de brasileiros Ana Stingham, na percussão, e Francisco Prandi, no charango, que também tocavam no grupo chileno Canto Libre. A chegada desses dois músicos ativistas até os chilenos começou cinco anos antes, na extinta rede social Orkut. Prandi se integrou a uma comunidade de músicos charangueiros, chegando assim ao já citado Canto Libre, onde tocaram de 2011 a 2013. Ana que o acompanhava, aprendeu com o grupo a tocar percussão e paralelamente, recebeu convite para trabalhar como produtora do Palimpsesto.

O projeto do duo EntreLatinos acolheu o ex América Morena Germán Rojas e juntos fazem parte do Dandô – Circuito de Música Décio Marques, projeto idealizado

pela cantora brasileira Kátia Teixeira, que também integra a outros grupos internacionais com vistas a promover a difusão da cultura popular.

Destaco aqui duas ações do coletivo: Foram responsáveis pela participação do Brasil a partir da 4ª. edição do projeto *1000 Guitarras para Victor Jara* e participaram ativamente na campanha do recém eleito presidente do Chile, Gabriel Boric com lives político-musicais.

Ao receber as fotografias do EntreLatinos, Francisco escreveu: “Tudo o que sou, devo aos chilenos”.



Figura 59 – EntreLatinos - 2016. Fotógrafo: Desconhecido. Fonte: Acervo de Francisco Prandi

Prandi enviou rico material fotográfico para esta pesquisa. Na figura 59, indica: “Aqui é julho de 2016. Tocando no Festival Soy Latino, no Memorial da América Latina. Um dos eventos mais importantes da comunidade latina aqui em SP”.



Figura 60 – EntreLatinos - 2017. Fotógrafo: Daniel Kersys. Fonte: Acervo de Francisco Prandi

A figura 60 foi recebida com a seguinte informação:

“Aqui foi 2017, uma homenagem ao centenário da Violeta. Na ocasião, estivemos com as meninas do Tambora (Renata Espoz [Chile] e Luana Baptista [Uruguai]). As arpilleras foram emprestadas pelo MAB que fez um trabalho com as mulheres do movimento inspirado no trabalho que as chilenas faziam no período da ditadura”.(PRANDI, 2021.WhatsApp)



Figura 61 – EntreLatinos - 2019. Fotógrafo: Desconhecido. Fonte: Acervo de Francisco Prandi

A figura 61 registra o encerramento da Primeira edição brasileira das *Mil Guitarras para Víctor Jara*, no Memorial da América Latina, em 16 de setembro de 2019 e a figura 62 a celebração pelos 5 anos do circuito Dandô.



Figura 62 – EntreLatinos nos 5 anos do Dandô- 2018. Fotografia: Desconhecido. Fonte: Acervo de Francisco Prandi

- **Palimpsesto**

O trabalho deste grupo foi citado na seção 1.1.1 quando nos referimos ao resgate do gênero cantata, da música popular chilena.

Inicialmente composto por brasileiros e um chileno, o Palimpsesto é um grupo que traz no seu repertório, clássicos populares com arranjos que fundem o popular folclórico com o erudito. Do América Morena chegaram Miguel Lobos Soto e Nano Órdenes. No seu currículo apresentaram *Dos Andes aos Alpes* (2014), *Violeta Parra, la mujer que yo más quiero* (2017), *Canto das Três Raças* (2018), *Cantata Santa María de Iquique* (2019) (figura 63) e *Misa criolla*, em dezembro de 2021 (figura 64). Hoje está composto por Cid Battiato, André Sanches, os chilenos Salvador de la Fuente e os já citados Nano e Miguel e contam com participações de Agustín Arias, Camillo Zorrilla, Fabio Pelegati e Mauro Andrés.

Com elevado nível qualitativo o Palimpsesto já se apresentou fora do circuito chileno-brasileiro e arranca depoimentos e registros nas redes sociais como “Não sei se existe isso de música ‘neolatina”. O que eu sei é que esse grupo se apresenta com uma energia fora do comum”.



