



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

**UMA VOZ PARA A AMÉRICA LATINA?
A ELABORAÇÃO DISCURSIVA DA VIDA DE MERCEDES SOSA EM
DOCUMENTÁRIOS BIOGRÁFICOS**

SÃO CARLOS
2021



Universidade Federal de São Carlos

Nathan Bastos de Souza

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

**UMA VOZ PARA A AMÉRICA LATINA?
A ELABORAÇÃO DISCURSIVA DA VIDA DE MERCEDES SOSA EM
DOCUMENTÁRIOS BIOGRÁFICOS**

NATHAN BASTOS DE SOUZA
Bolsista CAPES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Linguística da Universidade Federal de São
Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção
do Título de Doutor em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Valdemir Miotello

Nathan Bastos de, Souza

Uma voz para a América Latina? A elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa em documentários biográficos / Souza Nathan Bastos de -- 2021.
287f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos
Orientador (a): Valdemir Miotello
Banca Examinadora: Valdemir Miotello, João Wanderley Geraldi, Pampa Olga Aran, Luzmara Curcino Ferreira, Camila Caracelli Scherma
Bibliografia

1. Estudos Bakhtinianos. 2. América Latina . 3. Linguística. I. Nathan Bastos de, Souza. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado do candidato Nathan Bastos de Souza, realizada em 11/10/2021.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Valdemir Miotello (UFSCar)

Prof. Dr. João Wanderley Geraldi (UNICAMP)

Profa. Dra. Pampa Olga Aran (UNC)

Profa. Dra. Luzmara Curcino Ferreira (UFSCar)

Profa. Dra. Camila Caracelli Scherma (UFFS)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística.

Dedicatória

Dedico este trabalho às mãos dos meus pais, que garantiram condições para meus estudos e de minha irmã.

À memória da minha mãe, Luci Mara, pelas batalhas que travou por nossa educação.

Aos meus alunos, em qualquer tempo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelas portas e janelas que abriu ou fechou no meu caminho.

À minha mãe, Luci Mara, por tudo que aprendi contigo e sigo aprendendo com teu exemplo, tantos anos depois de tua partida deste mundo físico. Ao meu pai, Valdeci, e minha irmã, Nathiéli, por entenderem minha ausência em todos esses anos que já dediquei para estudar. Pelos esforços conjuntos para me manter em São Carlos, durante o mestrado, que fiz sem bolsa. Pelo riso, pela força, pelo companheirismo, pelas horas de dor ou de glória que uma vida em família pode nos levar a viver.

À Gabriella, que apareceu em minha vida no segundo ano de doutorado e mudou muita coisa, primeiro na vida, mas também na ciência. Encontrar você foi um grande presente. Espero podermos construir juntos um futuro, em alguma parte deste país. Seu amor me humanizou, nessa lógica de estudos enlouquecida que sempre vivi, nesse ritmo maluco que sempre impus a mim mesmo. Suas leituras e as discussões que fizemos desta tese fizeram com que a caminhada fosse menos solitária. Certamente segurei muitas barras por conta da força que você emana em mim.

Ao meu orientador, prof. Miotello, que se aposentaria em 2016 da pós, mas abriu uma única vaga de mestrado para que eu estudasse com ele. Depois, uma única vaga de doutorado, em 2018, quando eu já nem esperava uma nova exceção. Saiba, meu caro, que você mudou a minha vida. E não apenas a minha! Seu trabalho na UFSCar não termina com esta última tese bakhtiniana que vai ser defendida. O que você fez vai caminhar o mundo conosco, cada um dos teus ex-orientandos, sempre alunos teus, para onde quer que vamos trabalhar, viver nossas vidas. Um dia quero ser um orientador como você foi para mim, tenho ainda muito chão para caminhar. Muito obrigado!

Às professoras que compuseram a banca de qualificação de minha tese, profa. Luzmara Curcino (UFSCar) e profa. Camila Scherma (UFFS). As considerações que fizeram para minha pesquisa deram um pouco de trabalho, mas me levaram muito mais longe, estou certo disso. Pela leitura atenta, pelo esforço de trabalhar comigo, fico agradecido demais. Cresci muito como pesquisador com vocês.

Aos membros da banca de defesa, prof. João Wanderley Geraldi (UNICAMP), com quem tenho aprendido há muitos anos e que sempre me respondeu, quem sempre

consultei quando propus a pesquisa no mestrado e no doutorado. Pela potência da sua leitura, pela força que você tem. Agradeço demais estar conosco na defesa. À profa. Pampa Aran (UNC), pelo aceite em estar conosco, lendo a tese e contribuindo para minha formação, como já faz desde anos que leio seu poderoso “Diccionario Mijaíl Bajtín”. Pelo desafio de ler e arguir uma tese em português. À profa. Luzmara Curcino (UFSCar), mais uma vez, por acompanhar meu caminho no PPGL e pelas discussões em sala de aula ou fora, aprendi muito sendo seu aluno. À profa. Camila Scherma (UFFS), outra vez, com quem aprendi tanto sobre cotejamento, sobre materialidade, sobre palavra outra, mas também sobre a vida. Obrigado pelo esforço de estar conosco neste dia (e também depois!). Fico profundamente agradecido a todos vocês e tenho certeza que as colocações durante a defesa levarão minha reflexão (e a de outros, junto à minha) a outros lugares. Que honra ser avaliado por semelhante grupo de intelectuais!

Ao GEGe do meu tempo e também de antes. A todos e cada um de nós que um dia nos sentamos sob aquela árvore do Departamento de Letras, que conversamos sobre Bakhtin ali naquele lugar do mundo. A força que vocês irradiavam antes de minha chegada a São Carlos me fez conhecê-los, fez com que eu quisesse ser parte. As palavras de cada um de vocês, gegelianos, ecoam em mim e encontram em mim uma consciência preche de respostas. Eu sei que minha caminhada seria totalmente diversa se não fosse no GEGe, se não fosse com vocês, se não fosse em São Carlos. Que orgulho poder dizer que participei/participo desse grupo.

Aos professores da graduação, na UNIPAMPA, que construíram em mim a vontade de seguir os estudos, em especial o professor Moacir Camargos. Aos professores do PPGL-UFSCar com quem aprendi muito, Carlos Piovezani, Roberto Baronas, Vanice Sargentini, Luzmara Curcino, Soeli Schreiber, Maria Isabel Brito, Lucas Maciel. Ao Roberto e ao Lucas por me receberem em suas salas de aula, no estágio. Vocês todos estão na caminhada que concluo com esta tese e estarão em outras, que começo a partir de agora.

Aos colegas do PPGL, Alline, Flávio, Gabriel, Bárbara, Manoel, Júlio, pela amizade e pelos desabafos, pelos risos e pela parceria nas disciplinas.

À Vanessa, secretária do PPGL, pela paciência, pela seriedade, pelo trabalho honesto e pelas dicas que ajudaram muito durante esse período de pós.

Aos colegas de trabalho, atualmente, Miriam, Zila, Lucia, Vera, Taíse, Thiago, Isabel, Carolina, Helen. Uma vez mais, a UNIPAMPA me formando professor. Obrigado pela paciência e pela torcida de vocês.

À Dona Ju, Rosângela e Hélio, por me receberem tão bem e por tanto tempo com vocês, para um café, um almoço de domingo, ou só para conversar. Vocês fizeram parte da minha vida em São Carlos e quero levar nossa amizade adiante, o quanto puder. Com vocês pude conversar mais sobre a vida e não apenas dos assuntos de um estudante.

Aos meus sogros e minha cunhada, Dona Lana e seu Acácio, Duda, que me receberam durante o começo da pandemia, em 2020, em sua casa em Catalão, onde escrevi uma boa parte da tese. Pelas coisas boas, também não só acadêmicas da vida.

Por fim, agradeço à oportunidade de bolsa à CAPES, pelo financiamento de pesquisa.

EPÍGRAFE

*América, no invoco tu nombre en vano.
Cuando sujeto al corazón la espada,
cuando aguanto en el alma la gotera,
cuando por las ventanas
un nuevo día tuyo me penetra,
soy y estoy en la luz que me produce,
vivo en la sombra que me determina,
duermo y despierto en tu esencial aurora:
dulce como las uvas y terrible
conductor del azúcar y el castigo,
empapado en esperma de tu especie,
amamantado en sangre de tu herencia.*

Pablo Neruda (Canto General)

RESUMO

Mercedes Sosa (1935-2009) foi uma cantora argentina fundamental para o desenvolvimento de uma música latino-americana de perspectiva social e sua atividade política elevou o teor militante das canções. Nesta tese estudamos o discurso biográfico a seu respeito em três documentários “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, com direção de Ricardo Wüllicher, de 1983, “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” dirigido por Stefan Paul, de 1985, e “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, de Rodrigo Vila, de 2013. Nesse sentido, a pesquisa se orienta por uma questão: como a vida de Mercedes Sosa é elaborada discursivamente nos documentários biográficos e quais são os elementos considerados validantes em seu perfil para alçá-la à condição de “voz da América Latina”? O objetivo geral da tese é estudar a elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa nos documentários biográficos a fim de entender como se constitui essa ideia de “voz da América Latina”, com vistas a contribuir teoricamente com a reflexão recente sobre o encontro de discursos nos estudos bakhtinianos. Desdobramos esse objetivo geral em três objetivos específicos, quais sejam, caracterizar o discurso biográfico, de um ponto de vista histórico, epistemológico e discursivo, produzindo um exame de seu funcionamento discursivo; estudar a elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa tal qual se apresenta nos documentários em análise; discutir os sentidos do epíteto “voz da América Latina” no cotejo entre os momentos de emergência e permanência depois do falecimento da cantora. A abordagem teórico-metodológica se deu conforme, principalmente, a discussão dos autores do Círculo de Bakhtin (BAKHTIN, 2011, 2015, MEDVIÉDEV, 2012, VOLÓCHINOV, 2017) sobre o encontro de discursos, por meio do cotejamento, com base nas noções de transmissão, compreensão e avaliação do discurso do outro. Organizamos a tese em três partes. Na parte I, caracterizamos o discurso biográfico e delimitamos as maneiras de compreendê-lo; na parte II, analisamos fragmentos dos documentários cronologicamente organizados e percebemos a afirmação de elementos condicionantes para o epíteto “a voz da América Latina”; na parte III, apresentamos a emergência e a permanência do epíteto a partir de uma análise de seus sentidos, consideramos que essa parte contém os elementos validantes para que Mercedes Sosa fosse considerada “a voz da América Latina”. Finalmente, enunciamos a tese ora defendida neste trabalho: a própria voz, o teor militante das canções, o período histórico-político, a vida pregressa, a luta política, a conexão latino-americana são ingredientes na elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa nos documentários biográficos e auxiliam na sedimentação dos valores edificantes relacionados ao epíteto de “voz da América Latina”. A conjunção desses fatores legitima que o nome Mercedes Sosa seja alçado à condição de voz do continente, uma vez que se considere a aderência de sua profissão de cantora – a despeito dos demais intelectuais e artistas em atividade na mesma época – sua potência vocal, as questões que o repertório apresentava e, sobretudo, sua ação política.

Palavras chaves: Mercedes Sosa; Voz da América Latina; Encontro de discursos; Documentários biográficos; Estudos Bakhtinianos.

RESUMEN

Mercedes Sosa (1935-2009) ha sido una cantante argentina fundamental para el desarrollo de una música latino-americana de perspectiva social y su actividad político elevó el contenido militante de las canciones. En esta tesis estudiamos el discurso biográfico a su respecto en tres documentales “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, con dirección de Ricardo Wüllicher, de 1983, “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” dirigido por Stefan Paul, de 1985, e “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, de Rodrigo Vila, de 2013. En ese sentido, la investigación se guía por una cuestión: ¿cómo la vida de Mercedes Sosa es elaborada discursivamente en los documentales biográficos y cuáles son los elementos considerados validadores en su perfil para alzarla a la condición de “voz de América Latina”? El objetivo general de esta tesis es estudiar la elaboración discursiva de la vida de Mercedes Sosa en los documentales biográficos a fin de entender cómo se constituye esa idea de “voz de América Latina”, con vistas a contribuir teóricamente con la reflexión reciente sobre el encuentro de discursos en los estudios bajtínianos. Dividimos ese objetivo general en tres objetivos específicos, cuáles sean, caracterizar al discurso biográfico, de un punto de vista histórico, epistemológico y discursivo, produciendo en examen de su funcionamiento discursivo; estudiar la elaboración discursiva de la vida de Mercedes Sosa tal cual se presenta en los documentales en análisis; discutir los sentidos del epíteto “voz de América Latina” en el cotejo entre los momentos de emergencia y permanencia tras el fallecimiento de la cantante. El abordaje teórico-metodológico se dará conforme, principalmente, la discusión de los autores del Círculo de Bajtín (BAKHTIN, 2011, 2015, MEDVIÉDEV, 2012, VOLÓCHINOV, 2017) sobre el encuentro de discursos, por medio del cotejamiento, con base en las nociones de transmisión, comprensión y evaluación del discurso del otro. Organizamos la tesis en tres partes. En la parte I, caracterizamos el discurso biográfico y delimitamos las maneras de comprenderlo; en la parte II, analizamos fragmentos de los documentales cronológicamente organizados y percibimos la afirmación de elementos condicionantes para el epíteto “la voz de América Latina”; en la parte III, presentamos la emergencia y la permanencia del epíteto a partir de un análisis de sus sentidos, consideramos que esa parte contiene los elementos validadores para que Mercedes Sosa fuera considerada “la voz de América Latina”. Finalmente, enunciamos la tesis ora defendida en este trabajo: la propia voz, el contenido militante de las canciones, el período histórico-político, la vida anterior, la lucha política, la conexión latinoamericana son ingredientes en la elaboración discursiva de la vida de Mercedes Sosa en los documentales biográficos y auxilian en la sedimentación de los valores edificantes relacionados al epíteto “voz de América Latina”. La conjunción de esos factores legitima que el nombre de Mercedes Sosa se alce a la condición de voz del continente, una vez que se considere la adherencia de su profesión de cantante – a pesar de los demás intelectuales y artistas en actividad en la misma época – su potencia vocal, las cuestiones que el repertorio presentaba y, sobre todo, su acción política.

Palabras claves: Mercedes Sosa; Voz de América Latina; Encuentro de discursos; Documentales biográficos; Estudios bakhtinianos.

ABSTRACT

Mercedes Sosa (1935-2009) was an Argentine singer who was fundamental in the development of Latin American music with a social perspective and her political activity raised the militant content of the songs. In this thesis we study the biographical discourse about her in three documentaries "Mercedes Sosa - Como un pájaro libre", directed by Ricardo Wüllicher, 1983, "Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?" directed by Stefan Paul, 1985, and "Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica", by Rodrigo Vila, 2013. In this sense, the research is guided by a question: how is Mercedes Sosa's life elaborated discursively in the biographical documentaries and what are the elements considered valid in her profile to elevate her to the condition of "voz da América Latina"? The main aim of the thesis is to study the discursive elaboration of Mercedes Sosa's life in biographical documentaries in order to understand how this idea of the "voz da América Latina", with the goal to contribute theoretically to a recent reflection about discourse in Bakhtinian studies. We unfold this main aim into three others specifics, what are, to characterize the biographical discourse, from a historical, epistemological and discursive point of view, producing an examination of its discursive functioning; to study the discursive elaboration of Mercedes Sosa's life as it is presented in the documentaries in analysis; discuss the meanings of the epithet "voz da América Latina" in the comparison between moments of emergence and permanence after the singer's death. The theoretical-methodological approach will be based mainly on the discussion of the authors of the Bakhtin Circle (BAKHTIN, 2011, 2015, MEDVIÉDEV, 2012, VOLÓCHINOV, 2017) on the meeting of discourses, through comparison, based on the notions of transmission, understanding and evaluation of the speech of the other. We organized the thesis in three parts. In part I, we characterize the biographical discourse and delimit the ways to understand it; in part II, we analyze fragments of chronologically organized documentaries and perceive the affirmation of conditioning elements for the epithet "a voz da América Latina"; in part III, we present the emergence and permanence of the epithet from an analysis of its meanings, we consider that this part contains the validating elements for Mercedes Sosa to be considered "a voz da América Latina". Finally, we enunciate the thesis defended in this work: her voice, the militant content of the songs, the historical-political period, the previous life, the political struggle, the Latin American connection are ingredients in the discursive elaboration of Mercedes Sosa's life in the biographical documentaries and help to consolidate the edifying values related to the epithet "voz da América Latina". The combination of these factors legitimizes that the name Mercedes Sosa is raised to the status of voice of the continent, once one considers the adherence of her singing profession – despite the other intellectuals and artists active at the same time – her vocal power, the questions that the repertoire presented and, above all, her political action.

Keywords: Mercedes Sosa; Voice of Latin America; Meetings of discourses; Biographical documentaries; Bakhtinian studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Lista de figuras

Figura 1 – “Gladys Osorio, juvenil expresión del cantar nativo”	85
Figura 2 – Integrantes do Movimento do “Nuevo Cancionero”	91
Figura 3 – Capa do disco “La voz de la zafra”, de 1962	94
Figura 4 – Notícia sobre o recital do “Nuevo Cancionero”	100
Figura 5 – Os quatro principais artistas do “Nuevo Cancionero”	110
Figura 6 – Oscar Matus e Mercedes Sosa	110
Figura 7 – Mercedes Sosa em sua juventude	111
Figura 8 – Fotografia do palco principal do Festival de Cosquín	116
Figura 9 – Fotografia do público no Festival de Cosquín	116
Figura 10 – Comissão organizadora do Festival de Cosquín	117
Figura 11 – A nova imagem de Mercedes Sosa	118
Figura 12 – Mercedes Sosa e Jorge Cafrune	120
Figura 13 – Capa do disco “Yo no canto por cantar...”, de 1966	128
Figura 14 – Capa do disco “Para cantarle a mi gente”, de 1967	128
Figura 15 – Horacio Guarany	132
Figura 16 – Capa do disco “El grito de la tierra”, de 1970	136
Figura 17 – Violeta Parra (1)	138
Figura 18 – Violeta Parra (2)	138
Figura 19 – Violeta Parra (3)	138
Figura 20 – Manchete “Cantando con fundamento”	148
Figura 21 – Carta da Triple A	153
Figura 22 – Chegada de Mercedes Sosa à Casa de las Américas, Cuba	156
Figura 23 – Isabel Perón e os militares	159
Figura 24 – Fotografia do Obelisco, em Buenos Aires, com o letreiro giratório “El silencio es salud”	162
Figura 25 – Fragmento de uma das listas negras da ditadura militar argentina	169
Figura 26 – Manchete de jornal “Fue detenida la cantante Mercedes Sosa”	173
Figura 27 – Manchete de jornal “Atentando en La Plata”	173
Figura 28 – Manchete “Problemas en Uruguay con artistas argentinos”	173
Figura 29 – Manchete “De folklore incendiario califican en EE.UU. al de Mercedes Sosa”	174
Figura 30 – Mercedes Sosa com a mão ao alto	174
Figura 31 – Movimento das mães na Praça de Maio (1)	183
Figura 32 – Movimento das mães na Praça de Maio (2)	183
Figura 33 – Movimento das mães na Praça de Maio (3)	183
Figura 34 – Movimento das mães na Praça de Maio (4)	184
Figura 35 – Mães da Praça de Maio, em protesto	184
Figura 36 – Capa do álbum “Mercedes Sosa en Argentina”, de 1982	196
Figura 37 – Manchete “Bienvenida de Tucumán para su hija más famosa”	197
Figura 38 – Manchete “Solo quiero vivir y cantar en mi país”	197
Figura 39 – Manchetes “Que todos puedan volver” e “En la Argentina se respira otro aire”	198
Figura 40 – Manchete “Mercedes Sosa se presentará en el Opera”	200
Figura 41 – Manchete “Mercedes Sosa contra los golpes”	202

Figura 42 – Fotografias do Teatro Opera, em 1982, durante os shows de Mercedes Sosa (1)	203
Figura 43 – Fotografias do Teatro Opera, em 1982, durante os shows de Mercedes Sosa (2)	203
Figura 44 – Fotografias do Teatro Opera, em 1982, durante os shows de Mercedes Sosa (3)	203
Figura 45 – Manchete “Mercedes Sosa, heroína de un noche”	204
Figura 46 – Mercedes Sosa em Festival da canção política, em Berlim, Alemanha....	223
Figura 47 – Mercedes Sosa rodeada de pessoas	228
Figura 48 – Mercedes Sosa cantando (I)	229
Figura 49 – Mercedes Sosa sendo entrevistada no Brasil	229
Figura 50 – Mercedes Sosa e o público	230
Figura 51 – Mercedes Sosa cantando (II)	230
Figura 52 – Capa do disco “¿Será posible el sur?” (1985)	232
Figura 53 – Capa do disco “Escondido en mi país” (1996)	232
Figura 54 – Mercedes Sosa canta na televisão francesa (I)	238
Figura 55 – Mercedes Sosa canta na televisão francesa (II)	238
Figura 56 – Mercedes Sosa na televisão francesa	239
Figura 57 – Mercedes Sosa na televisão italiana	243
Figura 58 – Doodle: celebração da vida de Mercedes Sosa	245
Figura 59 – Mercedes Sosa tocando bumbo	247
Figura 60 – Homenagem póstuma do cartunista brasileiro Latuf a Mercedes Sosa.....	260

Lista de quadros

Quadro 1 – Manchetes de obituários	251
Quadro 2 – Paráfrases do epíteto “a voz da América Latina”	254

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
PARTE I – COMPREENSÕES SOBRE O DISCURSO BIOGRÁFICO	25
CAPÍTULO 1	25
1.1 ELEMENTOS DE UMA HISTÓRIA DO DISCURSO BIOGRÁFICO	26
1.2 ENUNCIAR A INTIMIDADE: A EMERGÊNCIA HISTÓRICA DAS FORMAS DE TORNAR PÚBLICO O QUE É PESSOAL	43
1.3 VALOR BIOGRÁFICO E MEMÓRIA: UM EXAME SOBRE O FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DO DISCURSO BIOGRÁFICO	47
CAPÍTULO 2	55
2.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS: SELEÇÃO, RECORTE E ESPECIFICIDADE DO GÊNERO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO	56
2.2 TRANSMISSÃO, COMPREENSÃO E AVALIAÇÃO DO DISCURSO DO OUTRO	61
PARTE II – A ELABORAÇÃO DISCURSIVA DA VIDA DE MERCEDES SOSA EM DOCUMENTÁRIOS BIOGRÁFICOS	74
CAPÍTULO 3	75
3.1 FOLCLORE: UM ENCONTRO COM O TEMPO LONGO DAS ORIGENS POPULARES	75
3.1.1 MIGRAÇÃO E IDENTIDADE: UMA PRIMEIRA VIDA POLÍTICA DO FOLCLORE	76
3.1.2 PERÓN, OS FESTIVAIS E A DIVULGAÇÃO MASSIVA: UMA SEGUNDA VIDA POLÍTICA DO FOLCLORE	80
3.2 “NUEVO CANCIONERO”: PENSAMENTO ESTÉTICO E IDEOLOGIA	89
3.2.1 O FESTIVAL DE COSQUÍN, O “BOOM” DO FOLCLORE, UM ÍCONE EM CONSTRUÇÃO	114
3.2.2 A CANÇÃO MILITANTE E A DIFUSÃO DAS IDEIAS NA AMÉRICA LATINA	124
CAPÍTULO 4	151
4.1 O AUTORITARISMO E A BRUTALIDADE DA DITADURA MILITAR (1976-1983): UM ENCONTRO COM O TEMPO URGENTE DAS LUTAS POR LIBERDADE	151

4.1.1	CENSURA E CENÁRIO DE EBULIÇÃO SOCIAL: UMA PRÉVIA	152
4.1.2	A CANÇÃO RESISTE AO IMPÉRIO DA MORTE? A “GUERRA” À SUBVERSÃO	164
4.1.2.1	QUANDO TUDO PARECIA PERDIDO, SURGEM AS MÃES	177
4.1.3	OUTRA GUERRA E AS FORÇAS DE RESISTÊNCIA	189
4.1.4	A ABERTURA DEMOCRÁTICA E A MEMÓRIA DO HORROR	206
<u>PARTE III – A VOZ DA AMÉRICA LATINA</u>		219
<u>CAPÍTULO 5</u>		220
5.1	O EPÍTETO “A VOZ DA AMÉRICA LATINA” NOS DOCUMENTÁRIOS BIOGRÁFICOS	221
5.2	O CARÁTER PARAFRÁSTICO DO EPÍTETO “A VOZ DA AMÉRICA LATINA” E SUA PERMANÊNCIA DEPOIS DE MERCEDES SOSA	249
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>		267
<u>PROGRAMA DE ESTUDOS</u>		271
<u>REFERÊNCIAS</u>		272
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS		272
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		274
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS		285
CANÇÕES		285
DISCOS		286

INTRODUÇÃO

No campo da cultura, a distância é a alavanca mais poderosa da compreensão. [...] Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contatando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões e a cultura do outro nos responde, revelando-se nos seus novos aspectos, novas profundidades do sentido.

Mikhail BAKHTIN¹

As ideias desta tese nasceram no momento em que a vida democrática brasileira entrava em um de seus momentos mais dramáticos da história recente. Em sequência, assistimos atônitos a um golpe de estado, em 2016, a usurpação do cargo mais alto da república por um vice-presidente decorativo, a serviço de projetos muito estranhos àqueles que as urnas haviam escolhido, e uma eleição marcada pelas mentiras e pelo ódio político. O projeto de poder que saudava a ditadura foi o que venceu naquela ocasião. As reflexões que construímos aqui são fruto desses anos turbulentos politicamente. Esta é uma tese filha de seu tempo, produto do embate entre essas forças e os discursos libertários que procurávamos já desde aquela época. E, então, projeto de um futuro melhor, em construção.

Escrever uma tese não é tarefa fácil... Esse deve ser o motivo que nos levou a procurar uma alavanca para a compreensão. Lá estava a cultura, outra vez. Aprendemos com Bakhtin (2011) a cotejar sentidos com outros, para que se tornem mais inteligíveis e, nesse movimento, desde quando nos encontramos com esse autor, enriquecemos muito nossa visão de mundo. A cultura estava lá outra vez porque já foi motivo de estudos anteriores. Essa perspectiva ainda não se esgota com esta tese.

Quando concluímos o mestrado, propusemos um programa de estudos futuros. Naquelas linhas aventávamos a possibilidade de (i) estudar discursos culturais ou sobre

¹ (BAHTIN, 2011, p. 366)

a cultura, (ii) em um determinado período temporal (entre os anos 1960 e 1980) e (iii) ao redor de uma atividade cultural específica, a canção. Completava aquela ambiciosa projeção (iv) um recorte geográfico, a América Latina, e o “entorno de grandes momentos de revolução popular” (SOUZA, 2017, p. 145). Essas premissas desafiadoras e de cunho eminentemente político enfocam aquilo que ficou à margem da pesquisa do mestrado² e que nos levou à proposição do projeto que se tornou esta tese.

O interesse pelos discursos culturais ou sobre a cultura deveria se especializar um pouco mais, com a escolha de um ponto de partida para a observação. Assim, nos deparamos com o discurso biográfico sobre cantores populares latino-americanos. Esse objeto apresentava condições para elaborar uma tese e com base nesse recorte temático seria possível trabalhar com os discursos sobre a cultura refratados no discurso biográfico.

Com isso, estudaríamos discursos biográficos de cantores populares latino-americanos no período histórico anterior, concomitante ou ligeiramente posterior às ditaduras militares na América Latina (anos 1960-1980), desde que reconhecida atividade de militância contra os poderes autoritários. Uma diversidade de sujeitos e de tipos discursivos poderia ser englobada nessa amplitude de recorte, ainda não seria possível realizar um estudo com todos esses materiais. Em seguida, com um próximo critério foi selecionada uma vida que guardasse em si, simultaneamente, dimensões regionais e de amplitude continental. Com esse quesito restava somente o nome da cantora argentina Mercedes Sosa (1935-2009), a quem foi atribuído o epíteto de “voz da América Latina”³.

Mercedes Sosa foi uma cantora popular de suma importância na música latino-americana, ademais de uma atividade política não menos relevante. Sua origem humilde, a projeção em um grande festival argentino, os encontros que realizou com intelectuais do continente, toda uma vida dedicada à música e à política. Tornou-se

² Nesse outro trabalho, nosso foco estava em conhecer outras características do folclore argentino para refletir sobre como o discurso identitário, ali presente desde o princípio, se alicerçou em um embate com a alteridade. O foco da dissertação foi o folclore desde um ponto de vista artístico; agora, nossa perspectiva se dá, especialmente, no tocante ao político que engloba o discurso do folclore.

³ Esse epíteto apareceu quando das primeiras aparições de Mercedes Sosa no cenário europeu, foi o título de uma de suas primeiras turnês internacionais naquele continente (ver parte III sobre o estudo do epíteto).

célebre por suas interpretações e sua voz garantiu-lhe um lugar especial quando da discussão de grandes temáticas da cultura, da língua e do continente latino-americano⁴.

Nosso encontro com maior profundidade com a voz de Mercedes Sosa se deu em 2016, quando desenvolvíamos outros estudos (SOUZA, 2017), e a possibilidade de dedicar a essa vida singular um estudo de maior fôlego pareceu-nos uma perspectiva de enfrentamento aos projetos políticos então em voga, potencializados com o cenário posterior ao ano de 2018, como já explicamos.

Com o nome Mercedes Sosa fizemos um levantamento dos discursos biográficos a seu respeito e nos surpreendemos com a quantidade de material encontrada. Da diversidade de gêneros discursivos que narravam sua vida – como notícias, reportagens, entrevistas, depoimentos, biografias escritas e documentários biográficos – reduzimos a quantidade a apenas os dois últimos dessa lista pela maior riqueza de informações que apresentam.

Segue o levantamento que fizemos. Até o momento [outubro, 2021], tivemos acesso a quatro biografias escritas: “Mercedes Sosa, la Negra”, de Rodolfo Braceli (2010), “Mercedes Sosa, la mami”, de Fabián Matus (2016), “Todas las voces, todas. Mercedes Sosa y la política”, Alexia Massholder (2016), “Mercedes Sosa, la voz de la esperanza”, de Anette Christensen (2019)⁵. Ademais, cinco documentários: “Algo más que una canción”, dirigido por Manuel Cereijo, lançado em 1983; “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, dirigido por Ricardo Wüllicher, lançado em 1983; “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?”, dirigido por Stefan Paul, lançado em 1985; “Cantora, un viaje íntimo”, dirigido por Rodrigo Vila, lançado em 2009; “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, dirigido por Rodrigo Vila, lançado em 2013.

A materialidade do documentário apresentava maior riqueza do ponto de vista das linguagens (verbal, visual, sonora), assim, excluímos dos dados principais as

⁴ Obras como a de Moreno Fernández (2015) sobre a história do espanhol e a *Enciclopédia latino-americana* (SADER e JINKINGS, 2006), cuja perspectiva é política e social, reservam-lhe um espaço especial.

⁵ Dessa lista, a biografia de Braceli (2010) foi produzida a partir de entrevistas com Mercedes Sosa e lançada ainda em 2003, em vida. Um ano após a morte, em 2010, foi reeditada em sua versão definitiva, a que tivemos acesso. Matus (2016) e Massholder (2016) são livros lançados exclusivamente na Argentina e em espanhol. Já o livro de Christensen (2019) foi escrito originalmente em inglês e teve lançamento simultâneo de edição em espanhol (consultamos apenas essa última versão). Em 2021, foram lançadas as traduções para o italiano, o francês e o português dessa biografia.

biografias escritas. Ainda aplicamos um critério de temática política predominante e isso resultou em apenas três documentários: “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, (1983), “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” (1985) e “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” (2013).

Com essa amostragem discursiva de três documentários, construímos nossa questão de pesquisa: como a vida de Mercedes Sosa é elaborada discursivamente nos documentários biográficos e quais são os elementos considerados validantes em seu perfil para alçá-la à condição de “voz da América Latina”?