Figura 63 – Palimpsesto na *Cantata de Santa María de Iquique* - 2019. Fotógrafo: Desconhecido. Fonte: Acervo de Nano Ordenes

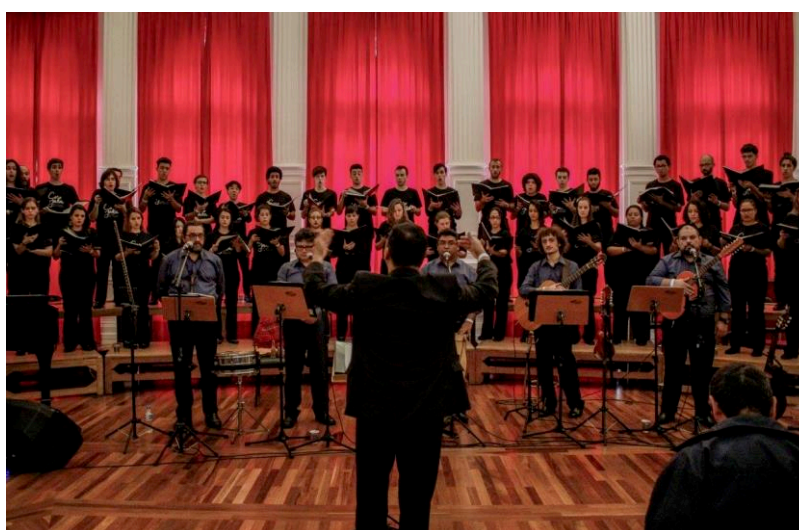


Figura 64 – Palimpsesto na *Misa Criolla* na Catedral da Sé, em São Paulo - 2021. Fotógrafo: Desconhecido. Fonte: Acervo de Nano Ordenes

Retomando a questão das reconfigurações dos grupos que Norbert Elias nos traz (1996) e apostando no prognóstico positivo que o autor faz (1994) quanto à tendência da balança em direção à identidade-nós, o canto ecoado e a dança praticada pelos imigrantes observados são ferramentas de representação de práticas culturais que se solidificam na prática grupal, no coletivo, num cenário híbrido em que podemos observar a diáspora e abordar temas transversais como diversidade cultural, religião, antropologia e linguística no jogo de poder. Todos temas que perpassam os movimentos migratórios humanos, sempre observados neste planeta e no nosso caso, exemplificam como a cueca caiu no samba.



Figura 65 – A cueca e o samba - 2011. Fotografia de Merced de Lemos. Fonte: Acervo pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu de questionamentos que levantei quando participava ativamente de um grupo musical chileno no Rio de Janeiro. Ao conviver com integrantes de outras agrupações similares à que eu fazia parte, minhas observações e questionamentos iam de encontro às suas trajetórias coincidentes, aos repertórios e aos posicionamentos frente a questões ideológicas.

Questionei-me e levantei a hipótese de que os conjuntos e seus integrantes tinham e têm, há cinquenta anos, posturas políticas polarizadas, mesmo que alguns as neguem ou apresentem performances que supostamente não contêm viés ideológico, contemplando repertórios tradicionais e folclóricos. Esta hipótese foi confirmada pelas várias rupturas, reconfigurações e desdobramentos dos grupos a partir de dissidências ideológicas. Acrescento que a escolha de certos repertórios não visava a um resgate da terra saudosa lembrada através de cantos trazidos na bagagem. A escolha de uma canção ou representação em detrimento de outra residia em um processo violento e autoritário que até hoje é observado nos entraves no campo da patrimonialização e herdados do governo ditatorial chileno.

No entanto, ainda se observa a ferida aberta. Muitos não querem falar de política e diferenças ideológicas. Nesse sentido nos afirmam que escolheram o Brasil porque havia emprego e a facilidade de conseguir a residência definitiva se comprovassem a formação em certas profissões. Essa exigência levou a muitos chilenos a cursar escolas técnicas e especializar-se rapidamente, antes de deixar o Chile. Outros o fizeram já em terras brasileiras, enquanto trabalhavam sem registro profissional, se esforçavam estudando português e se especializando segundo a demanda do mercado. Essas pessoas não tinham residência e eram obrigadas a renovar o visto de turista a cada três meses. Por razões de tempo e de economia, o Paraguai era a porta de saída e de nova entrada. Desse modo, dezenas de chilenos conseguiram se estabilizar e crescer. Trazer ou formar famílias. Participar, cantando e dançando, ainda que um dia por semana, dos ensaios que lhes apresentavam novos amigos e a certeza de que não estavam sozinhos.

Entendo que alcancei o objetivo geral proposto no sentido de localizar as memórias através de performances identitárias comuns entre integrantes do grupo, assim como procurei mapear os chilenos dedicados à música, que chegaram e hoje vivem no Brasil. que vive fora do Chile, especialmente no Brasil. Como a maioria dos

grupos disponibilizou informação, foi possível levantar os processos de aglutinação dos diferentes colonos e os nascimentos dos conjuntos folclóricos.

As imagens atenderam ao propósito de representarem desencadeadores de memórias e documento. Neste cenário, os silêncios e as perguntas sem resposta ou pedidos de omissão representam temores, respeitados. Como dito, feridas não cicatrizadas. E os novos cantos, nem tão novos, representam o diálogo e uma porta aberta sobre o passado temido.