A partir dessa questão, o objetivo geral desta tese é estudar a elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa nos documentários biográficos “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” e “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” a fim de entender como se constitui essa ideia de “voz da América Latina”, com vistas a contribuir teoricamente com a reflexão recente sobre o encontro discursos nos estudos bakhtinianos⁶. O objetivo geral é desdobrado nos seguintes objetivos específicos, que geram, respectivamente, três partes da tese:

- I) Caracterizar o discurso biográfico, de um ponto de vista histórico, epistemológico e discursivo, produzindo um exame de seu funcionamento discursivo;
- II) Estudar a elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa tal qual apresentada nos documentários biográficos em análise, discutindo cronologicamente, o contexto da canção folclórica em que emerge como cantora, o pensamento estético e ideológico do movimento do *Nuevo Cancionero*, os efeitos do encontro entre o autoritarismo e o

⁶ Essa discussão é de origem bakhtiniana, encontra um desenvolvimento particular com Ponzio (2010a, 2010b, 2011) e outra contribuição importante com a pesquisa de Dias (2014). Temos aqui, no entanto, uma questão tradutória. Na exegese italiana da obra de Bakhtin e do Círculo (a que ambos os autores se filiam) se traduz o termo russo “slovo” como “palavra”, entendendo que esse conceito deve ser compreendido de forma ampla, não apenas como unidade do léxico. Parece-nos mais adequada para as finalidades de nossa análise adotar a tradução muito mais frequente no Brasil de “slovo” como “discurso”. Com essa nota não estamos avaliando negativamente a expressão “encontro de palavras”, mas entendemos que a especificidade dos documentários e sua análise, tal como elaboramos nesta tese, exige o conceito de “encontro de discursos”. Quando algum autor que use a expressão “encontro de palavras”, o leitor deve considerar a amplitude a que esse termo remete nos bakhtinianos, sobretudo aqueles de origem italiana. Faremos menção, quando necessário, a essa explicação no interior da tese.

tempo urgente das lutas por liberdade no contexto da ditadura militar argentina, por fim, a construção de uma memória da ditadura;

- III) Discutir os sentidos do epíteto “voz da América Latina” considerando o que é dito nos documentários biográficos e em material de cotejo recolhido para compreender melhor esse sintagma nominal e seus efeitos no discurso sobre Mercedes Sosa.

Com a análise assim elaborada em torno de três partes, fruto de três objetivos específicos, enunciamos a tese ora defendida neste trabalho: a própria voz, o teor militante das canções, o período histórico-político, a vida pregressa, a luta política, a conexão latino-americana são ingredientes na elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa nos documentários biográficos e auxiliam na sedimentação dos valores edificantes relacionados ao epíteto de “voz da América Latina”. A conjunção desses fatores legitima que o nome Mercedes Sosa seja alçado à condição de voz do continente, uma vez que se considere a aderência de sua profissão de cantora – a despeito dos demais intelectuais e artistas em atividade na mesma época – sua potência vocal, as questões que o repertório e que sua ação política apresentavam.

A justificativa para a realização desta pesquisa é de cunho social e acadêmico. Compreendemos que um contexto tão recente na história de nosso país exige respostas. Entendemos, ainda, que os projetos políticos atualmente em andamento conservam tristes semelhanças com esse passado de militares no governo que tanto lembramos para gritar “Nunca mais!”. Guardadas as devidas proporções, a América Latina como um todo amargou um passado de governos genocidas de perspectiva comum. Os discursos culturais e/ou sobre a cultura foram uma das formas de resistência mais eficazes, mais intermitentes e incômodas para os militares. Relacionado a isso, nos parece que os documentários biográficos refratam os discursos sobre a cultura já que tratam da vida de uma artista expoente de canções políticas, um desses fenômenos culturais de resistência. A perspectiva acadêmica que justifica nossa reflexão diz respeito à possível contribuição para a reflexão sobre o encontro de discursos, perspectiva recente no campo dos estudos bakhtinianos.

Esta tese se orienta pelas discussões teórico-metodológicas dos estudos bakhtinianos a partir do encontro de discursos, por meio do cotejamento de textos,

especialmente segundo as noções de transmissão (VOLÓCHINOV, 2017), compreensão (BAKHTIN, 2011) e avaliação (MEDVIÉDEV, 2012) do discurso do outro.

A tese está organizada em três partes. Na primeira parte, dividida em dois capítulos, caracterizamos o discurso biográfico a partir de um ponto de vista histórico, epistemológico e discursivo. No primeiro capítulo contextualizamos os estudos que abordaram a biografia, seus usos ao longo dos tempos, das culturas e dos campos científicos, literários, religiosos e políticos; trabalhamos com a ideia de intimidade e sua emergência como esfera de circulação de discursos; e traçamos um exame do funcionamento do discurso biográfico no batimento entre o valor biográfico e a memória. O segundo capítulo da primeira parte enfoca os procedimentos metodológicos e a explicitação da metodologia de análise.

Na segunda parte, também dividida em dois capítulos, analisamos a elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa nos documentários biográficos. No terceiro capítulo estudamos o contexto do folclore e da canção folclórica argentina e o movimento estético e ideológico do *Nuevo Cancionero*. Nesse capítulo discutimos as questões políticas que envolveram a projeção nacional da música folclórica e os primeiros passos como cantora profissional, com a difusão da canção militante no continente latino-americano. O quarto capítulo concentra em uma única seção as discussões sobre a brutalidade e o autoritarismo da ditadura militar argentina (1976-1983), dos momentos prévios à abertura democrática. Enfim, a parte II desta tese reúne os elementos condicionantes para o alçamento de Mercedes Sosa como a “voz da América Latina”.

Na terceira parte, em um único capítulo, discutimos os sentidos de “voz da América Latina” colocando esse epíteto relacionado ao nome de Mercedes Sosa em diálogo com discursos que aparecem nos documentários biográficos e em outros materiais escolhidos para cotejo. A parte III desta tese, a partir das condições levantadas na parte II, discute os elementos validantes para a permanência dessa ideia de voz do continente relacionada a Mercedes Sosa.

PARTE I – COMPREENSÕES SOBRE O DISCURSO BIOGRÁFICO

Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal.
Mikhail BAKHTIN⁷.

Esta parte tem como objetivo específico caracterizar o discurso biográfico, de um ponto de vista histórico, epistemológico e discursivo. Para isso, elaboramos uma divisão em dois capítulos. No capítulo 1, estudamos a história da biografia, a emergência da intimidade como esfera de circulação e o funcionamento discursivo do discurso biográfico. Já no capítulo 2 trabalhamos com os procedimentos metodológicos da pesquisa, com uma descrição do material, das formas de seleção e recorte, da especificidade genérica dos documentários biográficos. Nesse segundo capítulo, ainda, está a discussão das categorias da metodologia de análise de transmissão, compreensão e avaliação do discurso do outro (BAKHTIN, 2011; MEDVIÉDEV, 2012; VOLÓCHINOV, 2017) advindas dos estudos do Círculo de Bakhtin.

A parte I desta tese significa nossa entrada curiosa, interrogativa, responsiva no mundo do ato, nesse simpósio universal da palavra, como explica Bakhtin (2011) na epígrafe acima. Iniciamos pela caracterização deste discurso inquietante: o discurso biográfico.

CAPÍTULO 1

O primeiro capítulo desta tese está configurado em três seções nas quais trabalhamos da seguinte forma: a primeira seção trata dos elementos históricos

⁷ (BAKHTIN, 2011, p. 348).

relacionados à biografia, a partir da apreensão de um panorama dos estudos realizados sobre seus usos ao longo do tempo, das culturas e de diferentes campos discursivos; a segunda seção põe em ênfase o papel da intimidade como esfera de circulação na configuração genérica dos discursos biográficos; na terceira seção, examinamos o discurso biográfico e propusemos que seu funcionamento se dá entre as noções de valor biográfico (BAKHTIN, 2011) e memória (SARLO, 2005).

1.1 Elementos de uma história do discurso biográfico

Todas as gerações aceitaram de bom grado a aposta biográfica, em cada momento do desenvolvimento da história da humanidade essa tarefa foi enfrentada com base nos métodos/instrumentos disponíveis. Fundamentalmente relacionada ao universo da escrita, inclusive no plano etimológico – escrita de uma vida – a palavra “biografia” surge apenas no século XVII nos dicionários de línguas europeias, mas isso não nega sua anterioridade histórica como prática. Na perspectiva de apreender um panorama da história do discurso biográfico, estudaremos as mutações desse discurso em três grandes eras: *a idade heroica*, *a idade modal* e *a idade hermenêutica*⁸.

Dividida entre a ficção e a dimensão histórica, tal é a situação fundadora da função do biógrafo em sua empreitada, na tensão constante entre dois polos opostos: reproduzir mimeticamente o vivido ou criar um mundo imaginativo em sua atividade criativa (DOSSE, 2009). Essa arte de narrar a vida de outros exige um envolvimento de quem escreve a biografia com quem é biografado de modo que se constrói uma, pelo menos mínima, empatia entre ambos. A narrativa de uma biografia é a história de uma vida particular tal como entendida e refratada pela versão do biógrafo. O ritmo de

⁸ Essa divisão em três idades da biografia foi elaborada por Dosse (2009).

escrita do texto acarreta, é claro, deslocamentos no ser do biógrafo em função do contato com aquela vida tornada cada vez mais singular na relação com ele. O sujeito que se altera debruçado sobre um arquivo de uma vida infinitamente complexa deve manter-se atento para, nesse processo, não deformar a própria identidade no tocante à armadilha de confusão entre seu papel e do outro.

A biografia obedece a alguns padrões estéticos e se fundamenta em um *pacto de veracidade* (DOSSE, 2009) entre biógrafo e leitor – um pacto *a priori* não assinado pelo leitor⁹. O autor da biografia deve se localizar em uma posição mais ou menos próxima em relação à personagem e escolher um enfoque da temporalidade específico para os efeitos esperados pelo texto. O tratamento da temporalidade pode ser simplesmente cronológico ou organizado com liberdade em relação aos acontecimentos. Ao expor suas motivações – aquilo que o fez acompanhar a vida do biografado e a escrever – são descritos objetivos, fontes e métodos ao leitor, de modo que se instaura aí esse pacto de veracidade. Segundo Lejeune (2014), para quem esse contrato de leitura é um *pacto referencial*, nesse caso estaria implícita a fórmula “juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade” (LEJEUNE, 2014, p. 43). Certamente a ideia de encontrar a verdade de uma vida singular com o estudo e a revisão de materiais históricos constituiria no máximo, para dizer com Bakhtin (2010), uma verdade do tipo *istina*, atravessada por sucessivas abstrações em relação à singularidade dessa vida¹⁰.

No bojo do trabalho histórico do biógrafo, Dosse (2009) afirma que se encontra pelo menos dois tipos de escrita indiferenciados por muito tempo: a *escrita do eu* e a *escrita do outro*. Somente no século das luzes, com o nascimento da autobiografia, com

⁹ Genette (2010, p. 16) afirma que, na perspectiva pragmática de uma obra em relação ao leitor, essa ideia de um pacto ou contrato “é evidentemente bem otimista quanto ao papel do leitor, que nada assinou e para quem é pegar ou largar”. Não há garantias que o pacto será honrado, portanto.

¹⁰ Bakhtin (2010a) argumenta que “É um triste equívoco, herança do racionalismo, imaginar que a verdade [*pravda*] só pode ser a verdade universal [*istina*] feita de momentos gerais, e que, por consequência, a verdade [*pravda*] de uma situação consiste exatamente no que esta tem de reproduzível e constante, acreditando, além disso, que o que é universal e idêntico (logicamente idêntico) é verdadeiro por princípio, enquanto a verdade individual é artística e irresponsável, isto é, isola uma dada individualidade” (BAKHTIN, 2010a, p. 92). Geraldini (2018) explica que *istina* e *pravda*, duas palavras diferentes em russo, remetem à ideia de verdade, mas em português temos apenas um referente lexical; cabe diferenciar, então, essas noções no interior da obra bakhtiniana: a *verdade-istina* é aquela obtida pela construção de “um modelo abstrato de explicação de um objeto” (GERALDI, 2018, p. 47) e a *verdade pravda* aquela do mundo da vida “resultante do acontecimento em si e às percepções que dele se fazem os sujeitos envolvidos” (p. 47).

Rousseau¹¹, seria possível diferenciar no interior das escritas íntimas esses dois gêneros. A autobiografia e suas variações genéricas, a partir desse momento, passariam a confrontar a perspectiva do biógrafo e a constituir um dos momentos de sua prova de verificação. De modo que “a fonte autobiográfica tem [...] uma importância capital porque dá ao biógrafo a ilusão de penetrar no âmago do personagem e chegar bem perto de sua intencionalidade” (DOSSE, 2009, p. 68). Essa ilusão que o efeito da voz autobiográfica produz no biógrafo, é preciso frisar, remete a uma proximidade sempre inalcançável no tempo posterior, a uma nunca possível restituição completa do passado. A voz que narra a autobiografia é já uma voz da experiência do passado. Na biografia, a narrativa de uma experiência do passado de outro.

No contexto da disciplina histórica, Dosse (2009) entende que a distinção entre *discurso do eu* e *discurso do outro* tardaria até século XVIII para existir. Bakhtin (2018), no bojo de sua reflexão sobre o tempo e o cronotopo no romance, percebe ainda na antiguidade dois tipos diferentes, a biografia e a autobiografia antigas. Como é perceptível, a discussão em um e outro autor tem a ver com a especificidade de seus interesses em pesquisa. Bakhtin (2018) identifica – à revelia do modelo de individualismo que seria patente no século XVIII e da configuração genérica mais evoluída que se encontra na posteridade – duas formas de biografia e duas formas de autobiografia antigas.

Em seu estudo “As formas do tempo e do cronotopo”, Bakhtin (2018, p. 71-73) classifica duas formas de autobiografia antiga: autobiografia de tipo *platônico* – porque encontra na obra de Platão sua formulação primeira (as formas desse tipo estão relacionadas à metamorfose mitológica) – e o segundo tipo seria a *autobiografia e a biografia* inscritas em acontecimentos sócio-políticos concretos e de publicidade em voz alta – entendidas como tipos retóricos (CASCANTE, 2018, p. 46). Esse último tipo considerado como atos cívico-políticos de glorificação ou de autojustificação públicos (elogio fúnebre ou comemorativo, por exemplo).

Já no que se refere à biografia antiga, Bakhtin (2018, p. 83-86) distingue também dois tipos, a saber: um tipo *energético*, fundado no conceito de “energia” de Aristóteles, pautado na premissa de que “o pleno ser e a essência do homem não são um

¹¹ Trataremos especificamente da questão da intimidade, na próxima seção.

estado, mas uma ação, uma força ativa (“energia”)" (BAKHTIN, 2018, p. 83); e um segundo tipo de biografia antiga seria o *analítico*, com base na ideia de um esquema de rubricas determinadas pelas quais se distribui todo o material biográfico e que toma um ou dois exemplos como provas para formar um indício de caráter.

Nessa perspectiva, desde a Antiguidade à época moderna o papel específico do discurso biográfico foi de transmissão de valores edificantes às próximas gerações; abrigando o discurso das virtudes, o modelo moral prestou-se a finalidades pedagógicas (DOSSE, 2009, p. 123). O regime de historicidade em que se encontrava entendia o futuro como construído à luz dos modelos existentes que deveriam permanecer. Na Antiguidade, ao redor dos valores heroicos; depois da cristianização, com ênfase nos valores religiosos, no modelo das vidas exemplares. Esse modelo primeiro e bastante duradouro será entendido como a *idade heroica*.

Dosse (2009), com riqueza de detalhes que sua disciplina de trabalho permite, afirma que a biografia e o gênero histórico apareceram juntos, no século V a. C. O conceito de *bios* torna o pensamento biográfico importante, mas isso tardaria até a época helenística. A narrativa da existência do indivíduo na antiguidade clássica se justificava apenas por sua “capacidade de encarnar um tipo, uma função social” (DOSSE, 2009, p. 124), nesse sentido, o discurso biográfico servia para a fabricação de um retrato de personagens que ilustrassem valores heroicos, seja na magistratura, no exército ou na política¹².

Um pouco mais adiante na história, outros tipos de vidas passam a ser narradas, ainda no período heroico da biografia: surgem as hagiografias. A vida dos santos interessava quando se entende que as encarnações humanas do sagrado podem fornecer um exemplo para o restante da humanidade. Esse gênero é florescente na idade média e sua palavra de ordem é narrar fatos considerados exemplares (algumas vezes, certos acontecimentos narrados em hagiografias não correspondiam àqueles de seu personagem principal). Uma hagiografia recupera da vida humana de um santo apenas

¹² Exemplificando essas abordagens do mundo antigo, Dosse (2009) estudou o discurso biográfico em diferentes autores, dentre os quais destacamos apenas alguns determinantes: as formas do *Encomium* – elogio fúnebre – desenvolvidas por Isócrates e Xenofonte; a divisão nascente entre história e biografia, com Tucídides; dentre os romanos, destacam-se Suetônio e Plutarco, que seria responsável pela cristalização do discurso biográfico em sua especificidade, com a obra *Vidas Paralelas*.

uma porção, justamente aquela que contivesse “o discurso das virtudes, mas em sua versão maravilhosa, miraculosa, que depende de uma lógica alheia a este mundo” (DOSSE, 2009, p. 139).

Nesse universo, o santo só recebe *status* glorioso porque a lenda áurea de sua elevação aos escolhidos foi escrita por outros; a escritura de si era quase sempre evitada, considerava-se o desaparecimento do *ego* um traço de humildade condizente à santidade. Em estudo desse gênero, Bakhtin (2011) afirma que a hagiografia “se realiza diretamente no mundo do divino. Cada elemento dela é representado como tendo significação precisamente nesse mundo; a vida de um santo é uma vida significativa *em Deus*” (grifo no original) (BAKHTIN, 2011, 169-170). Suas formas já apareciam no século II, mas com caráter centrado, sobretudo, no apelo da morte. A reviravolta ao fim do período medieval na evolução do gênero lhe emprestaria uma nova dimensão, agora orientada à celebração da vida do santo.

Outro gênero aparece no período que vai do século XII ao XV, exumando o modelo de herói épico, fortemente influenciado pelas canções de gesta¹³ e pela tradição oral, a biografia cavaleiresca celebrava o empreendimento social dos novos heróis. Feitas sob encomenda, “celebram ao mesmo tempo proezas militares e um estado de espírito, uma concepção de mundo própria dos cavaleiros, por meio de carreiras singulares” (DOSSE, 2009 p. 152). Esse momento especificamente revela a introdução progressiva do individualismo, no qual o herói é arquitetado sob os auspícios de um sopro épico. Com esse modelo heroico antigo, em todo o período do Renascimento a difusão de virtudes é uma diretriz para a construção do discurso biográfico, de tal modo, com base em uma filosofia moral que vai se tornando independente em relação aos princípios do cristianismo, as biografias antigas conhecem uma nova vida: *As vidas paralelas*, de Plutarco, e *As vidas dos doze Césares*, de Suetônio, são traduzidas e reeditadas várias vezes durante o século XVI.

Depois do reinado de Luís XIV na França sua figura e as tensões em torno de sua personalidade se tornaram o momento culminante de uma virada na percepção dos

¹³ As canções de gesta são poemas épicos narrativos das peripécias de heróis em busca de honra e glória, poucas foram preservadas já que relacionadas à tradição oral da baixa idade média, florescem no século XI na França, se estendem à Espanha e depois por toda a Europa.

relatos sobre a vida: com o Rei Sol e o culto a seu corpo, inicia-se um período no curso do qual “a exemplaridade heroica desce de seu pedestal e se difunde pelo corpo da sociedade” (DOSSE, 2009, p. 161). A ampliação da designação da palavra “herói”, que se desloca do sentido de filhos dos deuses, como na Antiguidade, para no século XVIII referir qualquer simples “personagem” de uma narrativa. As luzes, continua Dosse (2009), darão ensejo a outra noção que tomaria o lugar do “herói”: o grande homem.

Todavia, esse processo de heroicização ainda viveria seus últimos dias de glória em função dos grandes acontecimentos traumáticos. Durante a Revolução Francesa, iniciada em 1789, por exemplo, os atores sociais ainda estavam à procura de heróis para instalar em pedestais, apesar de sua revolução se originar de um enfrentamento às autoridades e ao autoritarismo. Nesse sentido, para não trair seus próprios ideais, a figura mitológica do herói à moda antiga recebe novas vestes, surge o herói revolucionário. “É o próprio acontecimento que brilha e transcende o indivíduo, fazendo dele um herói. Este desempenha o papel da aparição para o santo da hagiografia, o que o impele ao sacrifício e ao martírio a fim de defender a causa revolucionária” (DOSSE, 2009, p. 161).

Embora não desapareça abruptamente, como já adiantamos, a noção de herói à moda antiga seria finalmente revista no contexto do século XVIII. O iluminismo introduz o questionamento final ao caráter semidivino do herói, os valores guerreiros que constituíam o modo de ser biográfico passam por uma laicização. Esse movimento faz emergir, a despeito dos fundamentos belicosos de outrora, a figura do grande homem. Esse novo sujeito contribui para a sociedade com traços humanitários, a solidez das obras e descobertas dessas grandes figuras auxilia na edificação de um patrimônio cultural comum.

No século XIX a crise do herói se agrava porque se impõem estratégias com lógicas mais coletivas e sociais, assim as personagens passam a ser focalizadas de diversos ângulos e “a disseminação dos sujeitos biografados é o corolário de uma sociedade que se democratiza e atribui ao indivíduo um valor cada vez maior” (DOSSE, 2009, p. 170). No transcorrer desse século e começo do seguinte, o discurso biográfico passa a ocupar dois lugares diferentes em relação ao leitor: no discurso escolar e nas publicações ditas populares, as biografias com tons sensacionalistas e anedóticos são sucesso em vendas. No fluxo contrário, os historiadores eruditos a abandonam

longamente. Esse seria o demorado obscurecimento da biografia ocasionado pelo mergulho da história nas ciências sociais; no começo do século XX, por um lado, relacionado ao advento da Escola de Annales e, por outro, ao triunfo das teses durkheimianas, esses dois eventos seriam capazes de radicalizar o desaparecimento da biografia em favor de lógicas massificantes e quantificáveis em história (DOSSE, 2009, p. 181).

Nesse ínterim, o surgimento de um novo tempo da biografia – a *idade modal* – entendido por Dosse (2009) nos seguintes termos:

[tempo] que corresponde tanto a um momento histórico quanto a uma forma de abordagem sempre atual do gênero, [cujas premissas] consistem em descentralizar o interesse pela singularidade do percurso recuperado a fim de visualizá-lo como **representativo** de uma perspectiva mais ampla. A biografia modal visa, por meio de uma figura específica, ao tipo idealizado que ela encarna. O singular se torna uma entrada no geral, revelando ao leitor o comportamento médio das categorias sociais do momento (grifo adicionado) (DOSSE, 2009, p. 195).

Desse ponto de vista, o herói dá lugar a uma personagem específica que concretiza a visão de mundo do homem médio daquele período histórico mais ou menos contemporâneo. A biografia modal aparece na fonte de um afastamento constante da figura do indivíduo, no bojo do distanciamento dos historiadores do começo do século XX de três de seus mais fortes ídolos, a cronologia, a política e a biografia¹⁴. A perspectiva de Durkheim agenciaria um giro no projeto histórico ao impor uma concepção de cientificidade de base sociológica, a qual compreende que as leis sociais são exógenas em relação aos indivíduos. “Para [Durkheim] a sociedade funciona segundo os princípios de uma física social como sistema de forças a atuar sobre os indivíduos” (DOSSE, 2009, p. 198).

Nesse começo de século, a ancoragem nas teses sociológicas durkheimianas seria uma decisiva contribuição ao trabalho histórico introduzido pelo grupo ligado à

¹⁴ O convite a esse afastamento dos historiadores contemporâneos foi feito pelo sociólogo durkheimiano François Simiand, em 1903 (BURKE, 1991, p. 18; DOSSE, 2009, p.198).

Revista de *Annales*; que posteriormente seria considerado como uma escola de pensamento histórico. Os fundadores de *Annales*, como explica Burke (1991, p. 10), acenavam para uma história que substituísse a visão tradicional de narrativa de acontecimentos por uma história-problema como parte de suas diretrizes gerais; a ênfase investigativa na história de todas as atividades humanas, não exclusivamente da história política; e, por fim, um campo de trabalho interdisciplinar em que o historiador pudesse se valer de informações geográficas, sociológicas ou psicológicas em seu trabalho. Lucien Febvre e Marc Bloch lançam essas bases para a revista, fundada em 1929; nesse projeto, em que a influência de Durkheim é capital, a opção pelos “fenômenos de massa diminui o peso dos indivíduos na história” (DOSSE, 2009, p.199).

Apesar desse afastamento do historiador em relação ao indivíduo e sua biografia, como uma diretriz principal, alguns estudos dessa escola merecem destaque na perspectiva das biografias modais, como é o caso dos estudos biográficos de Febvre a respeito de Lutero e de Rabelais. Para Burke (1991), o que parece surpreendente em relação a esse trabalho de Febvre – já que os indivíduos são considerados apenas manifestações superficiais em uma longa duração histórica – é uma tentativa de resolver o dilema “entre o indivíduo e o grupo, entre a iniciativa pessoal e a necessidade social” (BURKE, 1991, p. 28). Exemplar da era modal da biografia, o biografado é percebido como um sujeito representativo do homem médio de seu tempo.

As biografias modais como conceito ilustram “um contexto, de um momento ou de uma categoria social” (DOSSE, 2009, p. 215), seu valor se dá na medida em que ao narrar a biografia de um indivíduo em particular o percebem no contexto de sua época como exemplo, como núcleo de comportamentos e crenças daquele período histórico. A partir dessa definição, Dosse (2009) se refere a essas duas obras de Lucien Febvre:

Quando Lucien Febvre escreve sobre Rabelais, não é tanto a singularidade deste último que o interessa, mas, sim, o aparelhamento mental de sua época, que procura compreender à distância e resgatar utilizando o universo rabelaisiano. O que o orienta é, pois, da ordem do binômio constituído pelo confronto entre o indivíduo Rabelais e as categorias mentais de seu tempo (DOSSE, 2009, p. 215).

A importância de uma biografia modal de Rabelais não envolve, então, o homem singular, mas a mentalidade daquele indivíduo no contexto de sua época. Febvre combate explicitamente um trabalho de Abel Lefranc, para quem Rabelais seria o precursor do racionalismo; o autor entende que no século XVI não havia nenhuma perspectiva de levante contra a igreja, assim, os Evangelhos seriam a prova incontornável da onipotência divina e “as condições mentais da época sequer permitiam visualizar [...] uma postura de ateísmo” (DOSSE, 2009, p. 216). Como reflexo do contexto, o indivíduo seria apenas aquilo permitido pelo meio social.

Em outro trabalho, Febvre se debruça sobre a vida do jovem Lutero confrontando sua psicologia com o universo mental da Alemanha do século XVI. As perguntas que geram essa pesquisa se direcionam para entender como aquele jovem foi capaz de instaurar uma grande discussão com o catolicismo romano. Como se percebe nesses dois grandes estudos, Febvre está interessado no meio social mais amplo em que viveram Rabelais e Lutero, respectivamente, não em suas vidas particulares; o discurso biográfico se configura como ilustração a partir de uma vida singular das formas do contexto que apenas se refletem em um indivíduo. O tema do historiador na biografia modal é o contexto histórico, que é estudado de modo especular através de um indivíduo biografado, ou seja, uma figura ilustrativa do somatório entre meio e época.

Entretanto, no contexto da escrita de uma biografia podem ser apagadas as fronteiras entre biografado e biógrafo, isso resultaria no surgimento de uma adesão não apenas intelectual, mas afetiva e talvez passional pelo biografado. Nesse sentido, convém levar em conta o alerta que Bourdieu (2006) fez a respeito da “ilusão biográfica”.

A abordagem do autor francês tem o mérito de interrogar a distância entre biografado e o biógrafo, na medida do problema da transparência. Em outras palavras, a vida do biografado é constituída por uma opacidade significativa que resiste à narrativa, a ilusão biográfica daria conta, portanto, desse desencontro entre a vivência da vida pelo biografado e sua narrativa escrita *a posteriori* por outro. Assim se vê o esforço retórico do biógrafo forjando coerências nos acontecimentos díspares de uma vida. Nas palavras de Bourdieu (2006, p.183), quando se trata de uma história de vida, julga-se que uma vida é um caminho cronológico, um trajeto percorrido, orientado e unidirecional que possui um começo, um meio e um fim.

Desse ponto de vista, a ilusão biográfica de que trata Bourdieu (2006) diz respeito à impossibilidade de abordagem total de uma vida narrada – seja o ponto que se tome como referência – uma biografia é recortada e moldada para atender aos fins específicos de cada situação interlocutiva, portanto, se produz uma ilusão retórica. A vida é apreendida como uma sucessão de acontecimentos em que normalmente não existe uma explicação lógica para sua ordenação, de modo que, ao narrar sua experiência dessa vida, o biografado cria mecanismos para torná-la inteligível. No bojo da narração também é que se criam arranjos para explicar algumas atitudes, nas palavras do autor:

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que "se entrega" a um investigador, propõe acontecimentos que [...] tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa *forma* o mesmo interesse em aceitar o *postulado do sentido da existência* narrada [...] (grifos no original) (BOURDIEU, 2006, p. 184).

Dessa perspectiva, Bourdieu (2006, p. 185) critica a suposição de que se trata de um texto autêntico, pois considera que há uma propensão do indivíduo a se tornar ideólogo de sua própria vida; ancorando-se em um profissional de interpretação, o biógrafo, o biografado “só pode ser levado a aceitar essa criação artificial do sentido” (BOURDIEU, 2006, p. 185). As leis que regem a produção discursiva entre interlocutores forçam a biografia a variar em relação à forma e ao conteúdo para adaptar-se à qualidade social do mercado. Dito de outro modo, a ilusão biográfica se dá no batimento entre seleção, recorte e colagem de acontecimentos que o biógrafo produz dando um tom de completude e sequência à vida narrada.

Essa reflexão faz perceber um esquema da representação coletiva que atravessa uma vida biografada. Quando o biógrafo organiza a vida de uma personalidade em narrativa fica mais evidente a dimensão coletiva, social e cultural das representações que é fornecida quando alguém reconta sua vida. Em outras palavras, o que se narra em uma biografia é um jogo entre o que é lembrado e o que é esquecido conforme os valores que circulam e definem o que é enunciável sobre uma vida. Chartier (2019) faz interessante comparação entre essa discussão e aquilo que lembramos quando

perguntados sobre nosso perfil leitor. A resposta depende, segundo o autor, dos valores socialmente compartilhados sobre o que é ser leitor na cultura em que estamos inseridos e sobre como nos entendemos nessa cultura¹⁵. Em síntese, a ilusão biográfica diz respeito às representações que são feitas e compartilhadas com outros em sociedade sobre os valores que uma vida possui e sobre como ela será recebida.

Mais próximo ao final do século XX o prestígio da biografia entre os historiadores eruditos receberia um novo fôlego, que se refletirá na abordagem do discurso biográfico naquele momento. Essa nova fase de glória se caracterizaria pela sensibilidade às manifestações singulares que “legitimam não apenas a retomada de interesse pela biografia como a transformação do gênero num sentido mais reflexivo” (DOSSE, 2009, p. 229). Alimentada pela pergunta sobre o que é o sujeito e os processos de subjetivação, instaura-se a *idade hermenêutica* da biografia.

Com a retração do paradigma estruturalista, sacudido ainda pelo evento decisivo do Maio de 1968, a dimensão da vivência passa a ocupar uma posição de enfrentamento ao discurso erudito que eliminava o sujeito. Sarlo (2005) argumenta que é contemporâneo ao chamado “giro linguístico” das ciências humanas um “giro subjetivo”, resultante de um programa explícito sustentado pelas condições ideológicas da época. Muitos estudiosos inspirados por essas novas correntes dos anos 1970 e 1980 se lançaram em estudos com temáticas como a bruxaria, a loucura, a literatura popular, o campesinato, as estratégias do cotidiano, entendendo nessas manifestações um desvio importante à normalização, de modo que as subjetividades se distinguiam por uma anomalia “o louco, o criminoso, a iludida, a possessa, a bruxa [...] que representam uma refutação às imposições do poder material ou simbólico” (SARLO, 2005, p.18). Ademais desses casos desviantes, há um aumento da preocupação com os sujeitos considerados “normais”, porque se reconheceu que além de seguir itinerários previamente traçados protagonizavam negociações e transgressões. Portanto, há um aumento no estudo e na publicação de memórias e testemunhos que abalam as ciências

¹⁵ Chartier (2019) argumenta que quando as pessoas são convidadas a narrar sua própria história como leitores, há duas grandes regularidades: há os “herdeiros” e aqueles que nasceram em um mundo sem livros. Uns e outros narram suas experiências iniciais de leitura diversamente: na narrativa dos herdeiros, os livros estão sempre presentes e eles se permitem contar sobre leituras não tão edificantes que fizeram. Na narrativa dos que não viveram desde sempre entre os livros, o valor atribuído ao ato de ler e o que se lê é diferente. A leitura não é mais herança, é conquista. Representar a si mesmo como leitor envolve os valores socialmente compartilhados sobre o que é ser leitor.

humanas: uma ânsia pelo tema do discurso do “vivido” e da exceção normal emergem e se energizam nesse contexto de quebra com o velho paradigma e inauguração das novas tendências científicas.

Destacaremos desse momento especificamente dois exemplos interessantíssimos e marcantes dentro de seus campos de atuação: a micro-história italiana com Carlo Ginzburg e os estudos genealógicos de Michel Foucault. Especificamente em relação à micro-história, os estudos de caso e os microcosmos seriam os lugares privilegiados de visão para uma abordagem das estratégias individuais em que “os casos de ruptura dos quais traçaram a história não são concebidos como exaltação da marginalidade, do avesso, do repudiado, mas [...] uma maneira de realçar a singularidade como entidade problemática” (DOSSE, 2009, p. 254-255) esse contexto daria lugar ao paradoxo do “excepcional normal”.

Um dos estudos mais conhecidos dessa perspectiva é aquele realizado por Carlo Ginzburg a respeito de Domenico Scandella, conhecido como Menocchio, que foi considerado herege, julgado, condenado e morto na fogueira pelo Santo Ofício. O material exumado por Ginzburg (2006) em “O queijo e os vermes” é constituído de dois processos inquisitoriais, algumas anotações do moleiro e informações adicionais que permitem a reconstituição da biblioteca de Menocchio. As fontes da complexidade e da exceção comum que Menocchio traz à tona na constituição de sua cosmogonia pessoal – o mundo entendido como um queijo, no qual nascem vermes; dessa massa composta de caos, os anjos e o próprio Deus emergiriam – seriam a “expressão de uma bricolagem absolutamente singular” (DOSSE, 2009, p. 257).

O estudo sobre Menocchio realizado por Ginzburg (2006) “no começo girava em torno de um indivíduo aparentemente fora do comum, acabou desembocando numa hipótese geral sobre a cultura popular – e, mais precisamente, sobre a cultura camponesa” (GINZBURG, 2006, p. 10). Essa hipótese de circulação das forças entre os extratos culturais ajuda o autor a edificar as considerações que faz a partir das falhas documentais do caso, uma vez que “quando as causas não são reproduzíveis, só resta inferi-las a partir dos efeitos” (GINZBURG, 1989, p. 169). Para partir de uma negação na transparência da realidade, o autor italiano reconstituiu as leituras e o cenário em que Menocchio viveu a partir dos documentos encontrados nos arquivos inquisitoriais.

A concepção de circulação entre os extratos culturais desenvolvida por Ginzburg (2006) é semelhante àquela desenvolvida por Bakhtin (2013), segundo a qual as culturas dominante e popular apresentam linhas comunicativas e se metamorfoseiam mutuamente. Apesar de uma concepção de cultura aristocrática – gestada por uma parte dos historiadores que entendem a cultura dominante como geradora de um fluxo vertical de acúmulo de ideias, crenças e visões de mundo que seriam adotadas e reproduzidas pela cultura popular – a pesquisa de Ginzburg (2006) se consolida sob a égide de uma circulação dos bens culturais entre os extratos, de modo que a cultura popular e a cultura dominante dialoguem e se modifiquem, o que não implica uma relação de igualdade de forças, mas uma resistência de ambos os lados¹⁶.

Em reação à história quantitativa das ideias, que apesar de não mais ignorar as massas populares, passa a considerá-las como cifras sob o manto do anonimato, condenando-as ao silêncio, Ginzburg (2006, p. 20) afirma que “se a documentação histórica permite reconstruir não apenas as massas indistintas como também as personalidades individuais, seria absurdo descartar essas últimas”. Com base nessa discussão a respeito da circularidade entre as camadas culturais, Ginzburg (2006) estuda as relações que Menocchio estabelece entre os livros, fruto da cultura erudita, e os conhecimentos populares que levariam à construção das ideias consideradas heréticas pela inquisição. Caso não existisse uma circulação entre as culturas popular e dominante, Menocchio não haveria reelaborado os argumentos dos livros lidos confrontando-os com a tradição oral camponesa em que foi gestado como homem do século XVI.

[...] Menocchio era um homem, ao menos em parte, diferente dos outros. Mas essa singularidade tinha limites bem precisos: da cultura do próprio tempo e da própria classe não se sai a não ser para entrar no delírio e na ausência de comunicação. Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um. Com rara clareza e lucidez, Menocchio

¹⁶ Ressalte-se que não é nada pacífico esse diálogo, é um embate. O que se enfatiza aqui é que tanto Ginzburg (2006) quanto Bakhtin (2013) se posicionam contra uma única cultura considerada “alta” que dominaria sem resistências as demais culturas, as quais estariam fadadas à repetição/reprodução. Sobretudo aquelas dos povos subalternos, como é o caso do campesinato na idade média, para nos mantermos exclusivamente na contraposição de culturas elaborada por esses autores.

articulou a linguagem que estava historicamente à sua disposição (GINZBURG, 2006, p. 21).

Menocchio é ao mesmo tempo um sujeito excepcional e representativo de uma cultura específica que funciona como uma jaula flexível e invisível, nessa interessante metáfora de Ginzburg (2006). Apesar de ser uma situação limite, dois grandes eventos históricos tornam possível o caso de Menocchio: a invenção da imprensa e a Reforma Protestante. A primeira permitiu que o moleiro confrontasse os saberes dos livros com a tradição popular na qual estava imerso; a segunda encorajou Menocchio a comunicar sua teoria sobre a criação divina com a putrefação do queijo ao padre do vilarejo, aos conterrâneos e aos inquisidores. Esse caso perpassa, portanto, duas “rupturas gigantescas [que foram determinadas] pelo fim do monopólio dos letrados sobre a cultura escrita e do monopólio dos clérigos sobre as questões religiosas [criando, assim] uma situação nova, potencialmente explosiva” (GINZBURG, 2006, p. 21).

Particularmente a leitura de Ginzburg (2006), mas também a micro-história, de uma forma geral, restituíam espaço acadêmico à singularidade, depois de seu demorado eclipse. Assiste-se a uma redinamização do biográfico e o eixo de interesse passa ao singular como lugar de assunção das situações limites/situações de crise. O indivíduo é entendido no contexto de seu tempo sem isolá-lo do tecido social.

Das pesquisas de Michel Foucault destacaremos apenas três que se valem de relatos biográficos. Em 1973, Foucault trabalhou com o caso excepcional de Pierre Rivière, um parricida cujo dossiê médico-hospitalar datava de 1836. O objetivo desse estudo sobre um único indivíduo foi “restituir a lógica própria dos vários discursos de saber/poder que procuraram tornar inteligível o parricida” (DOSSE, 2009, p. 265). Nesse conjunto de documentos, Foucault encontrou uma memória escrita a próprio punho por Rivière com objetivo de dar a conhecer os motivos que levaram aquele jovem camponês na casa de seus vinte anos a degolar a mãe e seus dois irmãos; essa memória é cotejada no estudo foucaultiano com o vivo debate entre os saberes psiquiátricos e a justiça penal. Com base na leitura dessa memória, os médicos argumentavam transtornos mentais anteriores aos crimes; os magistrados lendo o mesmo texto defendiam a tese de que eram inegáveis os traços autorreflexivos e, em ricochete, havia clara consciência da responsabilidade por parte do réu.

Outros estudos do autor francês são importantes, como seu texto “A vida dos homens infames”, no qual Foucault (2003) introduz – seria a introdução a uma antologia, mas tornou-se mais tarde uma coleção “Vidas paralelas” – um compêndio dedicado a pequenos relatos de indivíduos considerados insignificantes. Às avessas de Plutarco, seu projeto partia de uma consideração geral sobre os indivíduos: de seu contato instantâneo com o poder, essas vidas permanecem até nós porque deixaram apenas rastros quase imperceptíveis de sua existência. Essas vidas apenas deixaram um feixe de luz que as atravessou e fez com que se mantivessem em arquivos policiais, de internamento, das petições ao rei ou de ordens de prisão¹⁷. Essa luz é de seu derradeiro encontro com o poder:

[...] sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam; seja por se ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar, seja por ele ter querido intervir e tenha, em poucas palavras, julgado e decidido (FOUCAULT, 2003, p.4).

Para Foucault (2003) a diferença entre os homens das lendas áureas e os homens infames deve ser entendida nos seguintes termos: aqueles são adornados pelas glórias, é indiferente para suas existências reais se os prestígios foram ou não realizados, permanece, todavia, a memória de suas façanhas e dos feitos porque lhes são conferidos; a vida dos homens infames, contudo, se abriga apenas à sombra das palavras que deles foram mantidas, já que não desempenharam nenhum papel histórico de destaque. Os fragmentos dessas vidas somente existem para nós, séculos mais tarde, por meio desses brevíssimos relatos que fizeram de si ou que foram feitos sobre eles e permaneceram ao acaso na condição de documentos.

¹⁷ No afã de seu projeto de recolher as vidas paralelas, Foucault (2003) definiu como regras para a coleta e publicação dessa coletânea aqueles relatos que 1) remetesse a uma pessoa que realmente existiu; 2) as pessoas deveriam somar existências obscuras e desventuradas; 3) os relatos fossem breves; 4) que se relacionassem com uma existência marcada pela desgraça, pela raiva ou pela loucura; e 5) que o choque entre esse relato e nós produzisse um efeito misto de beleza e terror (FOUCAULT, 2003, p. 3).

A ideia de uma *lenda negra* relacionada a esse processo de desaparecimento das vidas de pessoas comuns que não protagonizaram nenhum grande evento histórico, ou seja, daqueles indivíduos não considerados dignos de memória, é definida por Foucault (2003) com base em dois critérios, primeiro: o relato dessa *lenda negra* se reduz ao que “foi dito um dia e que improváveis encontros conservaram até nós” (FOUCAULT, 2003, p. 3); segundo: o acaso é que carrega uma *lenda negra* desde seu princípio até nós, de modo que, por sua natureza, não tem tradição, apenas através de rupturas, esquecimentos e cancelamentos. Nessa perspectiva, a despeito da *lenda áurea* de que a idade heroica da biografia se alimentava, tal como definida por Dosse (2009) na esteira do modelo instaurado na antiguidade por Plutarco, a vida dos homens infames não é uma história de sombras exemplares, mas de efeitos breves e de existências minúsculas.

Na coleção “Vidas paralelas” Foucault publicou, como seu primeiro volume, o caso de Herculine Barbin, um hermafrodita que se suicidou em 1868. Seu trabalho de pesquisa pauta-se na reserva absoluta em relação ao caso, não apresentando especulações nem comentários, o autor se atém à ideia que os leitores devem formar um juízo a respeito e se mantém à sombra do esperado efeito surpresa que a leitura deve trazer, como quando o pesquisador o encontrou no arquivo. Essa publicação contém uma autobiografia do hermafrodita a que foram adicionados os relatórios dos legistas que examinaram o corpo, algumas fotografias e pareceres psiquiátricos.

A segunda publicação dessa série foi dedicada a Henry Legrand. Em um dossiê preparado por Jean-Paul e Paul-Ursin Dumonte, em que se apresenta a vida de um arquiteto internado em um asilo psiquiátrico em 1874, no qual morreu dois anos mais tarde. Quando faleceu, Legrand deixou mais de quinze mil páginas redigidas em letras irreconhecíveis, que chamava de sânscrito, com primorosas ilustrações. Legrand fundou um culto à imagem de uma menina de quinze anos por quem foi perdidamente apaixonado, reuniu em torno de si mais pessoas e, à moda de uma sociedade secreta, com mais nove participantes dentre os quais Legrand era o único amante heterossexual, cultuavam a figura dessa menina em rituais sumamente elaborados¹⁸.

¹⁸ Foucault convidou, em 1979 ainda, a historiadora Arlette Farge a examinar os manuscritos reunidos para a antologia. O resultado desse trabalho em conjunto entre Farge e Foucault sairia em 1982 com a publicação de *Le désordre des familles*.

Destarte, na reunião de elementos que trouxemos para a constituição dessa história do discurso biográfico, uma revisão certamente imperfeita considerando apenas algumas informações, discutimos três idades da biografia: uma idade heroica, uma idade modal e uma idade hermenêutica. Segundo Dosse (2009),

Desde suas origens, a biografia era concebida como distinta da história, e o autor das *Vidas Paralelas*, Plutarco, afirmava: ‘Não escrevemos histórias, mas vidas’. Contida numa exterioridade em relação à prática do historiador, a biografia chegou a conhecer, nos séculos XIX e XX, um longo eclipse. Certo, o gênero sobreviveu, mas depreciado, desconsiderado e abandonado aos polígrafos, abatido como ídolo pelos paladinos da ciência. Por muito tempo os autores que se entregaram à escrita biográfica estimaram haver transgredido um interdito e se desculpavam por isso junto a seus leitores. Desde meados dos anos 1980, a situação mudou significativamente. O momento é de reaproximação entre história e biografia. De repente, o gênero biográfico voltou a ser cientificamente legítimo (DOSSE, 2009, p. 405-406).

Contemporaneamente, em um momento no qual a abordagem do discurso biográfico goza de prestígio científico, Dosse (2009, p. 410) ainda destaca que devemos estar atentos quando de seu estudo para questões como o modo de narração escolhido para dar carne à personagem biografada como muitos dos casos que aventamos anteriormente. Uma vez que levemos em consideração que qualquer abordagem será incompleta e o enigma biográfico resiste à escrita biográfica: sempre haverá uma porta aberta para a revisitação das questões individuais. Essas três idades da biografia permanecem e fazem com que o discurso biográfico se oriente axiologicamente na relação com o biografado, são momentos concomitantes na produção discursiva relacionada às vidas que a biografia hoje, em suas formas contemporâneas, produz.

1.2 Enunciar a intimidade: a emergência histórica das formas de tornar público o que é pessoal

A intimidade é um conceito bastante fugidio e sumamente inquietante. Como compreender essa noção com base na vivência humana das relações do si consigo mesmo e de si com os outros? Historicamente, a atmosfera do privado, do próprio, do secreto foi ganhando novas cores à medida que a humanidade transformou a noção de corpo, a necessidade de individualidade, de particularidade, de silêncio, de introspecção. O espaço interior – da profundidade do eu, como subjetividade – e também a casa, o lar, ou a interioridade das paixões, das sexualidades, das práticas singulares de cada um para consigo mesmo se modificou ao longo da história da humanidade. Como vivemos naturalmente no espaço sem nos preocuparmos em interrogar de que se trata nos identificamos com a esfera da intimidade, porque ela nos constitui, mas para percebê-la é imprescindível confrontar sua especificidade com algo que está alhures, fora de seu âmbito: o exterior. Neste item discutiremos a emergência da intimidade e a esfera de circulação discursiva que ela comporta no contexto do conjunto de atividades humanas.

Apesar de ser possível encontrar na antiguidade greco-latina alguns ancestrais legítimos, essa ideia de intimidade e dos gêneros discursivos que materializam a ascensão do íntimo só pode ter lugar no mundo burguês, com o avanço da individualidade e algumas mudanças decisivas na estrutura das sociedades ocidentais. Na história da emergência da intimidade, de acordo com Sibilla (2008, p. 66), até o século XVI era raro que alguém possuísse um quarto individual para dormir. Entre os séculos XVII e XVIII apareceriam os primeiros ambientes interiores nas casas em que se podia estar fora da visão do público. Para os afortunados, nos 1800 ainda surgiria a ideia de conforto nessas habitações individuais. O que seria um requisito fundamental, conforme a autora, para que o sujeito pudesse se sentir à vontade sozinho e empreendesse sua expedição ao íntimo.

Ao longo do século XIX, a exigência de um quarto individual nas casas é um fato histórico de suma importância: havia um deslocamento no sentido da vida privada em curso¹⁹. Longe da intromissão alheia, o espaço particular traz ao sujeito o recinto fechado em que se sentir só e no qual produzir a própria subjetividade. Considerado, nesse ínterim, como “um requisito básico para desenvolver o *eu*, o ambiente privado também era o cenário onde transcorria a intimidade. E era precisamente nesses espaços onde se engendravam, em pleno auge da cultura burguesa, os relatos de si” (SIBILLA, 2008, p. 66)²⁰.

A densidade populacional impedia que os indivíduos se isolassem de modo que evitava também a emergência da intimidade como descoberta/exploração de si mesmo, da própria experiência. Esse estado inabitual até pelo menos o século XVIII – a solidão – gera as condições necessárias para que o homem inicie sua viagem de introspecção. Relacionado ao momento em que a solidão se instaura como uma realidade para o homem oitocentista, o silêncio também é uma característica imprescindível para o surgimento dessas viagens íntimas. Assim, “A intimidade dos lugares, dos aposentos e seus objetos, do lar, estava tecida de silêncio”²¹ (CORBIN, 2019, p. 7), condição também necessária para o surgimento da alma sensível com a qual o homem se recolhe em si mesmo.

A origem hipotética do desenvolvimento moderno da intimidade se daria com J-J. Rousseau, em suas *Confissões*²². Arfuch (2010) aponta as características essenciais desse texto arquetípico daquele que seria o personagem emblemático da nova condição:

¹⁹ Perrot (2009, p. 87) explica que havia uma tendência perceptível ao individualismo cada vez mais crescente: ter seu próprio quarto e cama para dormir sozinho ou com o cônjuge, no século XIX, em Paris, era uma exigência para qualquer classe social. O alheio é incômodo. O quarto coletivo já não servia mais.

²⁰ Tradução nossa do original em espanhol: “Además de constituir un requisito básico para desarrollar el *yo*, el ambiente privado también era el escenario donde transcurría la intimidad. Y era precisamente en esos espacios donde se engendraban, en pleno auge de la cultura burguesa, los relatos de sí” (SIBILLA, 2008, p. 66).

²¹ Tradução nossa do original em espanhol: “La intimidad de los lugares, la de la estancia y sus objetos, la del hogar, estaba tejida de silencio” (CORBIN, 2019, p. 7).

²² É preciso mencionar um antecessor legítimo na empreitada introspectiva, em sua obra *Confissões*, Santo Agostinho (354 - 430 d.C) faz um “típico relato de conversão, a narração da vida se orienta pelo argumento e pela demonstração da verdade divina diante da dúvida, da ambiguidade e das cambiantes impressões da vida humana. [...] Apesar da distância histórica e historiográfica que separa as *Confissões* das formas modernas, elas são um antecedente inegável do gênero [autobiográfico]” (ARFUCH, 2010, p. 41-42).

O surgimento dessa voz autorreferencial ('Eu, só'), sua 'primeiridade' ('Acometo um empreendimento que jamais teve exemplo'), a promessa de uma fidelidade absoluta ('Quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu') e a percepção aguda de um *outro* como destinatário, cuja adesão é incerta ('Quem quer se sejais... Conjuro-vos... a não escamotear a honra de minha memória, o único monumento seguro de meu caráter que não foi desfigurado por meus inimigos'), traçavam com veemência a topografia do espaço autobiográfico moderno (ARFUCH, 2010, p. 48-49).

Curiosamente, a recepção desse texto de Rousseau em seu tempo foi contrária à esperada pelo seu manifesto desejo de cumplicidade entre leitores e autor, a nova retórica do íntimo de Rousseau foi recebida como obra de ficção. Nesse jogo entre interior e exterior fulguravam os inimigos de que se quer defender e a alteridade a que se expõe exigindo reconhecimento (ARFUCH, 2010). Nesse período, uma constelação simbólica surge englobando uma série de gêneros discursivos que abarcariam “um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente” (ARFUCH, 2010, p. 36).

Nesse contexto, fazendo uma pequena digressão para precisarmos algumas noções, entendemos que a especificidade da emergência da intimidade se dá com a inauguração da ideia mesmo de íntimo, pouco provável até o século XVIII. A solidão e o silêncio envolvem o homem, que passa a viver mais isoladamente; frente ao espelho, a humanidade descobre o interior. As formas expressivas da autocontemplanção conformam uma ampla gama de outros gêneros, que surgem para exprimir essa outra realidade.

Os gêneros discursivos compreendidos como “correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2016, p. 20), a emergência de uma nova percepção sobre si – a emergência da intimidade – daria luz a uma série de gêneros e os aperfeiçoaria na esteira de seu desenvolvimento posterior. Se partirmos da proposta de Bakhtin (2016) para quem os gêneros discursivos refletem as condições específicas e as finalidades da cada esfera de atividade humana, variando conforme “conteúdo (temático), estilo e construção composicional” (BAKHTIN, 2016, p.11-12), esses três elementos se relacionando no todo do enunciado e sendo igualmente determinados pela esfera de comunicação, teremos de estudar uma esfera de atividade

em que os gêneros discursivos se concretizariam. Esses “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2016, p.12) se organizam no seio de uma esfera de comunicação que os engloba e caracteriza sua especificidade. Podem, ainda, ser primários ou secundários²³, conforme sua “complexidade social, formal e funcional” (RENFREW, 2017, p. 191).

A noção de esfera com que trabalharemos é oriunda da obra de Bakhtin (2016) de que vertemos nossa compreensão de gênero. Também aparece em outros momentos na reflexão de Medviédev (2012) Volóchinov (2017, 2019) – com variação terminológica, como esfera da comunicação discursiva, da criatividade ideológica, da atividade humana, da comunicação social, da utilização da língua ou esfera da ideologia. No próprio estudo de Bakhtin (2016), sobre os gêneros discursivos, há variação terminológica e surge como esfera ou como campo²⁴, entendidos esses termos como sinônimos.

O todo orgânico do enunciado é recortado e organizado conforme as coerções específicas de cada esfera de atividade humana em que aparece esse dado gênero “funciona como um espaço de refração que condiciona a relação enunciado/objeto do sentido, enunciado/enunciado, enunciado/co-enunciadores” (GRILLO, 2006, p. 147). A esfera atuaria, então, no encontro triplo entre os enunciados e o sentido, no jogo interdiscursivo entre enunciados e entre enunciados e co-enunciadores na medida em que refrata e organiza a realidade à sua maneira. A esfera organiza o conjunto de gêneros do discurso que abarca:

Uma função (científica, técnica, publicitária, oficial, cotidiana) e certas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis (BAKHTIN, 2016, p. 18).

²³ Bakhtin (2016) afirma que os gêneros primários estão sempre mais próximos do polo da fala e são menos complexos. Os gêneros secundários, por contraposição, são mais complexos e incorporam reelaborando aqueles no processo de sua formação.

²⁴ Ver o estudo de Grillo (2006) a respeito desses dois tipos de variação terminológica: dentro da mesma obra e dentro do escopo teórico do Círculo de Bakhtin.

As condições geradas pela esfera de atividade humana determinam os gêneros do discurso ali gestados e dão ensejo à criação de novos gêneros ao sabor do desenvolvimento dessa esfera comunicativa. Desse modo, retomando a discussão sobre a intimidade como uma emergência histórica no século das Luzes, consideramos que a constelação simbólica dos gêneros criados a partir do afloramento das confissões no modelo moderno com J-J. Rousseau deu abertura à assunção de uma esfera da intimidade. Mas esse afloramento dos relatos de si viria acompanhado de um potencial paradoxo na esfera da intimidade: aquilo que é íntimo só pode ser conhecido pelos demais quando é exteriorizado, isto é, tornado público, ao entrar no social.

1.3 Valor biográfico e memória: um exame sobre o funcionamento discursivo do discurso biográfico

Mesmo se [o autor] escrevesse uma autobiografia ou a mais verídica das confissões, como seu criador, ele igualmente permanecerá fora do mundo representado. Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro como narrador (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu *eu* com o *eu* de que falo como suspender a si mesmo pelos cabelos.

Mikhail BAKHTIN²⁵

A metáfora de levantar a si mesmo pelos cabelos é uma dessas bem conhecidas nos textos bakhtinianos. A partir disso, argumentamos com Bakhtin (2014), que há um caráter eminentemente social da constituição dos sujeitos e em sua relação com a linguagem. Essa consideração influencia toda a vida social. Ao narrar, já temos uma posição diversa daquela assumida no interior da experiência. O indivíduo, por mais que se ocupe de produzir a mais verídica das confissões, já ocupa em relação à experiência anterior um ponto de vista diferente da vivência do evento. Neste item, trabalharemos especificamente com o exame do funcionamento do discurso biográfico, partindo do

²⁵ (BAKHTIN, 2014, p. 360).

batimento entre a noção de valor biográfico, desenvolvida por Bakhtin (2011), e o conceito de memória, elaborado por Sarlo (2005).

De uma perspectiva bakhtiniana, nossa discussão se orientará sempre para pensar no encontro entre o ético e o estético que analisaremos nesta tese. A esfera da intimidade certamente não pode se organizar sem o trabalho decisivo da avaliação social, presente em cada enunciado pronunciado por cada um de nós em sociedade, que carrega para os textos os pontos de vista de quem pronuncia um enunciado levando em conta o auditório social a que se dirige. É impossível ignorar, ademais, que a memória do sujeito sobre sua própria vivência dá ênfase a determinados valores considerados a partir de uma perspectiva de alteridade que influencia o que pode ser dito, o que deve ser dito e como essas narrativas organizam o próprio enunciar da história. Em definitiva, quando falamos de nós mesmos estamos noticiando nossa individualidade ou partimos de elementos compartilhados com outros na sociedade? A resposta já aparece formulada na epígrafe acima: o que de nós é dito se diz em razão de influências da alteridade em nós na formulação dos discursos biográficos.

Em seu estudo sobre a autobiografia e a biografia, Bakhtin (2011) argumenta que em nenhum dos dois gêneros o elemento organizador constitutivo da forma é a relação consigo mesmo (eu-para-mim). No todo artístico, autor e personagem são elementos não coincidentes, dessa maneira, é impossível uma identificação absoluta entre quem diz “eu” no mundo ético e no mundo estético. O autor afirma que

Os valores biográficos são valores comuns na vida e na arte, isto é, podem determinar os atos práticos como objetivos das duas; são as formas e os valores da *estética da vida*. O autor da biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, quando sonhamos com a fama, fazemos planos externos para a vida; é o outro possível, que se infiltrou na nossa consciência e frequentemente dirige os nossos atos, apreciações e visão de nós mesmos ao lado do nosso *eu-para-si* (grifos no original) (BAKHTIN, 2011, p. 140).

A partir dessa reflexão sobre o valor biográfico, podemos tecer algumas considerações em relação à especificidade dessa categoria de análise: o valor biográfico é um tipo de valor que pode ser comum à vida e à arte, dessa maneira têm papel destacado como determinante de atos práticos, como a narrativa biográfica. O autor de uma biografia como esse “outro possível” deve ser entendido como outro que divide conosco uma condição social, cultural e histórica. Nessa esteira, esse outro que se infiltra em nós com nossa plena permissão organiza o modo como nos vemos no mundo, nos acompanha quando nos olhamos no espelho ou vislumbramos uma vida diversa daquela que vivemos. O valor biográfico atua, portanto, como uma instância de alteridade.

O “outro possível” habita nossas lembranças do passado de um modo bastante singular, já que as recordações que mantemos de momentos da nossa infância, por exemplo, são envolvidas no tom apreciativo de outros que ajudaram na construção de uma memória desse passado tão distante. Bakhtin (2011, p. 140) afirma que esse outro é “frequentemente ativo” nas lembranças habituais do passado que ainda guardamos, o que faz “qualquer memória do passado [ser] um pouco estetizada”. O conflito com o “outro possível” não acontece porque não há um desligamento axiológico do mundo dos outros; a vida é percebida pelo narrador em uma coletividade, na qual “a posição axiológica do outro em mim tem *autoridade* e ele pode narrar minha vida com minha plena concordância com ele” (BAKHTIN, 2011, p. 140). A mãe como uma alteridade primeira, em cujo entorno nossa infância se constituiu, intervém decisivamente naquilo que é lembrado desse período. As recordações mais longínquas de nosso passado (mas também as mais próximas), vividas eticamente, são deslocadas para o mundo estético.

O fato de que o outro não foi inventado por mim para uso interesseiro mas é uma força axiológica que eu realmente sancionei e determina minha vida [...] confere-lhe *autoridade* e o torna autor interiormente compreensível de minha vida; não sou eu munido dos recursos do outro mas o próprio outro que tem valor em mim, quem me guia, e eu não o reduzo a meios (não é o mundo *dos outros* em mim, mas sou eu no mundo dos outros, familiarizado com ele); não há parasitismo (grifos no original) (BAKHTIN, 2011, p. 141).

A autoridade conferida ao outro não é conflitante com a relação consigo mesmo. Esse outro convocado constitui força axiológica na vida que se narra, é um outro que atribui valor ao que se diz. É outro que deve ser entendido no mundo social como condição de possibilidade de existência de um “eu” que atua como “narrador de minha vida pela boca das suas outras personagens” (BAKHTIN, 2011, p. 142). O outro que atribui valor biográfico às experiências vividas e completa o ponto de vista narrativo não foi criado apenas para esse fim, sua existência é anterior.

Desse ponto de vista, Bakhtin (2011, p. 142) afirma que “o princípio interno da unidade não serve para a narração biográfica, meu *eu-para-mim* nada conseguiria narrar” (BAKHTIN, 2011, p. 142). Aí interfere a força axiológica do outro, cujo papel é de elemento social: desfaz-se a ideia de uma vida como sequência de acontecimentos no fio do tempo que é narrado por um *eu-para-mim* dono de si e de sua história, suspendendo-se pelos cabelos. Em seu lugar, aparece uma alteridade socialmente constituída e autorizada para narrar por nós, em nosso lugar, a nossa vida.

Nesse sentido, mesmo que haja uma coincidência entre quem fala e de quem se fala, esses elementos constitutivos da forma se mantêm à margem do texto, a categoria autor pessoa/autor empírico não coincide com o herói de seu relato. Arfuch (2010) complementa que “não há identidade entre autor e personagem [...] porque não existe coincidência entre a experiência vivenciada e a totalidade artística” (ARFUCH, 2010, p. 55). A não identidade entre as instâncias se dá porque o autor que narra reelabora em seu discurso o vivido, ou seja, ao discursivizar a vivência há uma estetização inevitável e um deslocamento de si em relação ao relato (SOUZA, 2019). No bojo da obra de arte há uma contraposição de princípio entre autor e personagem, respectivamente, compreendidos como portador da unidade da forma e portador da unidade da vida (BAKHTIN, 2011, p.151).