Espero com esta dissertação, ter contribuído com informações que não são habituais na sociedade brasileira, que em diversas ocasiões ignora o seu entorno e as profundas lacunas sociais, políticas e culturais existentes nos países vizinhos. A essa contribuição, agrego o levantamento da discussão sobre os processos de patrimonialização e as discussões sobre o fenômeno histórico da constituição da memória.

A memória permite ao ser humano manter-se de pé, mesmo quando tudo se desmorona, já que o sentido do passado é ativo e para todos os colaboradores desta pesquisa, a procura de informações, imagens e encadeamento de emoções, os fez se emocionar e reviver alegrias e tristezas. Os fez sentir que o passado, apesar de estático está vivo em cada prática cultural ou performance apresentada. As vivências dos episódios históricos, por exemplo, experimentadas de modos diferentes, gestaram glorificações ou traumas coletivos através de crenças políticas e ideológicas que foram ensinadas e transportadas para outras pessoas, em outro país e em outro tempo, configurando a memória coletiva do grupo.

Ao finalizar este trabalho, o Chile escolhia novo presidente da república. Num país fragmentado o resultado das eleições indicou 55,87% dos votos para o jovem deputado e ex líder universitário Gabriel Boric e 44,13% para o seu opositor, o advogado e ex deputado José Antonio Kast. Respira-se ares novos que prometem, entre outros, respeito à cultura e às suas diversidades, mudanças amparadas por uma nova Carta Magna redigida por representantes de toda a sociedade civil. No entanto, não podemos esquecer que uma significativa camada dos chilenos insiste em manter o modelo herdado da ditadura, seja por medo do novo, seja porque herdou os discursos e traumas coletivos que outros viveram.

A memória, sem dúvida, constrói identidades de grupo, mas entendo que a força dessa memória aglutinadora é sempre realimentada, forçada e inventada, especialmente quando novas ideias e configurações abalam a estrutura da rede, do

grupo. Espero que estes novos tempos, para o Chile e para os chilenos do mundo tragam mais diálogo, mais interculturalidade e maior ampliação das redes de amizade, estruturas que exemplifiquem um mundo equitativo, paritário e solidário.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Dez anos da Convenção do Patrimônio Cultural e Imaterial: Ressonâncias, apropriações, vigilâncias. In: **e-Cadernos CES**. N.21, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/1742>. Acesso em 17 de ago. 2020;

BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL. Ley de Chile. Disponível em: <<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=28892>>. Acesso em 19 de dez. 2021;

CANDAU, Joël. **Antropologia da memória**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005;

CLIFFOJD; James. **Itinerarios transculturales**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2019;

CNN CHILE. **Mujeres chilenas feministas**. Disponível em <https://www.cnnchile.com/pais/estudio-52-mujeres-chilenas-feministas_20210316/> Acesso 10 e dez de 2021;

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES DE CHILE. Disponível em: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/definicion/monumentos-historicos>. Acesso 06 de nov. de 2020;

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Disponível em <https://www.comissaodaverdade.pe.gov.br/uploads/r/arquivo-publico-estadual-jordao-emerenciano/6/0/3/603c52e9299e5c83b5030a4ea9028851c340634ec2499ef166d938c267433906/d2586567-c42c-45f1-8dd6-6c495c206cc6-BR_AN_BSB_IE_008_003.pdf> Acesso em 11 de jan de 2022.

DATOS MACRO. Página **Migración y Emigración en Chile**; Disponível em <<https://datosmacro.expansion.com/demografia/migracion/emigracion/chile>> Acesso em 19 de dez de 2021;

DREIFUSS, René Armand. 1964 – **A conquista do Estado**. Petrópolis: Vozes, 1981.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Patiperro. Disponível em <<https://dle.rae.es/patiperro>> Acesso em: 14 de dez de 2021.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994;

_____. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 2v. v.1.

elias

FERNÁNDEZ, Vanessa. **História oral de chilenos em Campinas: dilemas da construção de identidade imigrante**. Salvador: Editora Pontocom, 2013;

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas, fotografía y verdad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002;

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense, 2004;

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Interculturalidad e hibridación latino**. Disponível em: <https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/nestorgarciacancliniinterculturalidadehibridacionlatino.pdf> Acesso 19 de dez de 2021;

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2ª. Ed. São Paulo: Centauro, 2013;

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós – modernidade**. 11. Ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2011;

HOMERO. **La Odisea**. Madrid: Biblok, 2017;

ITAMARATY Disponível em <<http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/ficha-pais/4923-republica-do-chile>> Acesso em 25 de set 2020;

JARA, Isabel. **Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales**. In: Nuevo Mundo Mundos Nuevos S/N., 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68967?lang=es> Acesso em 06 de nov. de 2020;

LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. **La Cueca: Danza de la vida y de la muerte**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2010;

MEMORIA CHILENA. **Página Vicente Bianchi Alarcón**. Disponível em <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98145.html>>, Acesso em: 14 de dez de 2021;

MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO. Disponível em: <https://www.cultura.gob.cl/leypatrimonio/ejes/>. Acesso em 05 de nov. de 2020;

Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos. **MMDH c2021**. Página inicial. Disponível em <<https://web.museodelamemoria.cl/>>. Acesso em: 18 de nov. de 2021;

Música Popular Chilena. Página **Antonio Prieto**. Disponível em <<https://www.musicapopular.cl/artista/antonio-prieto/>> Acesso em 18 de nov. de 2021;

PEIRCE, Charles. **Ecrits sur le signe**, Paris: Seuil, 1978;

PLATH, Orestes. **Geografía del mito y la leyenda chilenos**. Madrid: Fondo de cultura económica, 2014;

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *In*: Conferência no CPDOC, 1987, Rio de Janeiro, RJ. Transcrição da conferência. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRIMER REGISTRO DE CHILENOS EN EL EXTERIOR. Disponível em [file:///C:/Users/mlemo/OneDrive/Imagens/registro de chilenos en el exterior 2003 2004.pdf](file:///C:/Users/mlemo/OneDrive/Imagens/registro%20de%20chilenos%20en%20el%20exterior%202004.pdf)> Acesso 25 de jul de 2019;

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, **Diccionario de la lengua española**. Madrid: 2019 Disponível em <https://dle.rae.es> > Acesso 25 de jul 2019;

ROJAS SOTOCONIL, Araucaria. As cuecas como representação estética e política da Chilenidad em Santiago entre 1979 e 1989. **Rev. music. chil.**, Santiago, v. 63, n. 212, pág. 51-76, 2009. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902009000200005&lng=en&nrm=iso>. acesso em 19 de dezembro de 2021 <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902009000200005>.;

SEGUNDO REGISTRO DE CHILENOS EN EL EXTERIOR Disponível em: <<https://chile.gob.cl/chile/revisa-los-resultados-del-segundo-registro-de-chilenos-en-el-exterior>> Acesso 25 de jul 2019;

SIGPA - SISTEMA DE INFORMACIÓN PARA LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL E INMATERIAL. Disponível em: <http://www.sigpa.cl/convencion-unesco/>. Acesso em 05 de nov. de 2020;

SILVA, Cátia. **Resistencia no exterior: Os exilados brasileiros no Chile** (1969-1970). Anpuh. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://silo.tips/queue/resistencia-no-exterior-os-exilados-brasileiros-no-chile?&queue_id=-1&v=1601070039&u=MjAwLjg2LjIwMy4yMzM=>> Acesso 25 de set 2020;

SINDICATO DE FOLCLORISTAS Y GUITARRISTAS DE CHILE. **El Sindicato de T.I. de Folkloristas y Guitarristas de Chile es una institución que agrupa todos los artistas y cultores de nuestra nación**. Santiago, s/d. Facebook: Sindicato de folkloristas. Disponível em <<https://www.facebook.com/sindicatodefokloristas>> Acesso em 14 de dez de 2021;

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. _____. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004;

UNE CHILE. **Organización de integración social que visa la unión de todas las entidades de chilenos en Brasil, atualmente reúne várias organizações, de todos tipos como: Folclóricas, Culturales, Políticas, de Asistencia Social, etc**. São Paulo, s.d. Facebook: Une Chile. Disponível em <<https://www.facebook.com/unchilebrasil>> Acesso em: 15 de dez de 2021;

UNESCO. Disponível em: <<https://ich.unesco.org/es/estado/chile-CL>>. Acesso em 05 de nov. de 2020.

Documentos Sonoros:

LA joya del Pacífico. Compositor: Victor Acosta. In: Joe Vasconcellos. Disponível <<https://www.youtube.com/watch?v=HTMTqajgong>> Acesso 13 de jan de 2022.

PLEGARIA a un labrador. Compositor: Victor Jara. In: Victor Jara en Vivo en el Aula Magna de la Universidad de Valparaíso. Santiago: Warner Music Chile, 2003. CD 2. Faixa 2 (3min 7s).

PLEGARIA a um labrador. Compositor: Victor Jara. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jmUnNbAKPNE>>. Acesso em 11 de dez. de 2022.

EN el Norte. Compositora: Violeta Parra. Disponível em <<https://perrerac.org/chile/hermanas-parra-rca-victor-90-1219-1952/5594/>>. Acesso em 11 de dez. de 2022.