A premissa de não imiscibilidade entre essas instâncias sustenta duas questões: 1) o estranhamento em relação à própria história: o sujeito que narra já é diferente do sujeito da vivência porque o processo de reelaborar e recortar o vivido para tornar inteligível essa narrativa produz um efeito de deslocamento do ponto axiológico do qual se avalia a própria experiência; 2) o “problema da temporalidade como um desacordo

entre enunciação e história” (ARFUCH, 2010, p. 55). Visto que o relato só pode ser posterior à vivência dos fatos, a enunciação²⁶ sobre a própria vida ou sobre a vida de outro que é rememorada só existe como uma captação nunca totalmente fiel, nunca completa de acontecimentos anteriores, sempre parcial; a enunciação biográfica está sempre no futuro em relação à experiência de que se vale para sua narrativa (SOUZA e MIOTELLO, 2018).

O “valor biográfico” aparece como um valor estético/ideológico a respeito da própria vida inscrito na ordem da narrativa que parte da impossibilidade de transpor sem avaliar o vivido. Narrar a experiência de uma vida é trabalho da memória, uma vida narrada se discursiviza ao sabor da relação com a memória que é recortada pelo valor biográfico. Visto nos comunicarmos por meio de gêneros discursivos, assumidos como enunciados concretos, compostos por uma parte material constituída de unidades repetíveis da língua e uma contraparte revestida de avaliação social, essa junção no todo do gênero produz sua irrepetibilidade e o torna um acontecimento. Para Medviédev (2012, p. 185) “é impossível compreender um enunciado concreto sem conhecer sua atmosfera axiológica e sua orientação avaliativa no meio ideológico”. Nesse sentido, os valores que revestem os enunciados orientam axiologicamente e organizam sua forma de ser discursiva.

O passado é subordinado ao valor biográfico nessa colocação em discurso de uma experiência vivida, dito de outro modo, o valor orienta “o que” e “como” narrar o discurso biográfico, atuando sobre quais informações colocar em discurso e como estabelecer a sintaxe da enunciação. O funcionamento do discurso biográfico se dá nesse batimento entre a memória e o valor biográfico. O que é da ordem da história – memória – e o que é da ordem do social/cultural – valor biográfico – são elementos de seu funcionamento discursivo e atuam como instâncias anteriores à produção do discurso biográfico. Esse discurso articula a experiência em torno dos valores social e culturalmente compartilhados sobre o que é uma vida e sobre como uma vida deve ser narrada, isto é, engloba uma experiência do passado e uma avaliação do passado.

²⁶ Também partimos da diferença entre enunciação – como dizer – e enunciado – como o dito - com base em Benveniste (2005).

Uma construção particular do passado se dá ao revisitarmos a memória. Quando transpomos essa experiência anterior a sua irrupção no presente da enunciação, se configura uma narrativa que está condicionada à avaliação social que se faz do que se recorda em uma biografia. O que é lembrado e narrado é algo que possui valores compartilhados socialmente em relação a uma vida. Portanto, narrar o passado é se inscrever em uma ordem discursiva que estabelece o que pode ser dito e como deve ser dito. Na perspectiva de Sarlo (2005)

[...] Se recorda, se narra ou se remete ao passado através de um tipo de relato, de personagens, de relação entre suas ações voluntárias e involuntárias, abertas e secretas, definidas por objetivos ou inconscientes; as personagens articulam grupos que podem apresentar-se como mais ou menos favoráveis à independência a respeito de fatores externos a seu domínio²⁷ (SARLO, 2005, p. 13).

O discurso biográfico, portanto, como uma dessas formas que revisita o passado recortando/selecionando os valores com os quais construir sua versão da experiência coloca na narrativa que constitui sua forma de ser para o mundo como um trabalho com a memória. Desse modo, a memória é subordinada a esse querer dizer anterior que aparelha a narração da experiência.

Na tarefa de deslocar-se entre o ético (vivido) e o estético (narrado) o sujeito passa por um momento de transgrediência que remete na reflexão bakhtiniana à relação entre autor e herói:

[...] o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos de outro; é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos a nós mesmos do

²⁷ Tradução nossa do original em espanhol: “Se recuerda, se narra o se remete al pasado a través de un tipo de relato, de personajes, de relación entre sus acciones voluntarias e involuntarias, abiertas y secretas, definidas por objetivos o inconscientes; los personajes articulan grupos que pueden presentarse como más o menos favorables a la independencia respecto de factores externos a su dominio” (SARLO, 2005, p. 13).

ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência [...] (BAKHTIN, 2011, p.13).

“Vivenciar a si mesmo à margem”, no sentido empregado acima por Bakhtin (2011), é viver a vida desde um lugar além da ética, tocando o estético para produzir a valoração sobre si tão necessária à produção de um relato. É um esforço por avaliar a si mesmo como se ocupasse um ponto de vista externo, como se possuído pela consciência de outro, isto é, um ponto de vista transgrediente em relação a si mesmo. O acabamento de uma vida singular nunca será atingido plenamente a partir do seu interior, vivendo eticamente. Apenas nessa condição de “marginalizar-se a si mesmo” será possível completar a visão sempre parcial sobre a própria vida em curso. O valor biográfico não deve ser entendido como uma avaliação do indivíduo, de sua escolha em particular, mas da ordem social/cultural na qual se insere.

Esse deslocamento é algo inevitável quando se vive em sociedade, de modo que a vida narrada é julgada conforme parâmetros distribuídos nos planos sociais, culturais e históricos. O horizonte contemplativo formado por esse momento transgrediente em relação à própria vida é investido de valor biográfico quando de sua narração. No deslocar-se à margem da própria consciência, o sujeito contempla sua vida no espelho da história, mas não mais só (BAKHTIN, 2011, p. 93).

Ao narrar a própria vida, é preciso frisar, não se vê a si mesmo no passado no plano de uma singularidade ilibada de valores sociais, se as palavras, as formas de qualificar o passado e ver a si mesmo nesse tempo anterior são fornecidas pelas lentes sociais e culturais. O que se diz, nesses casos, não é a vida vista como um fio no tempo que vai de um evento a outro, ininterruptamente. Quando contamos a história de nós mesmos imaginando que noticiamos nossa história individual, estamos na verdade nos apropriando de uma mesma maneira de narrar, que é partilhada pelo social, que contém características validantes na cultura em que vivemos.

A noção teórica de valor biográfico adquire um potencial de vetor analítico quando consideramos que impõe ao mesmo tempo uma dupla dimensão, é uma “ordem narrativa” e uma “ordem ética”, admitindo um modo de “leitura transversal” (ARFUCH, 2010, p. 69-70) dos valores relativos a uma vida particular colocada em

discurso. O trabalho estético que ocorre no tempo transcorrido entre a vivência (ética) de uma experiência e sua colocação em narrativa engloba, além da seleção e da organização, a avaliação dos atos vividos. Na perspectiva bakhtiniana, Arfuch (2010) aprofunda essa discussão:

[...] não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes -, mas precisamente as estratégias [...] de autorrepresentação o que importa. Não tanto a ‘verdade’ do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de outro eu. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, significante (ARFUCH, 2010, p. 73).

Nossa perspectiva de trabalho nesta tese, então, não se orientará em relação à vida particular de uma cantora como Mercedes Sosa. Nos importa mais, então, não o relato em si que os documentários que são nosso objeto de estudo proporcionam, mas a construção narrativa dessa vida particular, ou seja, como o relato dessa vida aparece narrado nesses três documentários e de que estratégias o discurso do documentário se vale para produzir os efeitos de sentido esperados em seu projeto discursivo.

CAPÍTULO 2

A vida começa apenas quando um enunciado encontra o outro, isto é, quando começa a interação discursiva, mesmo que ela não seja direta, ‘face a face’, mas mediada e literária.

Valentin VOLÓCHINOV²⁸

O dado e o criado no enunciado verbalizado. O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.). Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado, o próprio sujeito falante, o acabado em sua visão de mundo, etc.). Todo dado se transforma em criado.

Mikhail BAKHTIN²⁹

O segundo capítulo desta tese se divide em duas seções em que configuramos nossa reflexão em torno de itens fundamentais do ponto de vista metodológico. O capítulo contém duas grandes seções, em que tratamos, nessa ordem, dos procedimentos metodológicos e da metodologia de análise. Na primeira dessas seções explicamos a metodologia de recorte e seleção dos dados aplicada e descrevemos a natureza discursiva dos documentários biográficos, conforme nossa compreensão desse objeto. A segunda seção do capítulo explicita a discussão dos autores do Círculo de Bakhtin (BAKHTIN, 2011; MEDVIÉDEV, 2012; VOLÓCHINOV, 2017) sobre a transmissão, a compreensão e a avaliação do discurso do outro.

²⁸ (VOLÓCHINOV, 2017, p.298).

²⁹ (BAKHTIN, 2011, p. 326).

2.1 Procedimentos metodológicos: seleção, recorte e especificidade do gênero documentário biográfico

Colocamos as perguntas para nós mesmos e de certo modo organizamos a observação ou a experiência para obtermos a resposta

Mikhail BAKHTIN³⁰.

Nesta seção desenvolveremos uma abordagem específica do nosso material de análise. O item contém, nessa ordem, a descrição do material a ser analisado e como procedemos em relação ao recorte e à seleção; ademais, a compreensão que fizemos da especificidade do gênero documentário biográfico.

A perspectiva de estudo colocada nesta tese tem a ver com a tarefa de organizar a observação e a experiência, tal como ensina Bakhtin (2011), para obtermos as respostas das perguntas que nos levam a este estudo. Desse ponto de vista, construímos uma perspectiva de compreensão dos dados que nos interessam, dada o amparo na teoria bakhtiniana, nossa especialidade, e de nossos interesses de pesquisa.

Nas considerações finais de nossa dissertação (SOUZA, 2017), propusemos um programa de estudos futuros. Naquelas linhas debatíamos a possibilidade de estudar discursos culturais ou sobre a cultura, em um determinado período temporal (entre os anos 1960 e 1980) e ao redor de uma atividade cultural específica, a canção. A perspectiva política dessa proposta estava à margem da pesquisa de mestrado, uma vez que nos interessávamos por pensar no cunho artístico do folclore argentino, em geral, e da canção folclórica, em específico. Além desses detalhes, aquele programa de estudos propunha olhar para a América Latina a partir desses pontos de observação “no entorno de grandes momentos de revolução popular” (SOUZA, 2017, p. 145).

³⁰ (BAKHTIN, 2011, p.319).

Nesse outro estudo, analisamos o funcionamento do discurso identitário no cancionero folclórico argentino, especialmente a partir da obra da cantora Soledad Pastorutti. Naquele momento discutimos o cancionero folclórico como lugar de inscrição de valores contraditórios, ambivalentes e bivocais em relação à alteridade, visto que esse discurso se funda sobre elementos de identidade expurgando alteridades, mas da mesma forma que conjura um ataque, se constitui na diferença. Percebemos que, com a conclusão daquela pesquisa, precisávamos nos aprofundar nas questões políticas que envolviam os discursos da cultura e/ou sobre a cultura. Essa motivação nos levou, ainda durante a escrita da dissertação, a buscar outras materialidades discursivas com que desenvolver um projeto de tese.

Nessa empreitada, nos deparamos com o discurso biográfico sobre cantores populares da América Latina. Essa discursividade apresentava as características que selecionamos para compor o programa de estudos ao final da dissertação, porque vida e arte se misturam na narrativa de uma vida influenciada profissionalmente pelo trabalho artístico. Os discursos culturais e/ou sobre a cultura, esse objeto de interesse primeiro, aparecem nos discursos biográficos refratados pela narrativa das vidas singulares de cada cantor popular. Em uma leitura prévia de uma amostra bastante extensa de discursos biográficos encontrados percebemos que havia condições necessárias para justificar a partir desse objeto uma tese de doutorado.

Assim, no entorno do discurso biográfico sobre cantores latino-americanos encontraríamos a questão e os objetivos centrais de nossa pesquisa de doutoramento. A partir desses interesses gerais e específicos de pesquisa, elaboramos os critérios de seleção dos dados desta tese da seguinte forma: 1) Critério de especificidade do discurso em análise: discurso biográfico; 2) Critério geográfico: América Latina; 3) Critério de esfera de atividade: cantores populares; 4) Critério temporal: período histórico anterior, concomitante ou ligeiramente posterior às ditaduras militares na América Latina (anos 1960-1980); 5) Critério temático: cantores com atividade de militância contra os poderes autoritários da época na América Latina.

Da aplicação dos cinco critérios acima descritos teríamos uma ampla gama de discursos biográficos – em diferentes materialidades – que retratassem diversos cantores populares, de sul a norte do continente: de Violeta Parra (Chile) a Sílvia Rodríguez (Cuba). Do total dos incontáveis sujeitos cantores e militantes de causas de resistência

às ditaduras, selecionamos por meio de um sexto critério aquele nome e aquela vida que guardavam em si, simultaneamente, as dimensões regionais de uma música engajada e a amplitude continental. Nesse sentido, da aplicação desses pré-requisitos resultou o nome da cantora argentina Mercedes Sosa, a quem foi atribuído o epíteto de “voz da América Latina”³¹.

Com base nessa personalidade específica e nos discursos biográficos a seu respeito encontramos um material bastante extenso de diferentes gêneros discursivos, a saber, notícias, reportagens, entrevistas, depoimentos, biografias escritas e documentários biográficos, entre outros. Dessa lista de gêneros de características biográficas, foi necessário ainda um refinamento. Por isso, selecionamos, como um sétimo critério, aqueles gêneros cuja extensão e riqueza ajudassem a compreender melhor essa vida singular. Optamos por trabalhar com as biografias escritas e os documentários biográficos, de que segue um levantamento.

Até o momento [outubro, 2021], tivemos acesso a quatro biografias escritas a seu respeito: “Mercedes Sosa, la Negra”, de Rodolfo Braceli (2010), “Mercedes Sosa, la mami”, de Fabián Matus (2016), “Todas las voces, todas. Mercedes Sosa y la política”, Alexia Massholder (2016), “Mercedes Sosa, la voz de la esperanza”, de Anette Christensen (2019). Ademais, cinco documentários: “Algo más que una canción”, dirigido por Manuel Cereijo, lançado em 1983; “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, dirigido por Ricardo Wüllicher, lançado em 1983; “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?”, dirigido por Stefan Paul, lançado em 1985; “Cantora, un viaje íntimo”, dirigido por Rodrigo Vila, lançado em 2009; “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, dirigido por Rodrigo Vila, lançado em 2013.

Após uma análise prévia do material coletado, estabelecemos como um oitavo critério a materialidade discursiva do gênero documentário biográfico. Justificamos essa escolha pela riqueza dos dados que apresentavam do ponto de vista das linguagens (verbal, visual, sonora). Por fim, chegamos à temática política um nono critério, essa perspectiva predomina apenas em três dos documentários acima listados³². Da aplicação

³¹ Para a discussão dos sentidos desse epíteto reservamos o capítulo 5, da parte III, desta tese.

³² No caso dos demais, há uma predominância de aspectos de intimidade ou de divulgação da atividade artística.

de todos esses critérios, o material de análise desta tese se constituiu de três documentários biográficos sobre a vida de Mercedes Sosa: “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, dirigido por Ricardo Wüllicher, lançado em 1983, “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” lançado em 1985 e “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, dirigido por Rodrigo Vila, lançado em 2013. A seguir faremos uma descrição desses documentários, considerados em ordem cronológica:

- * Documentário “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, dirigido por Ricardo Wüllicher, lançamento em 1983. Duração de 69 minutos, sem divisão em capítulos e sem narrador.
- * Documentário “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?”, dirigido por Stefan Paul, lançamento em 1985. Duração de 51 minutos, divisão em quatro capítulos: “El noroeste”, “Buenos Aires”, “Tucumán y Salta”, “Patagônia”, apresenta narrador.
- * Documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, dirigido por Rodrigo Vila, lançamento em 2013. Duração de 123 minutos, sem divisão em capítulos e com Fabián Matus, filho da cantora, como narrador.

Sobre a natureza discursiva dos documentários acima descritos, faremos também algumas delimitações importantes. Dada sua complexidade e as condições de emergência no contexto de um convívio cultural mais complexo e relativamente mais desenvolvido e organizado, estamos considerando, conforme a nomenclatura de Bakhtin (2016, p. 15), que o documentário é um gênero discursivo secundário. Esse tipo de gênero incorpora e reelabora gêneros mais simples, primários, formados nas condições comunicativas mais imediatas. Ao ascender à categoria de gêneros secundários, os primários perdem suas características de imediatez comunicativa e passam a fazer parte do todo orgânico mais elaborado de um romance, por exemplo.

Nessa discussão estética, consideramos que os documentários biográficos – o gênero que estudamos – se valem do discurso biográfico na medida em que se constituem de fragmentos de outros gêneros, como a entrevista, o depoimento e outros que se adjungem a esse gênero mais complexo socialmente participando da realidade concreta apenas como parte do conjunto. Consideramos o documentário biográfico como um enunciado concreto no qual se insere o objeto discurso biográfico.

Encontramos uma perspectiva de discussão por analogia com Bakhtin (2015) que explica que os gêneros intercalados ou integrados servem para introduzir na composição do romance – estamos aqui pensando no documentário – gêneros literários e extraliterários. Os gêneros intercalados são usados basicamente porque “o romance usa esses gêneros exatamente como formas elaboradas de assimilação verbal da realidade” (BAKHTIN, 2015, p. 109). Desse modo, os gêneros secundários, como o romance e o documentário, assimilam a elaboração já existente da realidade no seio dos gêneros primários que estão mais próximos da vida cotidiana e reelaboram dialogicamente, em seus termos, esses gêneros. “Todos esses gêneros que integram o romance inserem nele as suas linguagens, e por isso estratificam a sua unidade linguística e, a seu modo, aprofundam a sua natureza heterodiscursiva” (BAKHTIN, 2015, p. 109).

O projeto de dizer manifesto em cada um dos gêneros integrados a sua unidade é agrupado e reorientado no interior do documentário. Dessa maneira se constitui como ponto de incidência do trabalho estetizante que emoldura e organiza os discursos alheios, dando-lhes um acabamento específico que permite considerá-lo como um enunciado concreto. Parece ser possível dizer que a perspectiva de relato sobre uma vida que os documentários visam proporcionar aplaina os discursos citados e no contato entre os enunciados se dá um processo que configura o modo de ser novo desses discursos. Estudar nesses documentários o encontro entre o discurso transmitido e o discurso transmissor é uma das formas de elucidar o projeto discursivo que contém e de formular respostas à compreensão desta tese.

Os procedimentos de análise são constituídos pelo cotejamento de textos (BAKHTIN, 2011) com base especificamente no embate entre os discursos transmitidos e o contexto transmissor. Assim, entendemos que o encontro de discursos no interior dos documentários permitirá constituir lugares de compreensão para a elaboração

discursiva da vida de Mercedes Sosa em documentários biográficos. Interessa, em outras palavras, observar como se dá a relação entre os discursos biográficos e a forma como os diferentes documentários recortam, selecionam e moldam o quadro em que figura a vida narrada dessa cantora.

2.2 Transmissão, compreensão e avaliação do discurso do outro

No contexto de nossa abordagem, discutiremos as questões de transmissão, compreensão e avaliação dos discursos do outro como partes intercomplementares para a construção do enunciado como um todo significativo. Para tanto, estudaremos as questões da transmissão do discurso alheio a partir da sintaxe da enunciação com Volóchinov (2017), da compreensão com Bakhtin (2011), por fim, a avaliação social com Medviédev (2012). Certamente esse estudo permitirá perceber que os três processos são complementares e concomitantes na constituição do enunciado concreto.

Em sua compreensão do fenômeno de transmissão do discurso alheio, Volóchinov (2017), em sua tentativa de “aplicação do método sociológico” em problemas de sintaxe da enunciação³³, afirma que “o ‘discurso alheio’ é o discurso dentro do discurso, o enunciado dentro do enunciado, mas ao mesmo tempo é também o discurso sobre o discurso, o enunciado sobre o enunciado” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 249)³⁴. Por exemplo, se nos limitássemos aos aspectos semânticos em perguntas como

³³ Volóchinov (2017) estuda especialmente os padrões sintáticos do discurso direto, indireto e indireto livre; os estilos linear e pictórico; e a forma como esses modelos e suas modificações aparecem nas línguas russa, alemã e francesa em textos literários representativos de um longo período de amostragem. Não exploraremos os padrões da sintaxe da enunciação, mas os sentidos que o encontro de discursos produz no gênero documentário.

³⁴ Em russo, o termo “slovo” pode designar “palavra” ou “discurso”, a depender do contexto em que seja utilizado. Como veremos, basicamente, essa é uma questão de tradução também. Nos textos que estamos manuseando a variação aparece “palavra” em Volochínov, Bakhtin (2011), “discurso” em Bakhtin/Volochínov (2009) e Volochínov (2017). Também aparecem como discurso ou palavra “reportado/a”, “transmitido/a”, “outro/a”. Usaremos esses vários textos com respeito às escolhas dos tradutores e os termos como sinônimos. Para uma contribuição ao problema da tradução e da exegese, ver

“De que falou fulano?” ou “Como falou?”, as respostas poderiam até não remeter necessariamente ao discurso do outro, mas para a questão “O que ele dizia?”, a resposta deve conter as palavras do outro, reportadas, ao menos, indiretamente.

Para o falante de uma língua, portanto, o discurso alheio é entendido como um enunciado de outro sujeito que apresenta uma total autonomia, uma vez que se encontra já inscrito na corrente da comunicação discursiva. Dessa existência independente, se transfere o discurso alheio para o contexto discursivo autoral³⁵, mantendo-se, todavia, o conteúdo objetivo, “*rudimentos de integridade linguística* e independência construtiva inicial” (grifo nosso) (VOLÓCHINOV, 2017, p. 250). Nesses “rudimentos de integridade linguística” se vê que o contexto autoral, desde que engloba o discurso alheio, preserva partes que ajudem a aludir a sua integridade, mas não pode simplesmente assimilar outro discurso sem que nessa incorporação haja um trabalho de rearranjo linguístico-discursivo. Assim, o enunciado autoral elabora “normas sintáticas, estilísticas e composicionais para a sua assimilação parcial” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 250) na construção do todo. Para nosso caso, o discurso transmissor engloba e reelabora esses fragmentos do discurso do outro, portanto, no documentário temos acesso à fala de Mercedes Sosa ou dos entrevistados como palavra refratada. Vemos ali um discurso sobre sua vida, englobada e estetizada pelo contexto autoral. Esse todo produz sentidos que convidam à resposta. Essa é a porta de entrada de nossa pesquisa.

Nas formas de transmissão do discurso alheio se expressam as relações entre os enunciados em questão (discurso autoral e discurso alheio). Nesses termos, acontece uma reação discurso a discurso, de modo que, não sendo neutro e encontrando um contexto já ideologicamente investido, o discurso reage ao encontro com o outro discurso; assim, devemos estar atentos à “percepção ativa do discurso alheio” (grifo no original) (VOLÓCHINOV, 2017, p. 252). Entre a transmissão e a percepção do discurso alheio há diferenças: a transmissão têm objetivos claros – para que serve manusear o discurso do outro naquele contexto? – e se orienta a um terceiro, ou seja, prevê um

Souza e Miotello (2019). Note-se que os sobrenomes dos autores russos citados nesse rodapé estão conforme aparece em suas respectivas traduções consultadas.

³⁵ Com base em traduções diferentes, temos a variação de “contexto narrativo” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009), “contexto do autor” (VOLOCHÍNOV, BAKHTIN, 2011) ou “contexto autoral” (VOLOCHÍNOV, 2017), para designar, em literatura, o trabalho do autor na enformação do discurso alheio.

destinatário. De acordo com o autor, essa perspectiva de um terceiro é importante porque nela se concentra a acentuação que demarca “a influência das forças sociais organizadas sobre a percepção do discurso” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 252).

A forma de trabalhar com o fenômeno da transmissão do discurso alheio encontrada por Volóchinov (2017) foi estudar suas formas sintáticas (discurso direto, indireto e indireto livre), por considerá-las como a unidade da língua mais próxima das unidades da comunicação discursiva, os enunciados. Longe de entendê-las como formas que expressariam de modo imediato as tendências de percepção ativa do enunciado alheio, o autor defende que as formas do discurso direto ou indireto e suas variantes são apenas os padrões dessa transmissão. Na perspectiva de Ponzio (2011, p. 21) o estudo dos padrões sintáticos e suas formas de transmissão em *Marxismo e filosofia da linguagem* são tributários de uma discussão sobre o *encontro de palavras*³⁶. O autor italiano explica que estudar a sintaxe da frase e a sintaxe da enunciação implica tarefas distintas, visto que a sintaxe da enunciação “necessariamente tem a ver com o encontro da palavra com a palavra outra” (PONZIO, 2011, p. 21). Para tanto, se instaura o problema de escuta da língua para examinar como se comporta diante da presença do discurso reportado, qual a variação de língua para língua e em relação à história das línguas.

Reportando a palavra outra, a palavra tem necessariamente que realizar ligações, conexões, tem que se combinar com a palavra outra, enfrentar os problemas de sintaxe. É justamente na sintaxe que se evidencia em grau máximo o encontro de palavra própria com a palavra outra, a sua relação de interação; e é, sobretudo, na sintaxe do discurso reportado, direto, indireto e indireto livre, que se evidencia o modo no qual se orienta a recepção e a transmissão da palavra outra, que se manifesta a disposição para a escuta e a dialogicidade constitutiva da enunciação (PONZIO, 2011, p. 22).

O problema da sintaxe da enunciação poderia ser formulado em nosso estudo como uma sintaxe discursiva, interessada em perscrutar o sentido produzido pelas

³⁶ Na introdução desta tese remetemos o leitor à disputa de sentidos de ordem tradutória no que tange a “encontro de discursos” e “encontro de palavras”. Como aqui se trata de obra da exegese italiana da obra de Bakhtin, respeitamos a escolha dos tradutores colocando como destaque o fato de que o termo “palavra” deve ser entendido, como já antecipamos, em um sentido amplo.

unidades organizadas e transformadas pelo discurso autoral no todo do enunciado do documentário. Mais que explorar as regras combinatórias, como na sintaxe da frase, interessa estudar os sentidos produzidos pelas formas de transmissão, a maneira como a compreensão se dá, como o enunciado é construído com base em que elementos linguísticos, imagéticos, sonoros. Em definitiva: como se dá o encontro de discursos por meio das estratégias que conformam a narrativa do discurso biográfico.

O encontro do discurso do outro com o autor, nessa discussão, não se dá sem a interferência de seu trabalho ideológico, visto que não “recebe” simplesmente a palavra, não existe uma percepção neutra, não respondente. Nos termos de Bakhtin (2011, p. 309), o “problema do segundo sujeito”, como aquele responsável por reportar o texto, instaura um contexto emoldurador que comenta, avalia, cria e esse momento é “o de um acontecimento novo e singular na vida do texto” (BAKHTIN, 2011, p. 311). De modo fundamental, o enunciado é compreendido por um sujeito repleto de palavras interiores com as quais o discurso alheio entra em diálogo/embate, isto é, a linguagem do discurso interior, o fundo perceptivo, cria um contexto tensamente responsivo ao discurso alheio. Segundo Bakhtin (2015) “[...] a enformação sintática do discurso alheio transmitido jamais se esgota nos modelos gramaticais dos discursos direto e indireto: os meios de sua inserção, enformação e relevo são assaz multiformes” (BAKHTIN, 2015, p.132). Nesse ínterim, os padrões transmissivos do discurso alheio não se esgotam nas diversas formas de inserção, enformação e relevo, que poderiam ser hauridos dos discursos de uma determinada esfera de atividade, mas nesse afã taxonômico – muito parecido com a sintaxe da frase – desfocaríamos a produção de sentidos subjacente à escolha de determinadas abordagens transmissivas na arquitetura dos enunciados.

A orientação ativa do autor em relação ao discurso alheio é construída, portanto, por meio da compreensão e da avaliação do discurso alheio e se dá em duas direções: o enunciado alheio é “emoldurado pelo contexto real e comentador” “[...] e em um segundo momento, prepara-se uma réplica interior” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 254). O verdadeiro e mais importante problema, segundo Volóchinov (2017), compreende a dinâmica entre duas grandezas: o discurso transmitido e o discurso transmissor. A importância fundamental do estudo da sintaxe da enunciação é da ordem do encontro de discursos e nosso interesse está justamente no modo como, através da transmissão, o discurso do outro é enfocado, avaliado e compreendido.

Também porque nesse encontro de discursos é que se dá a vida nova de um texto que passa a fazer parte de outro. Esse acontecimento de encontro entre duas consciências no interior do discurso é sempre novo na medida de sua irrepetibilidade. Mesmo quando uma oração se repete, explica Bakhtin (2011, p. 313), sempre formará uma parte nova de um enunciado, pois seu deslocamento de lugar e função modifica o todo do texto “esses elementos extralinguísticos (dialógicos) penetram o enunciado também por dentro” (BAKHTIN, 2011, p. 313). A forma de ser discursiva do enunciado do documentário que engloba o discurso do outro se modifica a partir dessa nova vida que o encontro de discursos produz. Altera-se o todo do sentido com o deslocamento dos discursos e sua posterior transmissão. Por exemplo, quando se transfere um enunciado extraliterário para uma obra literária, um jogo se instala entre esses enunciados: “recaem [sobre eles] reflexos de outras vozes e neles entra a voz do próprio autor” (BAKHTIN, 2011, p. 320). Esses dois enunciados confrontados entre si instauram – a despeito mesmo de se desconhecerem, pelo toque através do mesmo tema (ideia) – um diálogo. A voz do autor se funde às vozes dos enunciados que integram o discurso de sua obra e nesse sentido é que os enunciados se encontram e estabelecem relações dialógicas entre si.

No entanto, essas discussões sobre o encontro de discursos não devem esfumar o peso da avaliação social, como se o discurso transmissor se apropriasse de outro discurso para nele investir axiologicamente. A relação entre esses discursos é de um valor já dado em choque com outro em construção. No contexto da relação entre o discurso e o objeto do discurso, Bakhtin (2015) argumenta que:

[...] todo discurso concreto (enunciado) encontra o objeto para o qual se volta sempre, por assim dizer, já difamado, contestado, avaliado, envolvido ou por uma fumaça que o obscurece ou, ao contrário, pela luz de discursos alheios já externados a seu respeito. Ele já está envolvido por opiniões comuns, pontos de vista, avaliações alheias, acentos. O discurso voltado para seu objeto entra nesse meio dialogicamente agitado e tenso dos discursos, avaliações e acentos alheios, entrelaça-se em suas complexas relações mútuas, funde-se com uns, afasta-se de outros, cruza-se com terceiros; e tudo isso pode formar com fundamento o discurso, ajustar-se em todas as suas camadas semânticas, tornar complexa sua expressão, influenciar toda a sua feição estilística (BAKHTIN, 2015, p. 48).

O encontro entre o discurso transmitido e o discurso transmissor faz com que se cruzem as avaliações de ambos os pontos de vista sobre o mesmo objeto. O enunciado do documentário em que se ouvem as vozes do discurso alheio reportado e do autor que engloba e transmuta as peculiaridades dos gêneros primários se apresenta como um todo, aparentemente unívoco. Todavia, essa complexa trama de vozes e o trabalho estético-ideológico do autor no ajuste, na emolduração e na preparação às respostas, permite aventar a relação tensa entre discurso alheio e discurso do autor que orienta os sentidos do documentário como um todo. De alguma maneira esse encontro produz uma estampagem dos sentidos em construção. Um documentário serve a um projeto ideológico, uma vez que o recorte e a montagem de outros discursos em seu interior vão constituindo seu projeto de dizer.

A compreensão ativa do discurso, conforme Bakhtin (2015) argumenta, é uma força essencial desconhecida pela filosofia do discurso e pela linguística³⁷. Essas duas áreas trabalhariam exclusivamente com o significado neutro dos enunciados. Segundo o autor, o “sentido atual” de um enunciado poderia ser entendido, em contraposição à abordagem neutralizante, quando um enunciado trava diálogo com outros que estejam tratando do mesmo tema, no campo de opiniões, pontos de vista e avaliações dispersas. O sentido atual de um enunciado somente pode ser percebido em sua conjugação com aquilo que torna complexo o caminho entre discurso e objeto: o caldo comunicativo ricamente denso em que os discursos se constituem. Desse modo, a compreensão é um caminho para a resposta, essas duas categorias estão, de fato, “dialeticamente fundidas e se condicionam mutuamente” (BAKHTIN, 2015, p. 55). A relação do falante com o próprio discurso é de orientação ao discurso do outro e ao horizonte do outro. Quando na posição de escuta, o processo de sua compreensão segue um caminho bastante semelhante, porque a escuta é também um processo ativo de compreensão³⁸, em que o discurso entra em contato com o fundo perceptivo do outro e gera respostas.

Nessa perspectiva da produção dos sentidos que se transformam em relação à entrada do discurso na corrente viva e tensa dos outros discursos de seu tempo, sempre

³⁷ A crítica bakhtiniana é endereçada à linguística estruturalista de seu tempo, leia-se os anos 1930, quando Bakhtin escreveu esse texto que foi mantido inédito até os anos 1970, quando foi publicado.

³⁸ Ponzio (2007 e 2010) desenvolve uma interessante discussão a respeito dos pares *escutar* x *ouvir* e *calar* x *silenciar*. Desses pares, respectivamente, *escutar* e *calar* são condições para compreensão do sentido, são processos ativos; *ouvir* e *silenciar* são da ordem da compreensão das unidades da língua.

haverá mudanças semânticas quando um discurso do outro é incluído no contexto (BAKHTIN, 2015, p. 133), a despeito da precisão com que se faça essa transmissão (ou seja, não importa se direta ou indiretamente). As transformações que o enunciado alheio sofre nesse processo de entrar em outro discurso, em que é reportado, são da ordem da criação de um fundo dialogante que influencia e prepara sua entrada. A palavra ao penetrar o contexto do discurso “não entra em contato mecânico com o discurso que a moldura, mas numa unificação química (no plano semântico e expressivo)” (BAKHTIN, 2015, p. 48). Como explicamos anteriormente em relação à reelaboração dos gêneros primários no interior dos secundários, o discurso alheio que passa a habitar o contexto autoral recebe dele a perspectiva axiológica que lhe impregna de uma atmosfera significativa nova. O discurso transmitido passa a ter uma sobrevida sob a égide do novo discurso a que serve.

É nesse sentido que Bakhtin (2015) reprova o estudo das diferentes formas de transmissão em que são separados “os meios de enformação do próprio discurso do outro e os modos de molduragem contextual (dialogante)” (BAKHTIN, 2015, p.133-134). Esses dois processos dão o tom da relação dialógica de tal discurso, que é determinante para saber o caráter da transmissão e as diferenças de sentido e de avaliação que o enunciado passará a apresentar em sua forma no contexto autoral. A construção desse campo dialogante produzido pelo contexto autoral é entendida da seguinte maneira:

O contexto emoldurador, como o cinzel de um escultor, aplaina os limites do discurso do outro e esculpe da empiria crua da vida discursiva a representação da linguagem: funde e combina a aspiração interior da própria linguagem representada com suas definições objetivas externas. A palavra do autor, que representa e emoldura o discurso do outro, cria para este uma perspectiva, distribui sombras e luz, cria a situação e todas as condições para que ele ecoe, por fim penetra nele de dentro para fora, insere nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um campo dialogante (BAKHTIN, 2015, p.155).

Consideramos que o trabalho do contexto autoral nunca será neutro e que a criação de um fundo dialogante para o discurso reportado ajuda a dar essa impressão de todo orgânico. De tal modo, há inevitavelmente deslizamentos de sentidos produzidos

pelo contexto para emoldurar o discurso do outro e essa relação não é mecânica, mas orgânica. Na constituição de um discurso biográfico coeso a respeito de Mercedes Sosa, os documentários que estamos estudando selecionam, recortam e acentuam o campo dialogante em que aparecem os diferentes fragmentos dessa vida narrada, consequentemente, aplainam os limites e esculpem uma perspectiva nova para os discursos reportados em seu interior.

No bojo dessa transmissão não neutra e sempre avaliativa, o enunciado concreto é um ato social, caracterizado por duas partes: um “conjunto material peculiar” e “parte de uma realidade social” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 184). O enunciado concreto, destarte, organiza a comunicação, exige resposta sendo já resposta, e também é inseparável do acontecimento da comunicação. Como apresenta uma realidade distinta daquela dos corpos físicos, o enunciado emerge como um acontecimento na história dos discursos. O autor defende que:

Não apenas o sentido do enunciado possui um significado histórico e social, mas, também, o próprio fato de sua pronúncia e, em geral, de sua realização aqui e agora, em dadas circunstâncias, em dado momento histórico, nas condições de dada situação social (MEDVIÉDEV, 2012, p. 183).

De acordo com Medviédev (2012), o enunciado passa de uma realidade natural para uma categoria de realidade histórica, porque “já não é um corpo nem um processo físico, mas um acontecimento da história, mesmo que infinitamente pequeno” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 183). Em consequência, recorta um universo de outros enunciados anteriores aos quais faz coro – em concordância ou em dissenso – e que existe em função das respostas que prevê, ou seja, é eco de um passado que atualiza em sua emergência e também preenche de respostas, de projeções de futuro. A língua abstrata que é estudada pelos linguistas, segundo Medviédev (2012), é desprovida da avaliação social, é, então, língua de dicionário, língua de gramática³⁹. Isso não quer dizer que

³⁹ Poderíamos comparar essa diferença àquela apontada por Ponzio (2011) entre sintaxe da frase e sintaxe de enunciação. A concepção de linguística em Medviédev (2012) é a linguística da estrutura; esse texto deve ser considerado em sua época, final da década de 1920.

estudar a linguagem viva é percebê-la como um reflexo do real: os enunciados por serem históricos se inscrevem em um jogo entre o que é da ordem do material – o linguístico, o dito – e o que é da ordem de um imaterial, por assim dizer, um extraverbal.

Ainda nessa esteira, o próprio sentido passa a fazer parte da história uma vez que especificamente esse sentido – um “sentido atual”, conforme Bakhtin (2015) – e não outro se tornou “um objeto de discussão aqui e agora, que é dele que estão falando e que falam justamente assim e não de outra forma, que precisamente esse sentido entrou no horizonte concreto dos que falam” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 185), tudo isso determinado pelas condições históricas e sociais da situação de emergência dos dizeres. Se reduzirmos os enunciados aos aspectos puramente verbais – àquilo que se diz – as formas gramaticais que trabalharmos e haurirmos até a exaustão redundarão em “sinais técnicos de um sentido apenas possível e que ainda não foi individualizado historicamente” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 185). Se desconsiderarmos a situação a que respondem os enunciados e elegermos para a análise apenas as formas repetíveis da língua de que se constituem, ignoraremos também o papel que a avaliação social desempenha na formulação dos discursos: a escolha das palavras, as construções frasais, os ditos e os silêncios, todo um arsenal languageiro a serviço dos objetivos discursivos. A avaliação social se caracteriza por ser:

[...] justamente essa atualidade histórica que reúne a presença singular de um enunciado com a abrangência e a plenitude do seu sentido, que individualiza e concretiza o sentido e compreende a presença sonora da palavra aqui e agora. Pois é essa avaliação social que atualiza o enunciado tanto no sentido da sua presença fatural quanto no do seu significado semântico. Ela determina a escolha do objeto, da palavra, da forma e a sua combinação individual nos limites do enunciado. Ela determina, ainda, a escolha do conteúdo e da forma, bem como a ligação entre eles (MEDVIÉDEV, 2012, p. 185).

A avaliação social que os enunciados guardam é uma injunção no que se refere à forma própria do enunciado e à maneira como responde ao horizonte de sua época. Os enunciados se organizam discursivamente – isto é, aquilo que se diz ou não, como se diz, em qual tipo de linguagem – em função de que, de quem e de como respondem.

Isso não quer dizer que o enunciado concreto reflete a situação extraverbal como um espelho reflete um objeto. Desse ponto de vista, os documentários utilizam das diferentes formas de enformação e molduragem para caracterizar o discurso biográfico: para produzir o efeito de sinceridade, por exemplo, ou de veracidade, usam-se ferramentas de transmissão específicas. A própria escolha dessas ferramentas reflete a avaliação social flagrável no enunciado.

Como afirma Volochínov (2013, p. 79), o enunciado apresenta um *resumo valorativo* no qual a importância está em entender que os participantes do acontecimento estão sempre em uma situação de *co-partícipes*, porque “conhecem, entendem e avaliam essa situação” (VOLOCHÍNOV, 2013, p.79) em conjunto. Tampouco, importa frisar, essa é uma teoria do consenso, longe disso, é uma teoria do diálogo, que pode ser consensual ou conflitivo. Nessa esteira, a “*enuniação se apoia em sua relação real e material a um mesmo fragmento da existência, atribuindo a essa comunidade material uma expressão ideológica e um desenvolvimento ideológico posterior*” (grifos no original) (VOLOCHÍNOV, 2013, p.79).

O fator extraverbal não interfere nos enunciados mecanicamente, pelo contrário, integra e completa seus sentidos, é constitutivo. O enunciado concreto em sua vida é entendido como pleno de sentido compondo-se de duas partes: “1) de uma parte realizada verbalmente e 2) do subentendido⁴⁰” [...] (VOLOCHÍNOV, 2013, p.79). Essa noção de subentendido não é uma questão que possa ser resolvida no âmbito de uma consciência individual, diz respeito à ideia de grupo social.

[...] trata-se antes de tudo de uma unidade material do mundo, que forma parte do horizonte dos falantes [...] e da *unidade das condições reais da vida*, que geram a comunidade de valorações: o pertencimento dos falantes a uma mesma família, profissão, ou classe social, a algum grupo social, finalmente, a uma mesma época, posto

⁴⁰ O termo “subentendido” pode dar ensejo à ideia de que atravessaremos enunciados em busca de uma “verdade” além das interpretações ingênuas. É preciso também afirmar que se concebe o enunciado como uma construção opaca, ou seja, não transparente. Assim, com base nas materialidades buscaremos aventar as lacunas, os vazios de interpretação, os “subentendidos” sempre na perspectiva de Volochínov (2013). Partindo desse esclarecimento, a tarefa de análise empreendida por nós é entender o enunciado em sua atualidade histórica – Medviédov (2012) – como junção da singularidade de sua existência e da plenitude e abrangência de seu sentido.

que todos os falantes são contemporâneos (VOLOCHÍNOV, 2013, p.80).

Os enunciados concretos possuem uma parte material (verbal, sonora, visual, sincrética, etc.) e uma parte subentendida, no sentido usado por Volochínov (2013). Essa segunda parte, é forçoso explicar, é aquilo que não está dito e que ecoa ao fundo dos textos, como um campo dialogante, usando a expressão de Bakhtin (2015). Não que seja preciso atravessar as materialidades discursivas para auscultar esse silêncio significativo que estaria alhures, encontra-se no interior da opacidade discursiva o gérmen a que as análises devem remeter, colocar em contexto e explicitar. Para utilizarmos as palavras de Bakhtin (2015), “formando-se num clima do já dito, o discurso é ao mesmo tempo determinado pelo ainda não dito, mas que pode ser forçado e antecipado pelo discurso responsivo. Assim acontece em qualquer diálogo vivo.” (BAKHTIN, 2015, p. 52).

Para Medviédev (2012, p.185) inclusive a fisionomia histórica de cada enunciado é determinada pela avaliação social. O autor russo aprofunda essa discussão:

De fato, é impossível compreender um enunciado concreto sem conhecer sua atmosfera axiológica e sua orientação avaliativa no meio ideológico. Por aceitar um enunciado não significa capturar seu sentido geral como capturamos o sentido de uma “palavra do dicionário”. Entender um enunciado significa entendê-lo no contexto da sua contemporaneidade e da nossa (caso elas coincidam). É necessário compreender o sentido no enunciado, o conteúdo do ato e a realidade histórica do ato em sua união concreta e interna (MEDVIÉDEV, 2012, p. 185).

Um enunciado concreto deve ser avaliado em contraponto com seu contexto de emergência do qual a avaliação social adveio. Assim, aquilo que um enunciado “diz” guarda também espaços vazios e lugares de inscrição histórica de sentidos. Não obstante, o enunciado é inteiramente penetrado pela avaliação social, porque todos seus aspectos – estilísticos, composicionais e temáticos – são atravessados pelos sentidos que se quer comunicar. A entonação expressiva, por exemplo, é uma característica advinda da avaliação social feita do que é dito, portanto será sempre mais instável que a

entonação sintática (diferença entre o que é da ordem do sistema, e é imutável, e o que é da ordem da comunicação discursiva, mutável). Os enunciados concretos se constituem da palavra que é retirada do caldo comunicativo da comunidade discursiva em que emergem passando de um enunciado a outro visto que tomados na corrente viva que vai da história da sociedade à história da língua.

Medviédev (2012) insiste ainda na crítica à linguística de seu tempo afirmando que a tarefa dessa disciplina se restringiria a explicar o motivo de duas palavras ficarem lado a lado nas orações. Segundo o autor, seria imprescindível chegar até a avaliação social e transformar “uma das possibilidades gramaticais em um fato concreto da realidade discursiva” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 188). O elemento avaliativo seria responsável por mediar a relação existente entre a língua – sistema de possibilidades, materialidade – e sua realidade concreta. Essa interferência da avaliação social de um grupo na produção de sentidos configura os enunciados como uma “intervenção discursiva histórica” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 189) porque é uma exigência de resposta introduzida na corrente comunicativa como resposta a um alhures, isto é, que responde a algo anterior e exige resposta ao futuro do diálogo.

Concluimos a parte I desta tese com alguns apontamentos finais que registram nossa compreensão dos temas tratados. A divisão proposta por Dosse (2009) e recuperada por nós entre *idade heroica*, *idade modal* e *idade hermenêutica* da biografia escrita nos permite pensar na possibilidade que os documentários biográficos, dada sua natureza discursiva, reúnem elementos dessas três eras. As tecnologias audiovisuais são muito mais recentes, como se sabe, que as técnicas de escritas de si aventadas por nós nesse panorama de discursos biográficos. Das discussões sobre a emergência da intimidade interessa constatar esse paradoxo do íntimo x privado, que consiste em perceber que os detalhes mais particulares de cada vida só se dão a conhecer à medida que ingressam na corrente discursiva que é social, portanto externa. Os discursos íntimos ganham vida quando chegam ao mundo. Mas, como também vimos com a questão do valor biográfico e da memória, o que se diz de si ou se narra da vida de outro recupera valores socialmente compartilhados como validantes. Mesmo um discurso que

aparentemente é autorreferencial, no qual o autor narra sua própria vida, há a inserção de um “outro possível” que se instala em nós para validar o que é dito e como é dito. O enunciável em um discurso biográfico – e em um documentário biográfico, como veremos – contém esse ingrediente decisivo de validação social, de natureza estetizante.

Na caracterização do discurso biográfico, consideramos que a construção de um panorama histórico, epistemológico e discursivo, tal como feita no primeiro capítulo, nos auxiliou para a proposição dos procedimentos metodológicos de recorte e para a eleição das categorias de análise de base bakhtiniana que elencamos no capítulo 2. Em síntese, as noções de transmissão, compreensão e avaliação dos discursos do outro servirão de ferramentas para a análise dos documentários que se realiza na parte II, a seguir. Entendemos que essas noções teóricas lançam luz no encaixe, na seleção e nas ênfases que cada documentário dá para os elementos da vida de Mercedes Sosa.

Na parte II, então, mergulharemos no discurso biográfico sobre Mercedes Sosa por meio da análise dos documentários e do cotejamento com dados fundamentais para a compreensão da elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa nesses materiais.

PARTE II – A ELABORAÇÃO DISCURSIVA DA VIDA DE MERCEDES SOSA EM DOCUMENTÁRIOS BIOGRÁFICOS

A narração da experiência está unida com o corpo e a voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiências sem narração: a linguagem libera o mudo da experiência, a redime de sua imediatez ou de seu esquecimento e a converte no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência em uma temporalidade que não é de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pela irrepitibilidade), mas da recordação. A narração também funda uma temporalidade, que em cada repetição e em cada variante tornaria a se atualizar.

Beatriz SARLO⁴¹.

Esta parte tem como objetivo específico estudar a elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa tal qual apresentada nos documentários biográficos “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” e “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”. Para tanto, dividimos esta parte da tese em dois capítulos. No capítulo 3 trabalhamos com o contexto político e cultural da canção folclórica argentina, da qual Mercedes Sosa é uma pioneira como mulher, isso constitui uma primeira grande seção. Em seguida, observamos um giro político à esquerda no projeto estético e ideológico de sua carreira com o movimento do Nuevo Cancionero, essa é a segunda grande seção do capítulo. Ali estão, em semente, a canção militante, a difusão das ideias na América Latina e a construção de um ícone internacional. No capítulo 4 contrastamos o discurso autoritário com os discursos de libertação no contexto da narrativa fílmica da vida de Mercedes Sosa. O quarto capítulo contém uma análise dos discursos de resistência refratados por esses documentários e se divide em quatro grandes seções analíticas.

⁴¹ Tradução nossa do original em espanhol: “La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su imediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común. La narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepitible), sino la de su recuerdo. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse” (SARLO, 2005, p. 29).

A parte II desta tese contém a análise dos elementos condicionantes para o alçamento de Mercedes Sosa como “a voz da América Latina” no discurso biográfico dos documentários. Nossa empreitada aqui se dará para refletirmos sobre a forma como a vida de Mercedes é elaborada e discursivizada nos documentários.

CAPÍTULO 3

O terceiro capítulo desta tese constitui a abordagem política de uma faceta cultural interferente na carreira de Mercedes Sosa, especialmente por momento de suas primeiras aparições como cantora popular. Em sua primeira grande seção, este capítulo apresenta a vida política do folclore, entre a migração massiva do começo do século XX até os primeiros dois governos de Perón, já que Mercedes Sosa aparece como cantora do partido peronista. Desenhado esse panorama político-cultural na primeira seção, em seguida nos aprofundamos no pensamento estético e ideológico que envolveu a formulação e a divulgação do *Nuevo Cancionero*, essa é a segunda grande seção do capítulo. Nesse diapasão, tratamos do *boom* do folclore e da canção militante em conjunto com a difusão das ideias de vanguarda do *Nuevo Cancionero* na América Latina.

3.1 folclore: um encontro com o tempo longo das origens populares

O folclore argentino, entendido como o conjunto das manifestações populares relacionadas, sobretudo, à tradição oral, gerou amplo debate acadêmico, artístico e social durante as primeiras décadas do século XX. O termo “folclore” deve ser considerado um apelativo da indústria cultural para designar as mostras dessa tradição popular recopilada, organizada e, em seguida, distribuída na década de 1940 e seguintes. O rótulo daria uma aura de autenticidade, conforme Giordano (2012, p.1), como uma

medida de valor simbólico desde o aparecimento do trabalho pioneiro de Andrés Chazarreta (1876-1960)⁴². O termo folclore designa, então, a disciplina de estudos acadêmicos, o objeto de seu estudo e a projeção artística. Do encontro entre essas três grandezas, Chamosa (2012, p. 18) explica o surgimento de um movimento folclórico, extremamente complexo, que se poderia segmentar em três grandes áreas: um folclore acadêmico, cuja principal vocação é a recopilação e o ensino; um folclore artístico, em que a música folclórica é o ponto mais forte; e, por fim, um folclore associativo, que inclui *peñas*⁴³ e as demais associações civis relacionadas ao estudo e difusão do folclore.

Neste item discutiremos as questões que circundam o tema nacionalista que patrocina a perspectiva de um folclore como discurso identitário, primeiramente no encontro entre o tema da identidade e o da imigração; em seguida, com o governo peronista e a divulgação massiva da canção folclórica. Esses dois momentos constituem as duas primeiras vidas políticas do folclore.

3.1.1 Migração e identidade: uma primeira vida política do folclore

Sob o impacto de duas grandes ondas migratórias entre o final do século XIX e começo do seguinte, a identidade nacional argentina foi forçada a se remodelar. Em comunhão com os ideais liberais vigentes desde a Constituição de 1853, a possibilidade de imigração europeia era considerada um ganho, porque traria benefícios como

⁴² Esse “professor e músico de improviso” (ARCHETTI, 2003, p. 21) recorreu várias províncias do norte argentino, reunindo informações sobre os bailes tradicionais; em 1921 apresentou um grupo de danças folclóricas em Buenos Aires, mas naquela época não surtiu grande efeito e ficou esquecido por alguns anos. Segundo Barrero (2011, p. 30), o país não havia ainda amadurecido o suficiente para aceitar sua própria voz quando Chazarreta chegou à Capital. De acordo com Archetti (2003, p. 21), a inspiração para essa empreitada foi o contato com a literatura gauchesca e uma maneira de resistir às danças importadas do estrangeiro.

⁴³ De acordo com Rivera (2006, p. 834), “*peñas*” é o termo que serve para se referir aos círculos culturais em que se cantava, se recitava poemas e eram lidas peças de teatro, com uma estrutura física parecida com a dos bares, onde se reuniam pessoas para discutir objetos culturais.

povoamento de áreas pouco habitadas, mão de obra qualificada e uma redução do “atraso” do interior do país. Segundo Karush (2019, p. 27) a mesma elite liberal que fortaleceu vínculos do país com a Europa, quando confrontada pela imigração massiva, que ela própria havia auspiciado politicamente, recebeu uma espécie de contragolpe que a obrigou a encontrar no “nacional” e em seu orgulho uma saída para os dilemas patrióticos criados. Com efeito, assim que a migração europeia se efetivou, a perspectiva entusiástica que lhe havia preparado terreno foi se reduzindo, uma vez que os europeus traziam consigo ideias estranhas ao “sentir nacional”. A vida operária, por exemplo, começou a conviver com questões socialistas e anarquistas, antes menos evidentes e as greves entraram na ordem do dia. Os estrangeiros passaram a ser vistos como uma ameaça à identidade nacional e à estrutura de poder estabelecida.

O efeito da migração, primeiro desejada, depois problemática, causaria uma importante política de identidade que daria o tom na vida nacional, visto que o governo federal empreenderia esforços para homogeneizar e disciplinar a população com um projeto educacional patriótico. A construção do Estado teve de gerir esse acontecimento inesperado na mesma medida em que precisava edificar a própria ideia de nação, como seu complemento, de modo que foi preciso desenvolver um projeto que aplacasse os efeitos da heterogeneidade, assim, amalgamando e homogeneizando os imaginários alternativos (ARCHETTI, 2003). Esse processo implicava a constituição de compromissos subjetivos que o nacionalismo logrou canalizar por meio dos ideólogos da Geração do Centenário⁴⁴.

Em luta contra a possibilidade de diluição do sentimento pátrio, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas e outros dessa geração atuaram como força ideológica para erigir um possível herói nacional, considerado representante autêntico da argentinidade e da pureza campesina, *el gaucho*. Paradoxalmente, os ideólogos dessa figura eram escritores que viviam na capital do país e de lá, de seus confortáveis escritórios, narravam a vida simples e honrada do homem que trabalhava no campo na região do pampa argentino. Esses autores tomavam como modelo o mito plasmado nas páginas

⁴⁴ “Geração do Centenário” se refere à comemoração dos primeiros cem anos de Independência Argentina (1810-1910). Os três grandes ideólogos dessa geração foram Ricardo Rojas (1882-1957), Manuel Gálvez (1882-1962) e Leopoldo Lugones (1874-1938). Consultar o estudo de Néia (2018) a respeito do desenvolvimento do nacionalismo na geração do centenário.

heroicas do poema *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, publicado em 1872. Esse longo poema em registro quase fonético dava à luz a voz do homem do campo, esses intelectuais estabeleceriam, dessa maneira, o herói nacional com que combater as ideias estrangeiras à pátria. O ponto de vista dos letrados repousaria sobre o horizonte do pampa, uma vez que os autores estavam convencidos de que somente desse acervo rural poderia emergir uma música de identidade argentina, ao mesmo tempo em que a cidade de Buenos Aires fervia de músicas imigrantes e o tango se impunha no centro e na periferia.

Nessa esteira, em busca de uma construção de identidade do ser nacional, da verdadeira “argentinidade”, se instaurou pelos discursos da tradição uma dualidade entre a capital do país e as províncias do interior, a ponto de produzir uma divisão simbólica muito importante⁴⁵. Segundo Chamosa (2012, p. 12), esse dualismo cultural carregava em si uma avaliação moral, na medida em que entendia que Buenos Aires com suas características de cosmopolitismo se europeizava, enquanto no interior do país os valores supostamente autênticos não se corrompiam, porque não estavam sequer em contato com as modas portenhas.

Porém, o discurso nacionalista faria emergir outro sujeito no cenário cultural. As comunidades rurais do norte do país - especificamente na província de Tucumán, onde a elite açucareira representava uma expressiva fatia do poder político e econômico – apresentavam uma grande quantidade de saberes populares, de caráter eminentemente oral, ainda não catalogado e que passava a gerar crescente curiosidade etnográfica. *El criollo*, esse outro herói, de características semelhantes ao *gaucho* foi erigido como ainda mais autêntico na medida em que vivia em uma região pretensamente intocada pela imigração, ainda não contaminado pela proximidade e pelo cosmopolitismo. Os donos de engenho de Tucumán ajudariam a institucionalizar as pesquisas em folclore no norte argentino por meio de políticas de fomento cultural, que logo impulsionariam de

⁴⁵ Luna (1986) afirma que a própria geografia da cidade de Buenos Aires favorecia essa divisão simbólica: estando de costas ao interior do país, a capital federal se interessava mais por aquilo que o porto trazia de alhures. Discutimos detalhadamente essa divisão simbólica para a construção contraditória do discurso identitário em Souza (2017).

modo direto as políticas do estado, na difusão artística e no ensino de folclore⁴⁶ (GIMÉNEZ, 2017).

O nacionalismo que colonizava esse pensamento e alimentava essa busca pelo verdadeiro espírito nativo definia os moradores do “interior profundo” – essa expressão remete ao noroeste argentino mais que outras regiões – como aqueles que possuíam os valores límpidos, distantes de qualquer influência estrangeira que haviam conservado uma sabedoria ancestral, simples e não contaminada que se refletia na arte anônima que praticavam, sobretudo de tradição oral. Todos esses valores já haviam sido definidos, no arquétipo *gaucho*, mas esse era um herói mais mítico que real, estava extinto ou contaminado pelos imigrantes vizinhos, os *criollos*, todavia não.

Os industriais açucareiros garantiam financiamento e proteção ao folclore, na província de Tucumán se instaura um “cânone” da zona geográfica noroeste da Argentina. O reflexo desse investimento na pesquisa do folclore veio à luz até 1950 quando autores como Manuel Gómez Carrillo, Alfonso Carrizo, Augusto Raúl Cortazar, Leda Valladares publicaram muitos livros fruto da recopilación de danças e músicas das distintas regiões do país que visitaram. Papel destacado assumem nessa divulgação do folclore acadêmico Carlos Vega e Isabel Aretz. Segundo Madoery (2016, p. 20), esses dois autores hegemonizaram a pesquisa folclórica na Argentina e no Cone Sul até bem adiantado o século. As relações entre os pesquisadores e os músicos folclóricos seria um momento chave na divulgação em todo o país dessa cultura pouco conhecida, sobretudo na região mais próxima da capital.

No plano discursivo, essa idealização do *criollo* se deu em um contexto político e econômico que transformou essas comunidades rurais em eixo de interesse cultural para pensar a nacionalidade. No entendimento dos estudiosos argentinos dos albores do século XX, o mais importante era descobrir, armazenar e indexar os saberes populares que desenvolver um projeto eminentemente nacionalista. Dessa forma, no interior do

⁴⁶O ensino de folclore nas escolas da Argentina foi institucionalizado por Juan Domingo Perón, na chamada “primeira experiência peronista”. Ver mais sobre esse governo em Seoane (2006). Atualmente, o ensino de folclore nas escolas argentinas apresenta uma longa tradição e se pode acessar o site “*Cajita de musica Argentina*” desenvolvido pelo Ministério da educação com o objetivo de funcionar como ferramenta pedagógica. Nesse site de acesso livre o conteúdo multimidiático permite “ouvir, ver e ler” folclore, conforme a descrição do site sobre seu conteúdo. Mais informações em <https://bit.ly/3rlqrSK>. Acesso em 22-12-2020.

discurso nacionalista esse herói em construção se sedimentaria e seria compartilhado por sujeitos de diferentes filiações do espectro político, dos conservadores e nacionalistas até alguns comunistas. Mas esse trabalho intelectual de criação do herói nacional não aconteceria sem paradoxos no embate entre a cidade letrada e a periferia do poder. Os sujeitos do folclore – os produtores dessa cultura viva – eram interrogados, fotografados e gravados pelos pesquisadores, suas tradições se tornavam objeto de canções, se reproduziam no cinema, nas artes plásticas e nos livros didáticos seus rostos, ou, ainda, suas vestes se transformavam em souvenirs para turistas ou disfarces para festas escolares (CHAMOSA, 2012). Contrariamente à aprendizagem social, não havia espaço para se tornarem sujeitos de sua própria história.

Dito de outro modo, aqueles que aprenderam pela tradição oral ou pela participação direta nas festas populares, aos quais se empregavam tantas virtudes e proezas, não recebiam o espaço para manifestar essa cultura em que estavam imersos. Desde um viés argentino, a apropriação pelos intelectuais nacionalistas dessa imagem do herói *criollo* do interior profundo como uma maneira de fazer frente às forças migratórias foi um ato que mais tarde apareceria nos distintos discursos políticos. Apesar de o sentido do “ser nacional autêntico” mudar de significado, através do tempo se manteria com alguma constância essa origem um pouco fantasmática de ancestralidade durante o século XX.

3.1.2 Perón, os festivais e a divulgação massiva: uma segunda vida política do folclore

Como reforço aos discursos de identidade que estavam em gestação avançada nos anos 1940, quando Perón emerge no cenário político argentino o folclore recebe novas cores com a divulgação massiva e a promoção de festivais provinciais. Perón assume a discussão sobre identidade relacionada à canção folclórica e especifica sua presença nacional, a segunda vida política do folclore se dá com o encontro entre Perón e a especialização de um herói nacional relacionado a seu projeto de poder. Com a divulgação massiva da canção folclórica aparece em Tucumán uma cantora jovem cujo futuro alçaria a Argentina a outros lugares, era Mercedes Sosa.

O processo de formação do peronismo iniciou em 1943, com um golpe militar que guindou à presidência o general Pedro Pablo Ramírez. Juan Domingo Perón então militar assumiu a Direção Nacional do Trabalho. Nos anos seguintes, passaria a ocupar outras posições no governo, acumulando a vice-presidência, o cargo de Ministro da Guerra e a Secretaria de Trabalho e Previdência. Durante sua gestão nesse último órgão intercedeu em conflitos a favor de operários e empregados rurais, estabeleceu férias remuneradas e ampliou bases do sistema previdenciário. Mas, em função de disputas entre os militares e a coalisão política de oposição, o governo resolveu destituir Perón dos cargos que ocupava e encarcerá-lo em outubro de 1945. Uma multidão de trabalhadores se reuniu em protesto exigindo sua libertação. Esse seria o marco fundacional da popularidade de Perón que, no fevereiro seguinte, seria eleito presidente (SEOANE, 2006, 940).

Chamosa (2012, p. 111) afirma que com o golpe militar de 1943 o folclore musical e seus representantes receberiam um aliado impensado. Os dias festivos do folclore começariam com uma perspectiva de nacionalização dos conteúdos veiculados. Na área de telecomunicações se iniciou uma política radiofônica em que a música argentina deveria cumprir um papel formativo e moralizante. O aumento, naqueles anos, de cerca de dez por cento nas transmissões de rádio de música folclórica representava o dobro do anteriormente praticado, embora essa taxa de emissão não se mantivesse nos anos seguintes, era já um indicador de apoio federal.

Com a eleição democrática de Perón para suceder esse governo militar, o folclore celebraria dias ainda mais festivos. Nesse contexto da vida política nacional, o folclore

Depois de haver obtido a proteção oficial durante o governo militar, o movimento folclórico continuou sua carreira ascendente durante os dois governos de Juan Domingo Perón. Certamente, a popularização do nacionalismo cultural e, portanto, do folclore *criollo*, formou parte do processo histórico que marcou a emergência do peronismo quem, por sua parte, deu cobertura política e financeira ao movimento folclórico, tanto em seu aspecto acadêmico quanto no educativo, artístico, midiático e social. Em termos quantitativos, a promoção

estatal do folclore pelo governo peronista superou tudo o que foi feito pelos governos precedentes⁴⁷ (CHAMOSA, 2012, p. 119).

Se havia nos anteriores governos um investimento em políticas de difusão, a cobertura política e financeira que Perón garantiu foi decisiva para os momentos posteriores do movimento que cresceu muito durante esse que seria seu primeiro governo. A partir do estado foi promovida a popularização do folclore e uma crescente “festivalização” da vida pública. Assim, nas diferentes datas festivas e nas recentemente criadas jornadas peronistas, o acompanhamento musical sempre foi dado pela canção folclórica. Uma dinâmica política se instaurou no folclore: em cada festa popular ou pequeno festival, o presidente da república ou a primeira dama, Eva Perón⁴⁸, eram convidados de honra. Dito de outro modo, as festas populares se “peronizaram” como rituais políticos em que sempre havia uma autoridade relacionada a Perón, quando não ele mesmo em pessoa.

As visitas do casal Perón às províncias sempre se davam no contexto de festas populares em que havia milhares de pessoas. A política de difusão cultural que o governo levou a cabo fez com que surgissem muitos festivais de música popular, quase sempre relacionados a alguma atividade econômica, nas províncias. Assim, a *Fiesta de la Vendimia*, de Mendoza, se consolidou como o modelo da festa nacional. Com amplo apoio do governo nacional foram criadas em 1947 a *Fiesta Nacional del Algodón* e a *Fiesta Nacional de la Zafra*, as quais, apesar de não alcançar imediatamente o brilho do festival modelo, se tornariam ocasião para a visita de membros do governo (CHAMOSA, 2012, p. 124). Essa “peronização” dos festivais provinciais instaurou uma quebra com um passado recente na história política do folclore, já que antes de Perón, a celebração da festa popular se relacionava à indústria regional, celebrando os

⁴⁷ Tradução nossa do original em espanhol: “Tras haber obtenido la protección oficial durante el gobierno militar, el movimiento folclórico continuó su carrera ascendente durante los dos gobiernos de Juan Domingo Perón. Ciertamente, la popularización del nacionalismo cultural y por lo tanto del folclore criollo, formó parte del proceso histórico que enmarcó la emergencia del peronismo quien, por su parte, dio cobertura política y financiera al movimiento folclórico, tanto en su aspecto académico como en lo educativo, artístico, mediático y social. En términos cuantitativos la promoción estatal del folclore por el gobierno peronista superó todo lo hecho por los gobiernos precedentes” (CHAMOSA, 2012, p. 119).

⁴⁸ Eva Perón foi a segunda esposa de Juan Perón e assumiu, durante seus dois primeiros governos a área social e a relação com os trabalhadores, duas de suas principais frentes de popularidade. Segundo Seoane (2006, p. 938), Evita foi a responsável por criar a ala feminina do partido peronista e encabeçou as discussões que garantiram a lei do voto feminino no país. Em 1951, votou pela primeira vez já hospitalizada e faleceu vítima de um câncer no ano seguinte.

capitalistas que a exploravam, portanto. Com Perón, o foco mudou: por um lado, a celebração do trabalhador, na condição de descamisado e, por outro, a figura do próprio presidente, elevado à condição de herói libertador (CHAMOSA, 2012).

Esse alinhamento com o discurso folclórico gerou muita visibilidade e ao mesmo tempo um capital político muito importante com essa faixa social que frequentava os festivais. Desse modo, produzindo uma espécie de resumo dessa vida política do folclore tal como vista até aqui, segundo Garcia (2008), poderíamos perceber duas fases: a primeira em que se assiste a um “alijamento das camadas populares de suas próprias representações” (GARCIA, 2008, p. 208), de uma maneira em que a palavra folclore designava um esforço da cultura letrada em integrar ao nacional essas camadas, mas sem a necessidade de alterações na estrutura política e social. E uma segunda fase seria essa em que o governo Perón dá nova evidência ao folclore, ajudando na difusão comercial massiva, mas “sem exceder os limites da tradição definidos pelo poder” (GARCIA, 2008, p. 208).

Na medida em que os políticos ocupavam um lugar de honra nessas festividades, porque patrocinavam os gastos com dinheiro público, havia uma reciprocidade da comunidade que trabalhava com folclore colaborando em eventos sumamente políticos com números artísticos (canto e danças, sobretudo). As jornadas peronistas foram se transformando com o tempo em espécies de festivais folclóricos locais. Já no contexto de seu segundo governo, em 1953, a *Unión de Estudiantes Secundarios* (UES) participou ativamente da organização dessas festas populares. Em Tucumán, um anfiteatro havia sido concedido à UES para a realização de suas atividades, nesses pequenos festivais que ali aconteceram se apresentou pelas primeiras vezes em um palco como cantora de folclore uma adolescente muito talentosa, com o pseudônimo de Gladis Osorio. Esse foi o começo da carreira de Mercedes Sosa, que usava um pseudônimo inicialmente para evitar a censura do pai (CHAMOSA, 2012).

Nesse contexto, o documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” apresenta essa introdução da cantora no universo artístico com esse pseudônimo a partir de um fragmento da narrativa de Fabián Matus, filho de Mercedes, que conduz o documentário da seguinte forma:

[Fabián Matus⁴⁹] Cuando cumplió los 15 años, incentivada por sus amigas, mi madre se inscribió en un concurso de cantantes en la radio LV12 de Tucumán. Mis abuelos nunca lo hubieran aprobado, así que lo hizo a escondidas, mientras ellos viajaban a Buenos Aires. (VILA, 2013, 00:14:05-00:14:25).

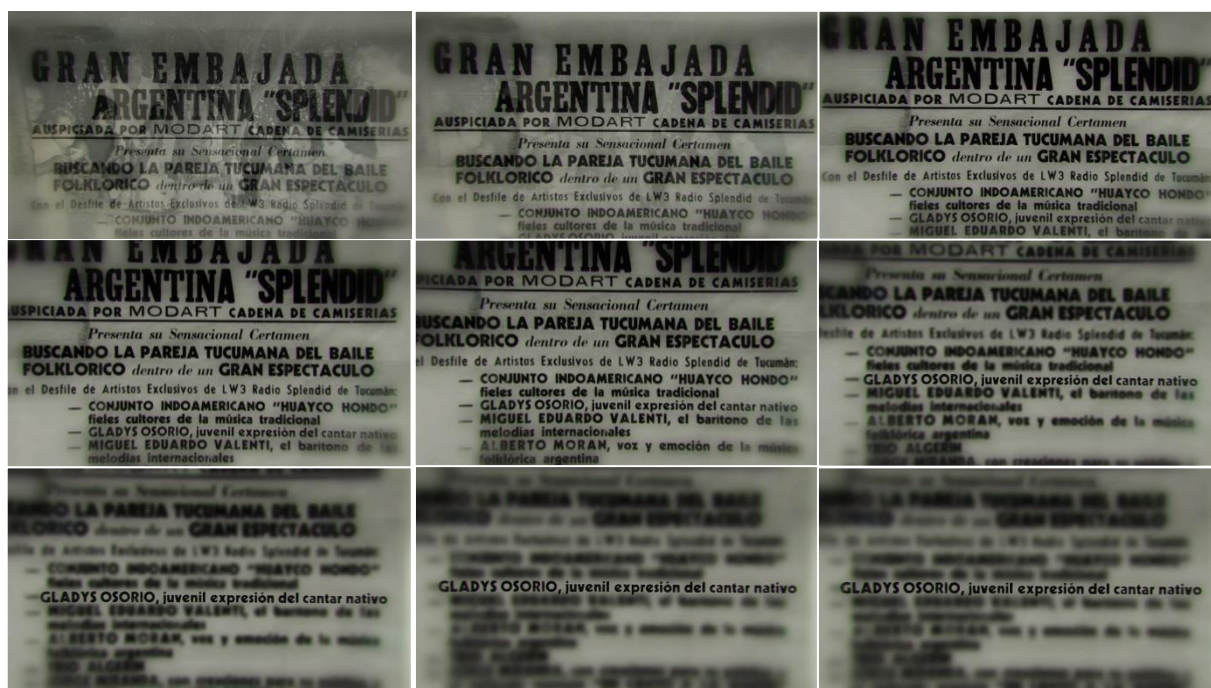
Em concomitância com essa estreia na Rádio LV12 em que venceu um concurso de calouros e passou a se apresentar com alguma frequência, apesar de ser menor de idade e da resistência paterna no começo, sua vida artística se envolveria com a política do folclore de um modo muito particular. Mercedes Sosa nasce como cantora folclórica, com o nome de Gladys Osorio, nessa onda peronista de apoio à difusão da música nacional. Na sequência desse documentário, o diretor apresenta um fragmento gravado em áudio de Mercedes que diz:

[Mercedes Sosa] Bueno... papá y mamá todos eran peronistas, pero nunca han sido de unidades básicas. ¿Sabés? Entonces... éste... como yo cantaba, como yo era la cantante del partido peronista de Tucumán, me llamaba Gladys Osorio (VILA, 2013, 00:15:32-00:15:45).

Neste momento, passamos a apresentar as materialidades do discurso do documentário em fricção para discutir esse encontro de discursos que o diretor do documentário organiza. Como se percebe pela minutagem, o fragmento transcrito da voz de Mercedes e os fotogramas apresentados na imagem 2 a seguir coincidem no tempo do documentário, se sobrepõem em boa parte, inclusive. Assim, enquanto um áudio traz a voz de Mercedes falando da preferência política dos pais, aparece um fragmento de um convite para um grande espetáculo que contaria com alguns cantores e grupos:

⁴⁹ Em todas as menções a transcrições de voz dos documentários usaremos um colchete no começo indicando o nome de quem falou.

Figura 1 – “Gladys Osorio, juvenil expresión del cantar nativo”



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:15:37 – 00:15:45). Disponível em <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 25 de dezembro de 2020.

Cotejando esses dois discursos de vozes diferentes – certamente aparecem em lugares e tempos distintos entre si, uma vez que o convite para o espetáculo deve haver sido guardado dos anos 1950 e o discurso de Mercedes sobre o assunto pode haver sido proferido em outra data – o diretor permite ver o nascimento para o mundo artístico de uma voz envolta, desde então, no contexto político da canção folclórica. Apesar dos pais de Mercedes não estarem envolvidos nas atividades das chamadas “unidades básicas”⁵⁰, o apoio paterno foi essencial e quem sabe se deva a essa atividade política relacionada ao peronismo, já que sem isso não haveria iniciado uma carreira como cantora tão cedo.

Retomando a discussão proposta por Medviédev (2012) a respeito da avaliação social, compreendemos que a escolha desses materiais para narrar esse acontecimento em particular na história da carreira de Mercedes Sosa tem uma importância singular: o enunciado do documentário reúne na atualidade de seu dizer um enunciado verbal, a

⁵⁰ Entendidas como sedes políticas mais ou menos informais, no contexto do primeiro peronismo eram um nó denso da vasta rede partidária, criadas pelos próprios ativistas, em suas casas, reuniam as atividades de formação de quadros políticos e apoio assistencial, entre outras atividades (QUIROGA, 2008, p. 3).

parte sonora, e a imagem do convite para o espetáculo, a parte visual, de modo a instaurar uma relação dialógica entre ambos. No todo do enunciado do documentário, a escolha desses dois materiais é determinada inteiramente, no dizer de Medviédev (2012), pelas forças sociais que atuam na avaliação dos dizeres, isto é, que os enunciados não são exclusivamente materiais, porque englobam uma parte de “subentendido”, nos termos de Volóchinov (2019). A forma de ser dos enunciados guarda em si uma injunção simbólica que remete à atitude de resposta que os enunciados constituem, assim, as formas de enformação e molduragem de que o enunciado do documentário se vale caracterizam os efeitos específicos esperados.

A forma como os dois discursos que transcrevemos – de Fabián, primeiro, e de Mercedes, em seguida – e as imagens do convite do espetáculo conformam uma organização particular que visa, sob a confiança que a palavra do filho deve surtir, dar efeito de verdade para o acontecimento ali narrado. Não sendo suficiente apenas o uso de depoimentos, o documentário apela ao visual para demonstrar que o nome “Gladys Osorio”, de pouca divulgação se comparado ao de Mercedes Sosa, era o pseudônimo da adolescente que cantava para o partido peronista. O efeito de vídeo que o destaque dos fotogramas permite visualizar, por fim, ressalta o nome “Gladys Osorio” em meio ao convite em que havia uma profusão de outros nomes e informações dispersas.

No sentido da veridicção que é tão importante para o documentário, o uso em conjunto do áudio em que se reconhece a voz de Mercedes Sosa dizendo que seu nome artístico em Tucumán era “Gladys Osorio”, naqueles anos de peronismo em ascensão, corrobora ao sentido de verdade que o cartaz traz e ao movimento que capturamos por meio dos fotogramas. Assim, a parte visual e a parte verbal do fragmento em análise formam um par que engloba uma parte importante da carreira de Mercedes Sosa e emprestam-lhe um novo tom em relação a sua existência anterior como enunciados da vida (de quando foi feito o convite em papel para os shows e de quando foi coletada a declaração em áudio que aparece sobreposta). Quando deslocados de seus contextos anteriores, os dois fragmentos passam a fazer parte de outro gênero, agora mais complexo, em que se alteram características discursivas essenciais, formam parte do todo do enunciado do documentário, são, agora, partes de um todo enunciativo maior. O enunciado do documentário ao deslocar no tempo e no espaço esses dois outros textos

coloca-os em uma forma expressiva muito diversa e desenha uma nova espacialidade e temporalidade.

Esse momento inicial como cantora do partido peronista de Tucumán inscreve Mercedes Sosa, apesar do pseudônimo pensado entre as colegas adolescentes de escola (BRACELI, 2010), no contexto dessa vida política do folclore, alguns anos antes do *boom* do folclore que produziria um giro importante em sua carreira. Na figura 2, o movimento que capturamos através dos fotogramas mostra o destaque ao enunciado escrito no convite: “Gladys Osorio, juvenil expresión del cantar nativo”. Essa designação para a atividade artística de Mercedes nos permite perceber a forma com que o projeto ideológico do folclore se sedimentava: uma força que vem da terra, da nação, do povo argentino. Demonstra, ademais, o movimento que viemos discutindo nessa segunda vida política do folclore, aquele em que a nação precisa de um herói, o qual será relacionado a essas vozes do interior profundo. No fragmento que citamos acima de discurso transcrito, Mercedes dá a entender que simplesmente porque cantava, foi a cantora do partido peronista em sua província naqueles anos; em Braceli (2010) temos argumentos que corroboram com essa discussão, quais sejam, Mercedes se sentia muito ingênua naquela época e recém começava a se politizar. Nesses primeiros anos, também assumiu um papel muito particular porque o campo do folclore era quase exclusivamente masculino, com raras exceções⁵¹.

Em resumo, a partir do que vimos até aqui, o governo de Perón deu importantes contribuições para a consolidação do folclore como forma de expressão eminentemente nacional. Mas o apoio oficial ao folclore já datava do governo militar que lhe precedeu cuja política radiofônica moralizante previa a música nacional como o principal produto; é certo, no entanto, que Perón especificaria esse quadro cada vez mais. O mercado da música folclórica e a educação tiveram destaque nesse aumento pelo interesse público no tema. Não obstante uma quase simbiose entre o folclore e o peronismo, os movimentos nunca se unificaram. Havia, é claro, coincidências fortes,

⁵¹ Segundo González (2016), o cânone folclórico era masculinizante em toda a América Latina. Assim, até que as mulheres conseguissem se consolidar como representantes desse tipo de música houve um longo caminho a ser percorrido. Os processos sociais que levaram as mulheres a ocupar espaços decisivos no campo cultural tornaram-nas protagonistas e simultaneamente incentivaram o protagonismo feminino nesse cenário.

como a defesa do arquétipo de nacionalidade e de uma cultura nacional contra a exportação de modelos estrangeiros.

O peronismo foi capaz, inclusive, de especializar esse modelo de argentinidade na figura do “descamisado”, que poderia ser um trabalhador rural ou o imigrante interno que passou a viver na cidade grande. Um fato merece destaque: “O peronismo interveio fortemente no movimento folclórico, inclusive inventando festivais onde nunca antes havia existido, mas realmente não criou um discurso e uma estética folclórica especificamente peronista”⁵² (CHAMOSA, 2012, p. 139). Por mais que houvesse uma proximidade, os interesses não se fundiram, o que permitiu uma sobrevivência do movimento folclórico à derrocada de Perón em 1955 com um novo golpe militar.

À queda de Perón se segue um período de ouro para o folclore, mas a explicação do auge não deve ser buscada apenas no crescimento de uma camada social rural em migração interna para as grandes cidades durante as décadas anteriores. Segundo Chamosa (2012), entre o declive do tango, nos anos cinquenta, e a ascensão do rock, nos sessenta, ficou uma lacuna temporal que o folclore soube manejar bem. Certamente, a migração interna ajudou a monetizar a música folclórica (ARCHETTI, 2003; SOUZA, 2017), mas para compreender melhor o *boom* do folclore que aconteceu nos anos 1960 é preciso estar atento às mudanças de audiências que ocorreram.

Como a música folclórica esteve ativamente incorporada à educação escolar nos anos peronistas, outros gêneros musicais quase não existiam na memória dos estudantes daqueles anos, que passariam a exigir do mercado outras demandas. Nessa antessala do *boom* do folclore em que a ditadura do golpe de 1955 governou, não havia por parte do governo um impacto maior na estrutura simbólica do folclore, algumas celebrações de perspectiva mais peronista seriam descontinuadas, uma vez que deixavam de existir justamente em função da queda do presidente.

⁵² Tradução nossa do original em espanhol: “El peronismo intervino fuertemente en el movimiento folclórico, incluso inventando festivales donde nunca antes habían existido, pero realmente no creó un discurso y estética folclórica específicamente peronista”. (CHAMOSA, 2012, p. 139).

3.2 “Nuevo cancionero”: pensamento estético e ideologia

Nesta seção acompanharemos uma virada importante no contexto do folclore que, devido às suas especificidades, poderia ser considerada sua “terceira vida política”, acompanhando os títulos das seções anteriores. Entretanto, como nessa outra fase da elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa há um crescimento em abrangência e em potência política, aqui passamos a estudar essa faceta em especial. De tal modo, exploramos com mais força a formação de seu pensamento estético e ideológico no bojo do movimento do *Nuevo Cancionero*. Tratamos, em seguida, de sua primeira atuação no Festival de Cosquín e de como esse acontecimento é narrado pelos documentários em análise e, por fim, da difusão das ideias no *Nuevo Cancionero* na América Latina e da questão da canção militante.

Os dias de bonança da canção folclórica sob os governos de Perón não foram tão brilhantes para todos os artistas do movimento. Durante os anos 1940 aquele que seria considerado o decano do folclore, Atahualpa Yupanqui (1908-1992), participava de um movimento político encabeçado pelo Partido Comunista argentino contra a ditadura que levou Perón a ser ministro de estado e o tornou conhecido a ponto de vencer a eleição presidencial em 1946. Yupanqui foi filiado ao PC por poucos anos (1945-1952), mas durante esse tempo teve suas músicas e suas atuações paulatinamente proibidas. Foi preso oito vezes e a gravação de seus discos na Argentina foi descontinuada por um período. O *cantautor*⁵³ seria, ademais, quem melhor representaria a intersecção entre o folclore artístico e sua vertente acadêmica, porque bebia das fontes populares no norte do país, dialogava com os recompiladores e também divulgava massivamente a canção. Em boa medida, conforme Chamosa (2012) e Luna (1986), os valores telúricos e um pouco mágicos do interior profundo, nessa chave de leitura do folclore, se adequaram aos traços indígenas do rosto de Yupanqui.

⁵³ O termo “cantautor” designa um artista que é cantor e autor das canções, geralmente solista. Os casos de Atahualpa Yupanqui e de Violeta Parra ilustram bem esse conceito, sobretudo em função da temática social de suas canções e das questões relacionadas à música folclórica.

Entre os trabalhos fundadores, Atahualpa Yupanqui merece destaque como um dos primeiros a trazer para o cancionero folclórico um investimento qualitativo. Luna (1986) afirma que durante a década de 1940 a exigência por qualidade sonora era o entrave principal para conquistar a caixa de ressonância argentina que era Buenos Aires. Desse modo, havia uma escassa qualidade vocálica de intérpretes de folclore, somada à limitação do caráter pitoresco nos conteúdos e a insistência na manutenção exclusiva de instrumentos musicais tradicionais, como *bombos* e *guitarras* (BARRERO, 2011). Com efeito, para conquistar o gosto portenho, a música folclórica precisava que sua mensagem vocal fosse transmitida por cantores e instrumentistas mais talentosos, ademais de uma dimensão poética mais alta (LUNA, 1986, p.12).

Yupanqui e outros, como Antônio Tormo (1913-2003) e Buenaventura Luna (1906-1955) trariam essa contribuição decisiva. Mas o quinquênio que separou o fim da primeira experiência peronista e o começo da década de sessenta seria a antessala de um novo olhar para o folclore. Agora, a perspectiva de um interior profundo que precisa ser estudado passa a ocupar uma posição diferente em relação ao desenvolvimento de um discurso mais progressista que entende o desafio tradicionalista de outro modo. Um círculo de intelectuais lançaria em 1963 um manifesto que geraria ecos em toda a América Latina, a proposta desse grupo era “demonstrar que a composição musical e poética inovadora não era apenas legítima, mas uma necessidade para a arte de raiz folclórica”⁵⁴ (CHAMOSA, 2012, P. 170).

Entre esses sujeitos estava Mercedes Sosa, que havia se casado com o músico Oscar Matus (1927-1991) e estava vivendo em Mendoza, desde 1957, agora usando seu nome de batismo como nome artístico. Com Matus, Mercedes passou a frequentar um círculo de intelectuais e artistas entre os quais estava Tito Francia (1926-2004) e Armando Tejada Gómez (1929-1992). Essa comunidade artística começaria a formular um novo enfoque para a música folclórica, cujo interesse imediato era o mesmo de outros inovadores do gênero daqueles anos, qual seja, enriquecer o folclore, tornando suas letras e músicas mais complexas (KARUSH, 2019, p. 282), mas não simplesmente

⁵⁴ Tradução nossa do original em espanhol: [...] “demostrar que la composición musical y poética innovadora no solo era legítima sino una necesidad para el arte de raíz folclórica” (CHAMOSA, 2012, P. 170).

pelo esforço erudito, pelo contrário, havia uma perspectiva de restituição de lugares de dizer antes usurpados do povo.

Tito Francia e Tejada Gómez trabalhavam em uma das grandes rádios da cidade de Mendoza, o primeiro como guitarrista profissional e o segundo como locutor, isso lhes dava, naquele momento, uma posição privilegiada no cenário musical da província. Mendoza havia contribuído para fortalecer o movimento folclórico nas décadas precedentes tanto quanto outras províncias decisivas como Tucumán, Santiago del Estero, Salta e Buenos Aires, porém a influência conservadora e militar que reinava ali, de acordo com Chamosa (2012), não deixava pressupor que seria o berço de uma linha mais progressista no movimento. O documentário *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica* apresenta uma fotografia da noite de lançamento do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, que aconteceu em 11 de fevereiro de 1963, na sede do círculo de jornalistas de Mendoza.

Figura 2 – Integrantes do Movimento do “Nuevo Cancionero”



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:17:41).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 25 de dezembro de 2020.

Segundo Chamosa (2012), o grupo formado por Tito Francia, Armando Tejada Gómez, Oscar Matus e Mercedes Sosa selaria sua visão sobre a canção popular com esse manifesto que enfrentava o problema central do folclore argentino naquela década: dar voz ao povo. Na figura 3, acima, apresentamos uma fotografia em que estão, da

direita para a esquerda, sentados: Oscar Matus, Mercedes Sosa e Víctor Nieto; Em pé, na mesma direção, Tejada Gómez, Tito Francia, Horacio Tusoli, Juan Carlos Sederó⁵⁵. Ao acessarmos o documento em sua versão digital disponível na internet⁵⁶, a lista de autores em 1963 é bem mais extensa, já que incluía uma série de outros trabalhadores da cultura não envolvidos diretamente com a produção musical⁵⁷, como escultores e pintores. Certamente o avanço estético que o *Nuevo Cancionero* trouxe se deve à particular constituição do grupo fundador, que contava com um grupo de artistas inseridos no movimento folclórico mendocino e que compartilhavam uma cosmovisão que transcendia a província e mesmo o país (chegaremos à questão da conexão artística com a América Latina nas próximas páginas).

Tito Francia era um competente músico que se distinguiu nos anos 1950 pelo interesse em potencializar a liberdade criativa da música popular. Também professava ideais libertários, ainda que de modo mais reservado (CHAMOSA, 2012). Tejada Gómez, por seu turno, desenvolvia uma vocação política muito mais aberta, era um poeta autodidata que havia crescido na extrema pobreza e estava envolvido há alguns anos com o PC. Sua atividade artístico-política traçou o avanço das discussões do *Nuevo Cancionero* na América Latina, uma vez que em 1961 foi premiado em um concurso de poesia latino-americano promovido pela *Casa de las Américas*, em Havana, Cuba. Segundo aponta Chamosa (2012),

A repercussão da obra de Tejada Gómez e suas conexões com os círculos comunistas e de esquerda do continente lhe outorgaria ao *Nuevo Cancionero* uma dimensão transnacional necessária para cimentar seu prestígio interno. [...] Tejada Gómez se pôs facilmente à frente dos artistas de sua geração que buscavam integrar inquietudes

⁵⁵ Informações obtidas no documentário “Nuevo Cancionero. El Movimiento”, capítulo “Génesis”. Disponível em <https://bit.ly/3sDFN5y>. Acesso em 18 de janeiro de 2021.

⁵⁶ No livro de Massholder (2016), cuja pesquisa é original e confiável nos arquivos da Fundação Mercedes Sosa, há uma versão impressa do documento, cujo teor é igualmente encontrável no seguinte link na internet. Disponível em <https://bit.ly/39dz2js>. Acesso em 12 de dezembro de 2021.

⁵⁷ A lista incluía como autores: “Tito Francia - Oscar Matus - Armando Tejada Gómez – Mercedes Sosa - Victor Gabriel Nieto - Martin Ochoa - David Caballero - Horacio Tusoli - Perla Barta - Chango Leal - Graciela Lucero - Clide Villegas - Emilio Crosetti - Eduardo Aragón” (FRANCIA, MATUS, TEJADA GÓMEZ, Et. All., 1963).

artísticas e políticas revolucionárias⁵⁸ (CHAMOSA, 2012, p. 172-173).

Com esses dois se reuniu o casal Oscar Matus e Mercedes Sosa, o primeiro um compositor e intérprete engenhoso, que também era instrumentista. Mercedes, como sabemos, era uma moça jovem, começando uma carreira artística como cantora. As composições de Matus também apresentavam uma perspectiva progressista no sentido musical e as letras, em geral, eram poesias de Tejada Gómez, com quem já trabalhava há algum tempo. Mercedes Sosa, ainda muito jovem, era a cantora oficial, a principal voz do movimento. Conforme Mercedes reflete em “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”,

[Mercedes Sosa] El nuevo cancionero es una cosa hecha... creada por el papá de Fabián [Oscar Matus]. El papá de Fabián le dijo a Armando: ‘es necesario que nosotros hagamos un movimiento, como el del Cine Argentino y que sea... éste... que sea una cosa buena, bien hecha, con un documento, un manifiesto (VILA, 2013, 00:16:31-00:16:56).

Nesse ínterim, a ideia de Oscar Matus encontrou nas palavras de Armando Tejada Gómez, na música de Tito Francia e na voz de Mercedes Sosa o lugar de ser dessa nova poesia, nova arte, nova música. Para Giordano (2012, p. 4), o Manifesto funcionou para seus autores como uma ferramenta de exploração da realidade, como maneira de se posicionar e instalou, simultaneamente, uma compreensão da cultura popular em que política e arte não necessariamente são blocos estanques, o autor explica que:

A práxis vanguardista através da redação de um texto escrito no qual se explicassem ideias e estratégias superadoras dos sistemas de hierarquias que impõem o cânone imperante revela, inicialmente,

⁵⁸ Tradução nossa do original em espanhol: La repercusión de la obra de Tejada Gómez y sus conexiones en los círculos comunistas y de izquierda del continente le otorgaría al Nuevo Cancionero una dimensión transnacional necesaria para cimentar su prestigio interno. [...] Tejada Gómez se puso fácilmente al frente de los artistas de su generación que buscaban aunar inquietudes artísticas y políticas revolucionarias. (CHAMOSA, 2012, p. 172-173).

energia política e autonomia ideológica: o manifesto era o meio para colocar em cena um novo sujeito, com sentido de convicção desde a organização. A vontade refletida em um manifesto possui uma força que supera a da palavra escrita: a força da palavra impressa⁵⁹ (GIORDANO, 2012, p. 4).

Todavía, antes ainda da emergência em forma de manifesto dessas ideias revolucionárias, em 1962, vem à luz o disco “La voz de la zafra”, que prenunciava as questões fundamentais que o *Nuevo Cancionero* traria como trabalho de vanguarda estética. Com canções com letra e música da dupla Tejada Gómez e Matus, a voz de Mercedes Sosa aparece no formato de disco de vinil em doze canções que narram a vida da gente trabalhadora da Argentina. Abaixo apresentamos a capa do disco em que aparece pela primeira vez essa ideia de Mercedes Sosa como uma voz que se levanta contra a injustiça social:

Figura 3 – Capa do disco “La voz de la zafra”, de 1962



Fonte: Discografía In. Recurso digital Fundación Mercedes Sosa para la cultura. Disponível em <https://bit.ly/3rZH9aw>. Acesso em 06 de janeiro de 2021.

⁵⁹ Tradução nossa do original em espanhol: “La praxis vanguardista a través de la redacción de un escrito en el que se explicasen ideas y estrategias superadoras de los sistemas de jerarquías que impone el canon imperante revela, inicialmente, energía política y autonomía ideológica: el manifesto era el medio para poner en escena un nuevo sujeto, con sentido de convicción desde la organización. La voluntad reflejada en un manifesto tiene una fuerza que supera la de palabra escrita: la fuerza de palabra impresa” (GIORDANO, 2012, p. 4).

Na capa do disco se lê os títulos de todas as canções, conforme Chamosa (2012) nesse anúncio antecipado dos conteúdos que o Manifesto traria há uma ênfase no povo trabalhador, classe de que provinham os fundadores do movimento, inclusive Mercedes, todos de origem humilde. Karush (2019, p. 289) afirma que o disco apresentava uma espécie de transação entre os ideais do grupo de Mendoza e aqueles da gravadora multinacional RCA Victor. A maquiagem e o penteado de Mercedes nessa foto de capa do disco remetem a um visual mais cosmopolita com apelo comercial. Dessa maneira, a gravadora que lançou o disco aproximava a cantora do sucesso comercial de Ramona Galarza, artista da canção folclórica do litoral. Conforme o autor, esse disco teve pouco êxito comercial, fazendo com que a gravadora desistisse do lançamento de novos cantores e do gênero folclórico, que ficou assignado, sobretudo, a multinacionais como Odeon e Philips. O título do álbum que não deixa de ser um apelo à autenticidade e à relação fundante da origem tucumana de Mercedes Sosa, os ritmos e canções estavam mais ligados à região litorânea, principal perspectiva de Galarza.

Desde esse disco a atração do nome de Mercedes Sosa com a questão da voz não é apenas uma coincidência, essa seria uma forma de construir esteticamente um lugar para seu trabalho artístico. Como veremos, a questão de “dar voz ao povo” que aparecerá com maior força no texto do manifesto e a possibilidade de essa voz ser a de Mercedes vai se configurando como uma possibilidade que o discurso progressista do Manifesto ajuda a construir. Essa questão da voz se desenvolverá no transcorrer da longa carreira artística que Mercedes Sosa construirá, primeiramente como a “voz da safra”, depois, sucessivamente, como a “voz dos sem voz”, a “voz dos silenciados” e “a voz da América Latina”, dentre os demais sentidos a que se pode empregar. Exploraremos essa perspectiva da voz com maior intensidade na terceira parte desta tese.

No contexto dessa renovação artístico-literária, algumas canções como “Zamba de los humildes”, “La zafra”, e “Los hombres del río” presentes nesse disco seriam já os primeiros clássicos do Movimento. Para percebermos a perspectiva que se desenhava no discurso de Tejada Gómez e Matus mencionaremos a seguir a letra da canção “Zamba de los humildes”, ou apenas “La de los humildes”, que consta nesse disco:

Zambita para que canten
 los humildes de mis pagos,
 si hay que esperar la esperanza
 más vale esperar cantando.

Nacida de los boliches
 donde el grito alza su llama,
 su canción de largas lunas
 sabe la siembra y el agua.

Como un canto de la tierra
 hay que cantar esta zamba,
 hermana de los humildes
 sembradores de esperanza,
 alzada raíz de sangre
 del fondo de la guitarra.

Mi pueblo la canta siempre
 como si fuera una ausencia
 la cara hundida en el pecho
 hasta mirarse la pena.

Un corazón de camino
 desde su canto regresa
 a despertar el destino
 que el pueblo en su pecho lleva.

(TEJADA GÓMEZ, MATUS, 1963, Lado 2, Faixa 3).

No que se refere ao plano temático dessa canção – já que não estamos analisando sua qualidade musical – percebe-se uma ênfase no povo trabalhador, como é a perspectiva de todo o disco. Esse herói, o povo, aparece sempre como semeador, de cuja sementeira nascerá a esperança. Assim, o foco dessa canção e daquelas que os autores do *Nuevo Cancionero* colocarão em circulação enfatiza especialmente a problemática humana, do trabalhador, que já aparecia com força na poesia de Atahualpa Yupanqui e em suas canções (em geral, o trabalhador rural). Entretanto, tomará uma tonalidade ideológica diversa a partir dos anos 1960, em que se vê o começo da canção militante. Conforme Molinero (2018, p. 4), o termo “canção de protesto” é um equívoco para se referir à canção argentina, sobretudo na canção folclórica no contexto dos anos 1960. “Canção de protesto” é característico da canção norte-americana da mesma época, cuja problemática era, sobretudo, racial, de gênero, econômica e antibelicista. O autor propõe a noção de “canção militante” como aquela que é uma arma para a revolução, que coloca a canção e os cantores como protagonistas da história. Exploramos essa

questão em conjunto com a difusão dos ideais do *Nuevo Cancionero* no continente na próxima seção.

Apesar do título do disco ser “La voz de la zafra”, o homem que denuncia a injustiça não é apenas aquele do meio rural. Matus e Tejada Gómez exerceram funções como operários urbanos, o que lhes deu uma vivência de chão de fábrica que encharcaria suas canções. Como vimos discutindo, a vida artística de Mercedes Sosa iniciou como cantora do Partido Peronista, em Tucumán, mas quando se translada a Mendoza, casada com Matus e envolta nessa atmosfera intelectual em efervescência, sua carreira mudará, muito mais que apenas no nome artístico, mas ideologicamente. No documentário “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, de 1983, Mercedes reflete sobre as mudanças que sofreu ao chegar em Mendoza, nesse período prévio ao Manifesto:

[Mercedes Sosa] En el año 58 me vine a Mendoza. Diríamos que la carrera como Mercedes Sosa comienza en Mendoza. Yo venía de cantar zambas como la de Margarita Palacios, canciones de Antonio Tormo, tuve que cantar una cosa totalmente distinta, es decir, y para mí era una revolución realmente. La gente de Mendoza tiene para mí una tarea formativa en la parte cultural y también, porque no, un poco política (WULLICHER, 1983, 00:17:04-00:17:35).

Certamente o círculo intelectual de Mendoza impregnou sua perspectiva de mundo na medida em que introduziu as problemáticas sociais. Como veremos adiante na análise do Manifesto, a perspectiva que se introduz com esse documento é de uma renovação que restitui as forças criativas ao povo, ou seja, a contrapelo daquilo que vimos na primeira parte deste capítulo, com o *Nuevo Cancionero* a questão principal era devolver a voz ao povo. Tomando como ponto de partida essa comparação que a cantora instaura entre Margarita Palacios e Antonio Tormo, as canções dos autores do *Nuevo Cancionero* colocariam em evidência a tradição folclórica desde um viés de esquerda, não simplesmente pela ideologia, mas como uma perspectiva de mundo. Conforme Karush (2019), a poesia que Tejada Gómez traria às canções interpretadas por Mercedes Sosa, em sua primeira época como cantora, se distanciava dos temas melodramáticos e nostálgicos próprios do folclore clássico de Tormo e Palacios. As

canções com letra de Tejada Gómez “descreviam a exploração, o sofrimento que padecia a população rural argentina contemporânea”⁶⁰ (KARUSH, 2019, p. 290), eram, efetivamente, “uma loa ao canto mesmo – e, por isso, aos compositores e intérpretes – por sua capacidade para levantar o ânimo dos pobres”⁶¹ (p. 291). Conforme Karush (2019),

As primeiras canções do *Nuevo Cancionero* não faziam uma convocatória explícita à revolução, mas implicavam a ideia de que os cantores folclóricos podiam fazer as vezes de guias intelectuais dos pobres, dando-lhes apoio e contribuindo a despertar sua consciência⁶² (KARUSH, 2019, p. 291).

Essa questão que aparece na letra da canção que apresentamos anteriormente e que se desenvolve no contexto da discussão do *Nuevo Cancionero* redireciona o papel dos intelectuais, mas também instaura essa problemática política que faz do intelectual uma espécie de guia para os pobres. A soma de um trabalho ideológico com a arte daria lugar à canção militante cuja importância será ímpar nos anos posteriores; como destacam alguns autores (MOLINERO, 2011; KARUSH, 2019; GOMES, 2018) o Manifesto se antecipou em relação à virada artística que haveria na canção latino-americana. Isso não implica, como lembra Molinero (2011), que o discurso da canção militante e a atividade ao seu redor fosse dirigida a setores exclusivamente urbanos – aos intelectuais e aos estudantes; o campesinato e os operários tiveram seu lugar e não havia uma atividade especificamente política para cada público; a canção militante não estava dedicada, por assim dizer, a uma faixa intelectualizada da sociedade, mas a toda a população a que pudesse representar.

⁶⁰ Tradução nossa do original em espanhol: “describían la explotación, el sufrimiento que padecía la población rural argentina contemporánea” (KARUSH, 2019, p. 290).

⁶¹ Tradução nossa do original em espanhol: “Las letras de Tejada Gómez eran una loa al canto mismo – y, por ende, a los compositores e intérpretes – por su capacidad para levantar al ánimo de los pobres”. (KARUSH, 2019, p. 291).

⁶² Tradução nossa do original em espanhol: “Las primeras canciones del Nuevo Cancionero no hacían una convocatoria explícita a la revolución, pero implicaban la idea de que los cantantes folclóricos podían hacer las veces de guías intelectuales de los pobres, dándoles apoyo y contribuyendo a despertar su consciencia”. (KARUSH, 2019, p. 291).

Na esteira dessa arte militante, o *Nuevo Cancionero* foi se constituindo como uma tomada de posição dos artistas frente à desigualdade social. Nas palavras de Mercedes no documentário “Cantora, un viaje íntimo”:

[Mercedes Sosa] Entonces ahí [en Mendoza] hablamos del *Nuevo Cancionero*: era necesario no robarle al pueblo, era necesario hacer una nueva poesía y era necesario que se cante canciones, que hable del problema de los hombres, de la pobreza de los hombres, de la ingratitud que tienen alguna gente con los hombres, con la gente trabajadora. Entonces éste... eso... de alguna manera alguna gente pícaro dijo que era un manifiesto comunista y para nada era comunista, se lo juro que era musical-literario (VILA, 2009, 00:37:37-00:38:19).

Como apontou Chamosa (2012) era inevitável, dada a filiação política de todos seus autores, essa aproximação com as questões do comunismo. Inclusive, esse foi um motivo para que muitos não considerassem o movimento como algo sério, dado o ponto de vista sob o qual se assentavam as ideias. À revelia daqueles que não deram ouvidos a essas discussões, a proximidade com o partido comunista também levou os músicos do *Nuevo Cancionero* a internacionalizar suas questões, uma vez que Cuba se tornou um ponto de difusão e abriu uma rede latino-americana importante. Como já havia acontecido com Atahualpa Yupanqui, proibido de gravar discos na Argentina, trabalhou em Paris pela gravadora *Chants du Monde*, braço musical do Partido Comunista Francês.

Portanto, sob a chancela da *Casa de las Américas*, o *Nuevo Cancionero* se irmanou com outros movimentos afins pelo continente. Todavia não deixou de atender ao mercado cultural interno no folclore de entretenimento. Como vimos no começo deste item, a canção folclórica carecia de uma virada em seus conteúdos e forma de ser discursiva para se instalar em Buenos Aires. Essa necessidade de renovação já vinha sendo atendida pelo aparecimento de bons intérpretes e excelentes poesias, como as de Yupanqui, mas a possibilidade de inovação somada às qualidades de exímios intérpretes como Francia, Matus e Sosa, com a potência das letras de Tejada Gómez, seria o combustível necessário para a consolidação junto ao público jovem dos anos 1960.

Os novos ares que o *Nuevo Cancionero* ajudou a instalar também trariam o *boom* do folclore como um empreendimento cultural vivo em uma cidade no interior da província de Córdoba, Cosquín. Voltaremos, na próxima seção, à difusão internacional e ao legado do *Nuevo Cancionero* na América Latina, assim como ao *boom* do folclore e com ele à constituição do Festival de Cosquín. Antes, trataremos de cotejar o *Manifiesto del Nuevo Cancionero* com a discussão que estamos desenvolvendo a respeito dessa necessidade de renovação.

Nesse diapasão, esse grupo de intelectuais interessados na renovação da música de características populares assinou e tornou público um manifesto, que seria fundante para uma concepção nova de música na Argentina e na América Latina, na noite do dia 16 de fevereiro de 1963. A figura 5 apresentada a seguir recorta o momento em que o documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” trata do assunto do *Nuevo Cancionero*. No centro da tela aparece a reportagem que foi publicada junto à notícia no jornal diário “Los Andes”⁶³ que convidava o público a assistir à noite do recital em que o Manifesto seria trazido a público.

Figura 4 – Notícia sobre o recital do “Nuevo Cancionero”



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, (00:17:15).

Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 25 de dezembro de 2020.

⁶³ Rodolfo Braceli, biógrafo de Mercedes Sosa, trabalhava nesse jornal na época e traz um interessante depoimento a respeito da chegada dos cantores para divulgar a noite de lançamento. Ver o documentário “Nuevo Cancionero. El Movimiento”, capítulo “El mensaje”. Disponível em <https://bit.ly/3qqCgWm>. Acesso em 18-01-2021.

Como estamos discutindo a respeito do documentário, o encontro entre os discursos acontece numa perspectiva de reação da palavra à palavra. Nesse fragmento capturado pelo print de tela o discurso do documentário traz um fragmento de um jornal em que o telespectador pode distinguir com maior clareza apenas os rostos dos autores e a manchete do jornal que está em letras maiores. Em meio ao assunto do *Nuevo Cancionero*, o diretor do documentário movimenta essa imagem que faz ver/provar a existência desse grupo de intelectuais que se reuniam em Mendoza e que naquela data lançaram um manifesto. Nesse sentido, a sintaxe da enunciação prepara e orienta a apresentação da palavra outra, nos termos de Ponzio (2011), e desse modo já aparecem as prévias das respostas que os discursos posteriores suscitarão. A sintaxe da enunciação é respondente e prevê as respostas futuras pela própria construção material, de um modo que o telespectador, à simples possibilidade de questionar a existência desse movimento e a veracidade dos dados, é confrontado com um jornal da época em que se pode ler a data – 11 de fevereiro de 1963 - e ao menos identificar os rostos das pessoas que aparecem na foto⁶⁴.

Passemos ao cotejo com o texto do manifesto que, apesar de não ser muito extenso, apresenta uma potência em suas ideias que seria um acontecimento na história da cultura popular argentina (CHAMOSA, 2012), tanto pelas ideias quanto pela forma de sua materialização em um documento com essas características. Giordano (2012) discute que a irrupção de cenários novos na vida cultural nas primeiras décadas do século XX instituíram as vanguardas como a forma de se manifestar diante de um passado considerado esgotado e reacionário. Conforme esse autor, na Argentina essa ferramenta havia servido apenas para a pintura e a literatura até os anos 1960; além disso, a canção e a cultura vernácula estavam fora de seu desenvolvimento natural. A proposta de Tejada Gómez e Matus, os ideólogos do manifesto, inscreveria a canção popular no cânone da cultura argentina.

Esse acontecimento abrigava em suas poucas páginas um resumo de premissas muito fortes em relação ao contexto que o folclore argentino havia construído para si em sua vida política, muito relacionada a projetos nacional-tradicionistas, isto é, no berço de projetos de direita que se apropriavam de um herói que era do povo, mas que não

⁶⁴ Como mencionamos acima, com a mesma foto e sua descrição retiradas de outro momento do mesmo documentário.

podia manifestar a si mesmo por falta de espaço. Nas palavras de Giordano (2012), o Manifesto seria o primeiro gesto de um inconformismo com a tradição folclórica, justamente em função dessa perspectiva política que monopolizava o direito pela tradição popular, esse descontentamento aparece como um reflexo do espírito da época e na esteira crescente do *boom* do folclore; assim, se inscreve na tradição para renová-la desde dentro, para traduzir as inquietudes e para restituir a voz ao povo.

Como uma resposta, o Manifesto com sua tendência fortemente marcada por ideias progressistas/revolucionárias tenderia a devolver/restituir ao povo sua “voz”, sua força, sua cultura. A semântica da novidade que aparece já desde o título do movimento é antiga nos movimentos estéticos e culturais que lançam manifestos. Títulos e nomes com “novo” ou “neo-” costumam representar, como afirma Garcia (2014, p. 254), uma “espécie de marco zero, um corte com o passado, a inauguração de um devir”. Desse modo, o manifesto colocará em circulação, segundo seus parâmetros, um novo que é a renovação da tradição, que bebe das fontes e recria o discurso da tradição.

O Manifesto se materializa em um texto com cinco subdivisões internas de uma maneira que se torna muito didático para a leitura, apesar de às vezes recorrer a vocabulário mais rebuscado. Na primeira parte do texto, sem título, se desenha um panorama da música popular argentina no qual se inserem como possíveis renovadores, mas não sem que haja uma posição crítica ao passado: constata-se, primeiramente, que a “búsqueda de una música nacional de contenido popular, ha sido y es uno de los más caros objetivos del pueblo argentino” (FRANCIA, Et. Al, 1963, p.1). Apesar disso, os entraves impostos pela sensibilidade dos artistas para a temática da canção popular e para a diversidade de gêneros e manifestações fez com que o propósito de “cantar al país todo” fosse cada vez mais específico.

No segundo parágrafo do texto se menciona o empreendimento de Carlos Gardel (1890-1935), responsável por internacionalizar o tango, como um expoente do gênero típico da cidade; já nesse parágrafo aparece a crítica ao poder cultural, político e econômico que a cidade de Buenos Aires representava em relação ao país. O tango, impulsionado por seu potencial turístico, se tornou o principal objeto de exportação cultural argentino e como produto no mercado produziu uma deformação “geosociológica” que respingaria na música nacional de inspiração popular, nas palavras do Manifesto.

Nesse ínterim, o documento discute o contraponto que a música popular estava construindo como uma dicotomia falsa:

Se relega al interior, hombre, paisaje y circunstancia histórica, y el país acentúa su fachada portuaria, unilateral, y por lo tanto, muchas veces epidérmica. Porque durante muchas décadas el país fue eso: un rostro sin alma, aunque el tango, con su palpitante crónica dolorosa [...] reclamará desde sus noches insomnes por el cercenamiento del espíritu nacional y por la amputación feroz del país total (FRANCIA, Et. Al, 1963, p.1).

Conforme essa “divisão artificial”, nas palavras do Manifesto, no interior haveria uma força telúrica que não poderia conviver com as ideias cosmopolitas do porto. Buenos Aires, nesse sentido, é apenas um envoltório epidérmico silenciador da potência popular. Essa dualidade contraditória fazia ver apenas os signos ideológicos de uma classe, aqueles que relatavam a crônica dolorosa dos tangos e silenciavam esse outro país, o interior fervente de cultura popular. Apesar do projeto de dizer do tango, esse tipo de música já há muito havia deixado de ser uma sorte de “anjo popular” ao cair nas garras do mercado turístico. O tango foi condenado a estereotipar o país como arte de cartão postal, o que redundou em tornar-se “ajeno a la sangre y el destino de su gente”. Uma vez que o tango havia cedido à atração do mercado, se produziu uma divisão asfíxiante entre o cancionero popular cidadão e o cancionero popular de raiz folclórica que encobria o real problema dessa própria divisão, a necessidade de uma música de características populares que

[...] exprese al país en su totalidad humana y regional. No por vía de un género único, que sería absurdo, sino por la concurrencia de sus variadas manifestaciones, mientras más formas de expresión tenga un arte, más rica será la sensibilidad del pueblo al que va dirigido (FRANCIA, Et. Al, 1963, p.2).

A música nascente a partir das sementes plantadas pelo *Nuevo Cancionero* deveria expressar a totalidade (humana e regional) argentina, valendo-se da própria diversidade do país. Os autores afastavam desse modo o dilema entre tango e folclore e

localizando o problema na “invasão” por formas estrangeiras. Essa primeira parte do Manifesto é concluída por um enunciado muito interessante que resume o problema em questão: “Hay país para todo el cancionero. Sólo falta integrar un cancionero para todo el país” (FRANCIA, Et. Al, 1963, p.2).

A ideia de integração, como se vê, é de uma perspectiva que encontrará no eminentemente argentino os modelos para a canção, destarte, reduzindo a influência estrangeira enquanto se advoga por uma convivência harmoniosa entre gêneros e tendências locais dentro do país. Molinero (2011, p. 187) afirma que essa necessidade aparentemente limitada é uma mudança revolucionária, já que se afasta (enquanto se constitui dessa história) do folclore regionalista para produzir uma canção popular nova e, ademais, unificada. Esse enunciado do Manifesto apresenta a necessidade do *Nuevo Cancionero* existir, porque se o país é extenso como seu cancionero, seria necessária a unificação de interesses nacionais em torno de temáticas e gêneros também argentinos para dar conta de representar o país como um todo.

A segunda parte do Manifesto apresenta como título “Una toma de consciencia: el auge de la música nativa” e é nessa parte em que costuram as relações de restituição ao povo de sua voz e de suas canções. Os autores constataam um ressurgimento da música popular nativa e afastam a ideia segundo a qual essa poderia ser apenas uma moda passageira, como aquelas que costumam assolar a “gran capital cosmopolita, puerto de todos los puertos” (FRANCIA, Et. Al, 1963, p.2). No entendimento do grupo de intelectuais encabeçados por Tejada Gómez, havia uma tomada de consciência por parte do povo argentino de seu papel decisivo no desenvolvimento da vida cultural do país. Desse projeto faria parte tornar o país todo um pouco menos ingênuo no que se refere às relações de poder que Buenos Aires irradiava no assunto da difusão cultural.

Nessa linha de raciocínio, o surgimento da canção folclórica na capital dá uma nova tonalidade à vida de muitos dos interioranos que passaram a trabalhar nas indústrias nascentes durante as décadas de 1930 e 1940; essas pessoas carregavam consigo, conforme o documento, a esperança de uma vida melhor, seus violões e a magia das paisagens natais. Esses sujeitos exigiriam do mercado da música portenho cada dia mais música nativa, redundando que “Todo el país comenzó a verse a sí mismo en el cancionero, sospechando que a sus espaldas, un mundo cautivante y desconocido se había puesto en movimiento” (FRANCIA, Et. Al, 1963, p. 2). A descoberta de um

“interior profundo”, ignorado até o momento, desloca a sensibilidade do público da capital e deve ser entendido como um “signo de amadurecimento” do povo. Essa mudança de ponto de vista faz com que o país “exista”; o cancionero nativo seria apenas uma das formas mais visíveis dessa tomada de posição em relação à própria história.

O posicionamento que o *Nuevo Cancionero* registra deve tornar visível a riqueza popular que a Argentina possui, que não pode ser roubada por intérpretes que não representem o povo dando-lhe voz. Conforme Molinero (2011, p. 188), a música é entendida como uma tomada de posição e que a entidade central desse discurso é o povo. Essa seção do texto é concluída com um enunciado que carrega esse objetivo ao justificar simultaneamente a existência de um manifesto como esse: “Que no le escamoteen ni al artista ni a su pueblo, esta toma de conciencia, es lo que se propone el NUEVO CANCIONERO” (FRANCIA, Et. Al, 1963, p. 3). O manifesto, como percebemos, vai argumentando a possibilidade de ser um guia para o pensamento libertador, destarte, que não fosse escamoteado nem o povo nem o artista é sua bandeira de defesa de uma sensibilidade artística ao mesmo tempo em que se configure uma visão de mundo que ajude a defender os ideais de liberdade da cultura.

Já no que se refere à terceira parte do Manifesto, dedicada às “Raíces del Nuevo Cancionero”, os autores discutem que o trabalho com o cancionero popular de raiz folclórica foi estritamente tradicionalista e de recompilação até o desenvolvimento que conheceu sob a batuta de Buenaventura Luna, no literário, e Atahualpa Yupanqui, no literário musical, os quais investiram criativamente nas canções populares recolhidas. Antes do advento desse trabalho mais inventivo, havia a prática de recolher e registrar as canções tal qual, com poucas exceções, apareciam no cânone tradicional.

Com efeito, “de este celo por las formas originarias y puras, sobrevendrán luego los vicios que quieren hacer del cancionero popular nativo, un solemne cadáver” (FRANCIA, Et. Al, 1963, p.3). Os autores do *Nuevo Cancionero* afirmam que esse trabalho de recopilar as fontes populares foi de suma importância e merece total respeito, uma vez que criou um lugar e estabeleceu uma sensibilidade em amplos setores do país para a canção folclórica. Contudo, a fixação nesse estado inicial se transformou em “folclorismo de cartão postal”, no entorno do qual a insistência nos valores tradicionais mortificava a cultura popular em sua vida festiva em constante

renovação. A origem, portanto, do *Nuevo Cancionero* se esteia no trabalho precursor de renovação da canção iniciado por Luna e Yupanqui, mas avança criativa e ideologicamente em relação a esses autores. Em suma, o caráter de exumação que anteriormente foi realizado serviu para a construção de uma memória e uma tradição para o folclore. Mas, agora é momento de inserção de novidades criativas, de ir além da tradição já conhecida e respeitada; o folclore é vivo.

A definição sobre a vocação estética do *Nuevo Cancionero*, depois da construção de um cenário sob o qual aparece a necessidade de interpretar esse novo momento na compreensão social a respeito da música nacional argentina, é colocada em uma parte intitulada “¿Qué es el Nuevo Cancionero?”. Mencionaremos inteiramente o parágrafo em que figura a definição:

EL NUEVO CACIONERO es un movimiento literario-musical, dentro del ámbito de la música popular argentina. No nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sino como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. EL NUEVO CACIONERO no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones (FRANCIA, Et. Al, 1963, p.3).

A emergência do manifesto do *Nuevo Cancionero* se dá para registrar um posicionamento de maneira propositiva diante de uma realidade que se fortalecia com a compreensão social sobre o tema da canção popular. Essa usurpação das canções do povo – como vimos na primeira parte deste capítulo, com o trabalho de folcloristas acadêmicos – deveria ser revertida e o *Nuevo Cancionero* nasce como uma proposta que aproveita uma onda social de valorização da música popular de raiz folclórica e ajuda a interpretar esse momento como uma tomada de posição do povo em favor da própria história.

Em outras palavras, o *Nuevo Cancionero* nasce como uma forma de defender e aprofundar o entendimento sobre o papel do povo na conformação do cancionero argentino. Ademais, a questão criativa é uma chave de leitura muito importante, ao mesmo tempo em que uma apropriação dos saberes tradicionais também como uma forma de atualização. O papel de renovação é na medida em que o autor possa compor com base na fonte folclórica uma música de características nacionais que não escamoteie a cultura popular apenas para vender discos. Portanto, a inscrição do Nuevo Cancionero no cenário cultural se dá em consequência do desenvolvimento estético e cultural argentino e com a intenção de aprofundar a compreensão do povo sobre a riqueza da cultura popular.

A parte final do Manifesto em que se ratificam os compromissos é intitulada “¿Qué se propone el Nuevo Cancionero?”. São nove parágrafos, três deles introduzidos pelo sintagma nominal “El nuevo Cancionero” seguido de verbo de ação que designa as propostas centrais do movimento, os demais seis parágrafos são introduzidos pela elipse desse sintagma seguido de verbo de ação. Nessa parte do Manifesto se desenha uma perspectiva de futuro que o discurso de vanguarda constrói, de uma maneira que o uso dos verbos é flagrante da avaliação social que o enunciado como um todo movimenta.

A resposta à pergunta do título se dá no primeiro parágrafo, mas se desdobra nos demais como uma expectativa de futuro para a renovação da canção. O texto coloca como metas os seguintes pontos apresentados esquematicamente aqui: 1) a busca de riqueza criadora de autores e intérpretes argentinos; 2) a aplicação da consciência nacional do povo, em conjunto com a promoção das demais artes populares que reúnem em si a inquietude criadora que envolva o povo, a história e sua paisagem; 3) o rechaço ao regionalismo fechado e a divulgação de expressões musicais que não abarquem todo o país; 4) o encorajamento de novas formas e procedimentos que enriqueçam a sensibilidade e a cultura do povo argentino; 5) a denúncia às atividades mercantis que usurpem a inteligência e moral do povo; 6) a comunicação, o diálogo e o intercâmbio com artistas e movimentos afins na América toda; 7) o apoio e estímulo às organizações de finalidades culturais de modo que se canalize o interesse popular para uma compreensão séria do passado e do presente; 8) a luta por converter a adesão do povo argentino para seu canto nacional como um valor inalienável; 9) a aproximação das

formas do cancionero popular com a vida em transformação⁶⁵ (Cf. FRANCIA, Et. Al., 1963, p. 4).

Em resumo, o Manifesto em si constitui um ponto nodal e uma virada no que se refere à cultura popular argentina. De acordo com Chamosa (2012, p. 174), a análise, a formulação de objetivos e as propostas programáticas que apresentava inscrevem o *Nuevo Cancionero* no tronco do movimento folclórico apenas para sacudi-lo desde suas bases. García, Greco e Bravo (2014, p. 92) destacam que a questão essencial do movimento era entender a tradição como um elemento dinâmico e tomar a palavra em favor do povo, assim, o movimento reivindicava o homem comum e a problemática social.

A emergência do documento gera tensão com o chamado “folclore clássico”, afiançado e estável, atrativo para as empresas discográficas, a rádio e a televisão – veremos adiante que essa tendência mais conservadora produzirá uma bifurcação nos próximos anos. Os princípios que o Manifesto levantava como fundamentais colocavam em cheque uma visão de cultura popular que se apoderava das canções populares e com esse raptó apenas as repetia infinitamente nos manuais de folclore ou nos discos. Nas palavras de Chamosa (2012, p. 185), o Manifesto constituiu em sua reivindicação um ato de justiça histórica com o povo, uma vez que os sujeitos que o folclore deveria cantar nos anos 1960 não eram mais os *gauchos* do passado mítico, mas os trabalhadores rurais de todo o país que viviam entre o capitalismo agrário e a economia de subsistência.

A partir de uma resenha do processo histórico em que se formou o movimento folclórico, há a incorporação de categorias sociológicas pouco usadas entre artistas desse meio, além de uma linguagem sofisticada com a qual se aponta a influência do folclore acadêmico na produção artística, destarte, considerando um lastro que os artistas devem se desprender (CHAMOSA, 2012, p. 175). A tarefa artística é refletir sobre os problemas do presente, do aqui e do hoje, nessa medida é que os debates sobre a relação entre arte e política se renovaram em função do papel central ocupado pela

⁶⁵ O texto que aparece nos nove pontos desse parágrafo é uma paráfrase do argumento central de cada um dos nove parágrafos finais do Manifesto. Justificamos essa maneira de trabalhar o texto porque reduz o tamanho das citações e concentra apenas o cerne da discussão.

figura do intelectual comprometido ou revolucionário. García, Greco e Bravo (2014, p. 92) explicam que deriva do papel legitimador das práticas intelectuais a importância de definições ideológicas e políticas por parte de artistas.

No entendimento de Molinero (2011, p. 186), a inovação fundamental que o Manifesto faz circular era a aparição de um sujeito coletivo para protagonizar essa vanguarda estética. Se Yupanqui ou Luna, ou outros intérpretes, poderiam aparecer como protagonistas, sua tarefa no desenvolvimento da consciência popular em relação à cultura seria limitada à individualidade. “Heróis solitários, de alguma maneira paralelos entre si e mais ou menos distantes, de processos entendidos como coletivos, mas que apenas exteriormente podiam identificar-se como tais”⁶⁶ (MOLINERO, 2011, p. 186). De fato, cada um desses sujeitos do folclore atuava isoladamente – seja na recopilação, seja na divulgação, ou em ambos os casos – dentro desse “tempo de semear”, conforme a expressão de Molinero (2011) para descrever esse quinquênio 1955-1960, é que se prepararam as ideias do *Nuevo Cancionero*. A visibilidade gerada pelo trabalho em grupo, quando reunida às forças de outras artes (artistas plásticos e trabalhadores do cinema) trouxe ao conjunto um protagonismo político, primeiro implícito, depois explicitado, que não deixaria pedra sobre pedra, agitaria, inclusive, o debate latino-americano em torno da canção.

À revelia de uma conexão quase imediata com o circuito latino-americano sob a tutela de Tejada Gómez como o grande interlocutor criativo, da relação que Matus construiu em Cuba ao visitar aquele país em função do Festival de Canção de Protesto⁶⁷, em 1967, a verdadeira divulgação massiva no restante da Argentina das ideias do *Nuevo Cancionero* teve de aguardar, conforme Molinero (2011, p. 186), o reconhecimento de Mercedes Sosa como grande artista popular. Além de ser a “voz” do movimento, se transformou em sua principal intérprete, trabalhando sempre à luz das concepções expressas no Manifesto e fazendo circular a nova perspectiva estético-ideológica nos cenários da música (no disco, nos recitais e nas turnês internacionais).

⁶⁶ Tradução nossa do original em espanhol: “Heroes solitarios, de alguna manera paralelos entre sí y más o menos distantes, de procesos que entendían colectivos pero que solo exteriormente podían identificarse como tales” (MOLINERO, 2011, p. 186).

⁶⁷ Ver García, Greco e Bravo (2014) sobre esse Festival e a participação de Oscar Matus.

Na perspectiva do encontro de discursos que estudamos nesta tese, vale ressaltar um detalhe bastante interessante no tocante ao *Nuevo cancionero* no documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”. Na sequência de uma entrevista no salão em que o lançamento do manifesto ocorreu em 1963, o diretor do documentário apresenta três fotografias do grupo intelectual de Mendoza e sobrepõe às imagens os versos de uma canção. Mencionaremos a seguir prints da tela com as fotografias e, na sequência, os fragmentos da letra.

Figura 5 – Os quatro principais artistas do “Nuevo Cancionero”



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:17:22).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 25 de dezembro de 2020

Figura 6 – Oscar Matus e Mercedes Sosa



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:17:29).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 25 de dezembro de 2020.

Figura 7 – Mercedes Sosa em sua juventude



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:17:35). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 25 de dezembro de 2020

“Canción para mi América”, letra e música do uruguaio Daniel Viglieti (1939-2017), está sobreposta a essas fotografias que aparecem nas figuras 6, 7 e 8 (acima), a parte da letra dessa canção que aparece no documentário é a seguinte (transcrição na minutagem 00:17:13-00:17:49):

América está esperando
Y el siglo se vuelve azul
Pampas, ríos y montañas
Liberan su propia luz

La copla no tiene dueño
Patrones no más mandan
La guitarra americana
Peleando aprendió a cantar

Dale tu mano al indio
Dale que te hará bien...

(VIGLIETI, 1976, Lado 2, Faixa 5).

Esse encontro de dois discursos a respeito do mesmo tema no interior no documentário nos colocam algumas questões interessantes que passamos a explorar: o acontecimento novo na vida do texto que o contexto emoldurador instaura, pra retomar Bakhtin (2011), permite considerar que o autor do documentário ao colocar em discurso essas fotografias do grupo que estava à frente das ideias do *Nuevo Cancionero*, em

1963, com a canção de Daniel Viglieti faz dialogar já o que virá no desenvolvimento do texto fílmico. Coloca em diálogo, também, as ideias fundamentais do manifesto com outros movimentos da América que buscavam a renovação cultural.

Viglieti lançou um disco, no Uruguai, no mesmo ano do lançamento do Manifesto na Argentina. Em 1966, em seu disco “Yo no canto por cantar”, Mercedes Sosa gravaria a versão que foi colocada sobre as imagens que apresentamos anteriormente (conforme informação dos créditos do documentário). Assim, o autor do documentário movimenta discursos visuais (fotografias) e musicais (a canção) de diferentes épocas para sedimentar os sentidos de renovação cultural no tocante à América Latina. É preciso enfatizar que os versos destacados da letra da canção transcrita acima não são neutros (*La copla no tiene dueño/ Patrones no más mandan/ La guitarra americana/ Peleando aprendió a cantar*). Na verdade, esses versos carregam o princípio ideológico central do Manifesto e por esse motivo encontram no contexto de transmissão do discurso que o documentário constitui uma linha ideológica muito interessante em que se misturam.

No contexto do documentário, esses versos se emparelham ideologicamente com o assunto do Manifesto, apesar de uma distância temporal que os separa e que somente pode ser percebida a fundo uma vez que se conheça o assunto do texto do Manifesto que acabamos de analisar e a discografia de Mercedes Sosa. O enunciado do documentário atualiza temporalidades diversas conectando em um mesmo lugar as fotografias de 1963 na Argentina e a canção, gravada três anos depois por Mercedes Sosa, que foi lançada no mesmo ano do manifesto, mas no outro lado do Rio da Prata. A sintaxe do enunciado amalgama dois discursos que se vinculam política e esteticamente, uma vez que entendemos o encontro de dois discursos como Bakhtin (2015) explica: é a construção de uma atmosfera significativa nova, na qual o trabalho criativo do autor emoldura o discurso do outro em uma perspectiva da escuta sempre em processo de refração com a palavra do discurso autoral.

O uso dessa canção, entre as muitas outras possíveis que remetessem – com a voz de Mercedes nas letras de Tejada Gómez e Matus, para reunir autores e cantora do movimento – ao ano de lançamento do documento, também diz muito em relação às conexões que Mercedes realizou em sua carreira. Essa canção foi gravada pela primeira vez por Daniel Viglieti em seu primeiro disco, em 1963. Tematicamente, os versos

que destacamos carregam para o documentário um pouco dessa discussão potencial que, como se vê, era uma preocupação em comum dos artistas: devolver ao povo suas formas de dizer, de se manifestar culturalmente.

Uma vez que os versos não tenham mais dono, que os padrões já não possam mandar, a *guitarra* americana aprendeu a cantar lutando por espaço. Nesse cotejamento entre as fotografias do grupo de Mendoza e a canção cuja letra remete à história do movimento da “canção de protesto”⁶⁸, no Uruguai, se desenha a introdução da canção militante no discurso americanista. No campo dialogante que o documentário constrói se dão as palavras de encontro na ideologia da renovação que a canção latino-americana encontrará no final dos anos 1960.

Segundo essa concepção de restituir a voz ao povo, a canção, de uma maneira geral, assume um papel essencial e essa seria sua tarefa primeira nos anos que circundam o lançamento e a posterior projeção do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. Como apontou Gomes (2018), o Manifesto e os primeiros trabalhos de alguns cantores uruguaios, como Viglieti e Alfredo Zitarrosa (1936-1989), colocariam em ação uma proposta de renovação a partir do Cone Sul que encontraria ressonâncias também no Chile e em Cuba.

Nos próximos anos, com essa perspectiva estético-ideológica tão forte como amparo, a carreira de Mercedes Sosa se transformaria da simples Gladys Osorio, com seus quinze anos que era considerada “juvenil expresión del cantar nativo” (como se lê nos fragmentos que capturamos na figura 2, anteriormente) em uma estrela aclamada e reconhecida, não apenas na Argentina, mas no mundo. O divórcio de Matus, em 1966, de alguma maneira dividiu o movimento (BRACELI, 2010) e os artistas foram desenvolvendo atividades isoladamente. Matus se radicaria em Paris nos anos seguintes e sua carreira como músico e produtor, segundo informações obtidas por García, Greco e Bravo (2014), continuaria. Apesar disso, o folclore tomou desse movimento apenas aquilo que demonstrava sua vitalidade: a voz de Mercedes Sosa e o carisma poético de Tejada Gómez; a despeito do talento e de momentos de genialidade, Oscar Matus e Tito

⁶⁸ No Uruguai a nomenclatura adequada é canção de protesto, mas a Argentina, como veremos nas próximas seções, a melhor expressão é “canção militante”.

Francia seriam relegados à margem do cenário da música profissional, segundo Giordano (2012, p. 13-14).

3.2.1 O festival de Cosquín, o “boom” do folclore, um ícone em construção

“No palco de Cosquín foi justamente onde Mercedes Sosa passou de ser uma revelação a uma estrela indiscutida a caminho de se converter na mais reconhecida e respeitada folclorista do continente”.

Oscar CHAMOSA⁶⁹

Com o avanço no conhecimento popular da canção folclórica, outros lugares de difusão foram sendo construídos. Longe de Perón, em 1961 se dá a primeira edição do Festival de Cosquín que se tornou o lugar de revelação de diversos representantes desse filão artístico, Mercedes Sosa foi apresentada nesse festival e sua carreira avançou muito. Portanto, no interior deste subitem tratamos especificamente da primeira apresentação de Mercedes Sosa como cantora no Festival de Cosquín, em 1965, relacionamos esse acontecimento com o contexto do *boom* do folclore argentino e com a introdução de dissidências políticas e culturais que darão o tom de uma década de canções militantes principiada naquele ano.

Diferentemente dos festivais criados e alimentados por Juan Domingo Perón, o Festival de Cosquín nasce sob outra conjuntura histórica e cultural. No interior do país, em Córdoba, um evento turístico faz emergir aquele que seria o termômetro das novidades da canção a partir de 1961, ano do primeiro festival. Durante muitos anos Cosquín foi a cidade em que viveram seus últimos dias os doentes de tuberculose, que eram enviados até lá para esperar o fim. Com a invenção dos antibióticos e o tratamento

⁶⁹ Tradução nossa do original em espanhol: “En el escenario de Cosquín fue justamente donde Mercedes Sosa pasó de ser una revelación a una estrella indiscutida en camino de convertirse en la más grande reconocida y respetada folclorista del continente” (CHAMOSA, 2012, p. 180).

da doença, Cosquín se tornava uma cidade fantasma sob a qual ainda pairava o estigma da enfermidade.

A saída econômica encontrada foi o turismo, de modo que se levantou um muro interrompendo o trânsito da rodovia que atravessava a cidade, ali se erigiu um palco para os concertos no qual aconteceram os primeiros encontros para celebrar a música de raiz folclórica argentina em Cosquín. Entretanto, em contraposição a outros festivais já existentes de características muito regionais, o Festival de Cosquín nasceu com uma vocação nacional, queria englobar toda a Argentina. No contexto do *boom* do folclore, como salientamos anteriormente, a população jovem dos anos 1960 havia sido educada em tempos de peronismo no poder, momento em que o folclore foi colocado em sala de aula como conteúdo de ensino, em todas as festividades populares havia música folclórica: essa relação simbólica dá o tom para o *boom* da canção folclórica .

O festival de Cosquín nasce para angariar o público que estava sedento por novidade, de modo que com apenas duas edições ocorridas, no ano de 1963, foi decretada uma lei em que o presidente da república instituía uma Semana Nacional de Folclore – a última do mês de janeiro – e estabelecia como sede oficial a cidade de Cosquín. O festival em si é um fenômeno paradigmático para o momento que o folclore vivia na Argentina: em dois anos o festival já era multitudinário. Mais importante que essa tendência popular, seria se converter em um terreno aparentemente neutro, conforme o Chamosa (2012, p. 180), para quem todas as tendências poderiam estar presentes, dos tradicionalistas aos progressistas; mas, como veremos adiante, ser “comunista” nunca foi ponto pacífico nessas discussões ao redor do folclore.

Conforme Giordano (2010), no ano de 1965, quando Mercedes Sosa é apresentada em Cosquín sob a tutela de Jorge Cafrune (1937-1978), se vê nascer artisticamente uma grande solista. No documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, o filho da cantora, Fabián Matus, narra a estreia da mãe e o diretor do documentário contrasta esse fragmento com três imagens sucessivas das primeiras edições do festival. A seguir, a transcrição e os prints de tela:

[Fabián Matus] A comienzo de 1965, cuando yo tenía 6 años, mi madre tuvo su primera gran oportunidad: cantar en el festival de

folklore más importante de la Argentina, pero al mismo tiempo comenzó a sufrir también la censura por la comisión del festival que no quería dejarla cantar por considerarla comunista (VILA, 2013, 00:26:18-00:26:40).

Figura 8 – Fotografia do palco principal do Festival de Cosquín



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:26:29).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 16 de janeiro de 2021.

Figura 9 – Fotografia do público no Festival de Cosquín



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:26:31).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 16 de janeiro 2021.

Figura 10 – Comissão organizadora do Festival de Cosquín



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:26:33).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 16 de janeiro 2021.

A voz de Fabián Matus como narrador orienta o telespectador a compreender o documentário. Nesse encontro entre sua voz como narrador e do encaixe de fotografias e vídeos, o diretor do documentário vai construindo os sentidos para a vida biografada por meio do filme. No fragmento que transcrevemos da narrativa, Fabián explica que a chegada de Mercedes a Cosquín se deu justamente dois anos após o lançamento do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, em um festival no qual os valores tradicionais eram muito fortemente defendidos, enquanto as ideias comunistas não eram bem-vistas. As imagens 10, 11 e 12, respectivamente, mostram o palco em que o festival acontecia, o público assistente e a comissão organizadora que não queria a presença de cantores cujos vínculos com a ideologia comunista fossem abertos. Como veremos a seguir, a apresentação de Mercedes Sosa nesse dia no festival foi um desafio em vários sentidos.

Ancorada nos fundamentos do *Nuevo Cancionero*, Mercedes se apresenta como uma convidada de Jorge Cafrune⁷⁰ em 1965. As imagens que o diretor do documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” apresenta para ilustrar o que Fabián Matus está narrando vem ao encontro desse outro fragmento que transcrevemos do documentário “Cantora, un viaje íntimo”, no qual Mercedes conta por si mesma a versão do ocorrido em sua estreia em Cosquín.

⁷⁰ Cantor revelação em 1962 no mesmo Festival. A morte de Cafrune, ocorrida em 1978, é considerada até hoje como uma retaliação a seus posicionamentos políticos, contudo, passou à história como um acidente de trânsito.

[Mercedes Sosa] Y no me dejaba cantar la comisión a mí, por mi manera de pensar. Entonces, yo agarré una cajita y Cafrune me dió el tono para cantar y canté con un vestidito rojo así, cortito, corto y fue un éxito, fue un éxito muy grande (VILA, 2009, 00: 26:41-00: 26:54).

Esse fragmento de áudio que aparece acima transcrito é parte de uma entrevista que Mercedes Sosa deu em “Cantora, un viaje íntimo”. Quando o diretor do documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” desloca e encaixa na sintaxe da enunciação esse fragmento há um deslocamento de sentidos em relação ao outro documentário. Nessa medida e levando em consideração essa estreia em Cosquín, o termômetro da canção folclórica argentina, o discurso dessa entrevista em “Cantora, un viaje íntimo” é deslocado e recebe as tonalidades e a avaliação social de outro contexto autoral que contextualiza diversamente o assunto.

Em “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” esse fragmento serve de introdução para as informações que trazemos abaixo – com o áudio original da apresentação de Mercedes no Festival em 1965 e uma fotografia que aparece nesse momento posterior – mas, interessa para os objetivos de nossa análise destacar o encontro no discurso do documentário em questão desse áudio que foi deslocado de um outro contexto e de uma fotografia de Mercedes Sosa muito diferente daquela que vimos na capa de seu LP “La voz de la zafra”. Vejamos a fotografia que aparece em conjunto com a transcrição acima:

Figura 11 – A nova imagem de Mercedes Sosa



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:26:42).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 17 de janeiro de 2021.

A chegada a Cosquín reorientaria artisticamente a carreira de Mercedes Sosa, essa nova direção comungava com uma tendência forte no discurso do folclore, qual seja, aquela que encontra nos grupos indígenas um forte lugar de dizer. Desse ponto de vista, se cotejarmos a capa do álbum “La voz de la zafra” e a figura 13, acima, as diferenças são grandes: enquanto no Long play aparece uma mulher produzida com maquiagem e penteado adornados – já discutimos que essa foi uma forma imposta pela gravadora, que queria experimentar um modelo similar àquele de cantoras de sucesso da época – em Cosquín e nessa parte do documentário em análise os traços indígenas, a simplicidade e a autenticidade são um valor almejado.

Na figura 13, acima, o rosto sem maquiagem e um longo cabelo negro solto, o corpo coberto por um poncho argentino, somado à tonalidade de pele e às feições angulosas atraem essa semelhança étnica com os indígenas. Essas feições seriam aspectos relevantes para dar autenticidade que o discurso do folclore exigia, assim, na esteira de Karush (2019), entendemos que esse indigenismo era deliberado, já que nessa atuação decisiva “Sosa não apenas tinha aspecto indígena, falava desde o ponto de vista de um”⁷¹ (KARUSH, 2019, p. 293-294). Se, por um lado, essa discussão sobre o indigenismo funcionava como um cimento ideológico para reunir os adeptos de um folclore tradicional dentro da Argentina, por outro, o uso de roupas soltas, cabelos naturais, pouca ou nenhuma maquiagem, inscreveriam a cantora nos circuitos internacionais, na medida em que esses elementos traziam uma aura de curiosidade, era uma forma de se conectar à cultura global do momento. Quando colocadas em diálogo as duas imagens, essas diferenças estéticas tornam-se signos de regionalidade e de cosmopolitismo. Guardadas as devidas proporções, esse é o caso do que aconteceu com Violeta Parra, cujo sucesso em vida entre os franceses foi muito maior que entre os chilenos: havia uma curiosidade antropológica em relação a esses sujeitos que encarnavam tipos curiosos e uma cultura muito singular para os europeus. Aprofundaremos essa discussão a seguir.

⁷¹ Tradução nossa do original em espanhol: “Sosa no solo tenía aspecto de india: hablaba desde el punto de vista de una india”. (KARUSH, 2019, p. 293-294).

Na imagem abaixo apresentamos um *print* no documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” em que a fotografia de Mercedes Sosa e Jorge Cafrune aparece na tela junto ao áudio original gravado na época do Festival, em 1965⁷².

Figura 12 – Mercedes Sosa e Jorge Cafrune



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:27:00). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 17 de janeiro de 2021.

[Jorge Cafrune] Y me voy a recibir un tirón de oreja por la comisión pero ¿qué le vamos a hacer? Les voy a ofrecer el canto de una mujer purísima, que no ha tenido oportunidad de darlo: Mercedes Sosa (VILA, 2013, 00: 26:55-00:27:11).

Como discutimos anteriormente, o diretor do documentário entende que o espectador precisa de provas fartas para comprovar a veracidade dos elementos que aparecem em seu discurso. Com frequência, como temos ratificado, são apresentados recortes de jornais ou documentos da época narrada. Aqui, em função da ausência de um vídeo gravado em 1965, com a recuperação do áudio desse momento chave, o diretor do documentário produz essa amálgama da fotografia – não necessariamente daquele mesmo ano – com o áudio e a legenda “AUDIO ORIGINAL. Jorge Cafrune – Cosquín 1965”.

⁷² Conforme Giordano (2010, p. 46), nos anos 1990 uma edição comemorativa aos grandes momentos do festival é publicada e nela se escuta a declaração que, provavelmente, o documentário em questão recorta para dar valores de verdade a seu discurso.

Com a análise das últimas páginas percebemos o acontecimento da chegada de Mercedes Sosa ao Festival de Cosquín foi sendo preparado para que o momento em que o áudio de Cafrune fosse colocado não parecesse fora de lugar para o espectador. Como se percebe, o discurso emoldurador do diretor do documentário vai recortando/aplainando os limites do discurso do outro, como afirma Bakhtin (2015), para que eles sirvam a seus propósitos discursivos. Da empiria crua esse acontecimento para a carreira de Mercedes Sosa vai sendo narrado/valorado/discursivizado com a abundância de detalhes que o documentário pode lançar mão. No encontro das textualidades possíveis, o discurso do documentário sobre o lançamento, em Cosquín, abunda em informações biográficas e em dados que dão contexto para criar um fundo dialogante em que essa narrativa se costura.

Efetivamente, a oportunidade de cantar em Cosquín – que naquele momento já estava revelando grandes artistas, como o próprio Cafrune, e revelaria ainda muitos mais – era uma oportunidade singular na carreira de um cantor popular⁷³. Retomando a questão do discurso indigenista e pensando especialmente na única canção que Mercedes cantou naquele dia que a consagrou como estrela indiscutida – no dizer de Chamosa (2012), na epígrafe desta seção – a escolha da “Canción del derrumbe indio”, do equatoriano Fernando Figueredo Iramain, seria um ato de coragem duplo.

Apesar de aquela apresentação da cantora tucumana não haver sido noticiada pelos jornais da época, segundo relata Giordano (2010), cantar à capela diante de público exigente e uma canção cuja temática era o protesto indígena frente ao invasor branco, seria um desafio em um cenário como esse em que o tradicionalismo e o nacionalismo eram demasiadamente defendidos. A seguir trazemos para cotejo a letra dessa canção, que foi gravada no LP “Yo no canto por cantar”, do ano seguinte, sua primeira experiência na gravadora Universal:

Juntito a mi corazón,
juntito a mí.

⁷³ A Fundación Mercedes Sosa e um grupo de artistas, desde o mês de julho de 2020, impulsionam um projeto de lei para tornar o dia 31 de janeiro o “Dia da cantora nacional”, em homenagem à primeira apresentação em Cosquín de Mercedes Sosa. Mais informações a respeito podem ser consultadas no Jornal La Nación, no seguinte link: <https://bit.ly/3y46XVK>. Acesso em 25 de julho de 2021.

Charango, charanguito,
¡Qué dulce voz!

Ayúdame a llorar
el bien que ya perdí.
Charango, charanguito,
¡Qué dulce voz!

Tuve un Imperio del Sol,
grande y feliz.
El blanco me lo quitó,
charanguito.
Llora mi raza vencida
por otra civilización.

(IRAMAIN, 1966, Lado 1, Faixa 2).

O enunciado dessa canção discute a invasão europeia na América Latina especialmente em relação ao império Inca. Em um festival alicerçado no discurso de identidade atravessado pela tradição folclórica, isto é, constituído à luz dos valores cimentados por Lugones e Rojas, escolher essa canção nas condições em que ocorreu, seria considerado um ato marcante para o começo de uma carreira e um dos momentos decisivos daquele ano de virada no sentido do entendimento da canção. Para Molinero (2011, p. 224), o americanismo autoral e inaugural que esse posicionamento coloca em circulação incorpora de uma maneira antecipada a temática indigenista tradicionalmente ausente na canção folclórica.

Implicitamente o fator indígena estava sendo valorado como uma vertente fundamental de identidade nacional, haja vista os nomes artísticos de importantes solistas e grupos vocais, como Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany, Los cantores de Quilla Huasi e Huanca Hua (derivados da língua indígena quíchua e outras). No contexto do folclore clássico, Yupanqui ajudaria a romper o racismo imperante em sua descrição dos indígenas como povos sofridos e como fonte de sabedoria ancestral; em seus ensaios rejeitava a diferença que a cidade letrada havia inventado entre *gauchos* e indígenas, em seu entendimento a questão social em um e outro caso era essencial: a exploração dos pobres.

Na esteira da reflexão de Karush (2019), compreendemos que essa tendência se sustentava na tentativa de refutação das ideologias nacionalistas dominantes no discurso da canção folclórica.

À diferença de muitos outros países latino-americanos que elogiavam oficialmente a mestiçagem, a maior parte dos intelectuais argentinos se aferrou durante muito tempo à ideia de que a nação era branca. Em presença de ondas massivas de migrantes internos, enalteciam a população *criolla*, ou nativa, dizendo que era a essência da nação, mas colocavam o acento em sua origem espanhola e não em sua identidade indígena ou mestiça⁷⁴ (KARUSH, 2019, p. 295).

Chamosa (2012) e Luna (1986) dão excelentes exemplos dessa tendência de embranquecimento nacional alimentado pela ideologia da cidade letrada⁷⁵, que buscava no “interior profundo” os modelos arquetípicos de argentinidade, mas se esquivava dos “cabecitas negras”, como os interioranos eram pejorativamente conhecidos – especialmente aqueles da região do Cuyo e do Noroeste, de forte ascendência indígena – em Buenos Aires. Sob o jugo dessa ofensa racial, os habitantes do interior que trabalhavam na capital eram o “objeto” de canções que elogiavam as paisagens e o interior, em um contexto estético que apenas extorquia seu projeto de dizer; contra essa monopolização do capital simbólico que o *Nuevo Cancionero* alçou seu grito e também

⁷⁴ Tradução nossa do original em espanhol: “A diferencia de muchos otros países latinoamericanos que elogiaban oficialmente el mestizaje, la mayor parte de los intelectuales argentinos se había aferrado durante mucho tiempo a la idea de que la nación era blanca. En presencia de olas masivas de migrantes internos, alababan a la población criolla, o nativa, diciendo que era la esencia de la nación, pero ponían el acento en su origen español y no en su identidad indígena o mestiza” (KARUSH, 2019, p. 295).

⁷⁵ Em junho de 2021, uma situação embaraçosa que o presidente argentino Alberto Fernández criou ao citar erroneamente uma passagem de Octávio Paz gerou uma onda de reações. Fernández falou em conferência de imprensa: “Escribió alguna vez Octavio Paz que los mexicanos salieron de los indios, los brasileros salieron de la selva, pero nosotros los argentinos llegamos de los barcos. Eran barcos que venían de Europa”. Segundo o jornal argentino Clarín, o erro grave de Fernández foi confundir uma suposta citação de Paz com uma estrofe de uma canção de Litto Nebbia, cantor argentino. Além do problema de atribuir autoria incorretamente, causou certo desconforto entre outros presidentes, que responderam. Fernández se desculpou em várias ocasiões. No twitter, depois de haver pedido desculpas aos ofendidos com a polêmica, afirmou que é um orgulho a diversidade argentina, uma vez que no começo do século XX o país recebeu mais de cinco milhões de imigrantes. Como já havíamos identificado em Souza (2017), a força desse problema discursivo é permanente: a questão que parece haver sido neutralizada aí, com exceção das ofensas aos brasileiros e aos mexicanos, é da ideia de uma argentina branca e europeia, que nega os traços étnico-raciais mais fortes de rostos indígenas, como o de Mercedes Sosa. A notícia citada acima está no link a seguir: <https://bit.ly/3x5tFv2>. Acesso em 25 de julho de 2021.

nessa esteira ideológica que a figura “*aindiada*”⁷⁶ de Mercedes Sosa passa a ocupar espaços importantes no cenário musical tradicional. Na próxima seção trataremos especificamente da ascensão da canção militante e da difusão das ideias do *Nuevo Cancionero* na América Latina.

3.2.2 A canção militante e a difusão das ideias na América Latina

Em concomitância ao *boom* do folclore, Molinero (2011) afirma que tem início uma divisão temática importante no sentido das canções, com o fortalecimento das ideias apresentadas pelo movimento do *Nuevo Cancionero* e um contexto histórico-cultural que impõe mudanças que reconfigurariam a canção folclórica na Argentina de modo a criar laços importantes no que se refere à divulgação dessas ideias de vanguarda na América Latina. Ao redor do ano de 1965, alguns fatores redirecionam a canção folclórica e ajudam a emergir um cenário diferente para o folclore⁷⁷. Neste subitem apresentaremos em cotejo com o documentário e o contexto histórico-cultural alguns dados a respeito da carreira de militância de Mercedes Sosa. Para tanto, analisaremos três capas de discos: “Yo no canto por cantar”, de 1966, “Para cantarle a mi gente”, de 1967, e “El grito de la tierra”, de 1970; e algumas letras de canções, “Canción para un niño en la calle”, “Si se calla el cantor”, “Canción con todos”, “La carta”, “Hermano, dame tu mano” e “Cuando tenga la tierra”⁷⁸. Por fim, neste item ainda, colocamos em diálogo a leitura das capas dos discos e das canções permite interpretar com aquele que o documentário biográfico constrói para Mercedes Sosa.

⁷⁶ Consultamos o dicionário da Real Academia Española (DRAE) que explica o sentido de “*aindiada*” como aquilo que se refere ao indígena americano, ou que têm sua cor, suas feições, expressão ou comportamento. Por não encontrarmos uma palavra em português que guarde essas características, preferimos manter o termo em espanhol.

⁷⁷ Destacaremos apenas quatro desses fatores: 1) a difusão da obra testemunhal de Atahualpa Yupanqui, “El payador perseguido”, que discursiviza o folclore e a denúncia da exploração do trabalhador rural; 2) a apresentação de Mercedes Sosa em Cosquín, como já vimos, e o lançamento de seu álbum “Yo no canto por cantar”, em 1966, militante desde o título; 3) o encontro de Horacio Guarany com a poesia de Tejada Gómez, que difundiria massivamente as ideias do *Nuevo Cancionero*; 4) A carreira de César Isella, que passa a ser solista ao sair do grupo Los fronterizos, e sua busca por uma senda estética, que se potencializa em diálogo com os artistas latino-americanos, no Festival de 1967, em Cuba.

⁷⁸ Com exceção apenas de “Hermano, dame tu mano”, as demais aparecem nos documentários objeto de análise desta tese como trilha sonora ou foram gravadas em shows ao vivo.

O golpe de Estado de 1966⁷⁹ se reúne às circunstâncias internas do folclore de modo que afetaria a relação da juventude com a política em um sentido inverso ao esperado pelos militares. De acordo com Molinero (2011, p. 211), se constitui um cenário total para que, a partir de 1966, se constatem dez anos de presença cada vez mais forte da canção militante no folclore. Essa década que se estenderá até 1975 faz aparecer uma divisão entre uma vertente mais conservadora – considerada oficial – uma vez que dominava os meios de comunicação, e uma segunda vertente – entendida como “revolucionária”, pelo menos no sentido musical.

De acordo com Molinero (2011),

Nos dez anos posteriores a 1965 se produz um fenomenal incremento de presença da canção social em vetor político, tanto em quantidade quanto em intensidade de mensagem, e se incorporam ao folclore uma série de temas específicos que desde então o habitam, e que foram convertendo-se em quase um decálogo da canção militante⁸⁰ (MOLINERO, 2011, p. 207).

O ano de 1965, ao sabor desses eventos, se torna o eixo de mudança que estabiliza o folclore comercial e acelera essa tendência mais política. A década seguinte apresenta uma alta concentração de canto e de cantores militantes, como nunca antes houve e nunca mais haveria. Molinero (2011) divide a década em duas partes de cinco anos: o primeiro quinquênio como um momento de posicionamentos e o segundo como aquele em que as ideias vão se radicalizando. A conclusão dessa década é trazida pela censura cada vez mais forte, pela *Alianza Anticomunista Argentina* (Triple A)⁸¹

⁷⁹ O golpe de estado de 1966 instalou uma ditadura militar sob o comando de Juan Carlos Onganía, passaram pelo cargo de presidente até 1973, quando houve uma eleição, dois outros generais.

⁸⁰ Tradução nossa do original em espanhol: “En los diez años posteriores a 1965 se produce un fenomenal incremento de presencia de la canción social en vector político, tanto en cantidad como en intensidad de mensaje, y se incorporan al folclore una serie de temas específicos que desde entonces lo habitan, y que fueron convirtiéndose en casi un decálogo de la canción militante” (MOLINERO, 2011, p. 207).

⁸¹ Consideramos que a sigla deve ser Triple A (a despeito de algumas traduções brasileiras como Três A). Ver especificamente sobre as atividades desse grupo em Servetto (2008).

provocando exílios e com o Processo⁸² depois (MOLINERO, 2011, p. 209). Em outros termos, a diferença central entre o período 1966-1970 é a multiplicação de artistas e canções com conteúdos mais politizados, já o segundo quinquênio 1971-1975 se caracteriza por colocar o canto a serviço de determinada atividade política ativa. Essa divisão apenas no plano de conteúdo não quer dizer, sobremaneira, que as canções do primeiro período fossem menos comprometidas. O sentido da convocatória e do chamado à ação eram mais implícitos; com o avanço da década, a experiência da militância faz ver que é necessário radicalizar as atividades, assim, o posicionamento político vai aumentando em força de maneira progressiva com o tempo.

Os primeiros cinco anos da década de 1970 seriam de posições cada vez mais claras, propostas concretas e muitas vezes de casos com chamados à ação urgente. Essa discussão no âmbito da canção aconteceriam paralelamente aos mais álgidos acontecimentos, conforme Molinero (2011), na área político militar. Mais que esperar a esperança – como em “Zamba de los humildes” se anunciava, analisamos acima essa letra – a canção estava colocando em pauta o urgente e o inevitável, com a radicalização crescente de seu projeto de dizer havia um processo avançado e concomitante de gestação de um novo golpe nos quartéis (aquele dos anos 1970).

Com o desenrolar dos anos 1970-1975, não bastava mais apenas se indispor com a injustiça ou com a desigualdade, o canto militante daqueles anos deveria ser capaz de delinear os caminhos alinhando-se politicamente ao enfrentamento dos problemas. Essa militância do último quinquênio foi reconhecida tematicamente não apenas pelos inimigos internos – com os quais, dentro do próprio folclore, se alimentaram fortes polêmicas – mas pela repressão que passou a recriminar mais fortemente alguns cantores e suas atuações.

Enquanto no primeiro quinquênio se observa uma abundância das propostas de novas temáticas militantes, uma proporção baixa de canções mais explícitas/ríspidas, depois do Cordobazo⁸³ e da aparição pública do grupo dos Montoneros⁸⁴, esse cenário

⁸² Processo – referência ao título da junta militar que assumiria o poder em 1976: Processo de Reorganização Nacional.

⁸³ Foi uma insurreição popular alimentada pelo sindicato de metalúrgicos da capital de Córdoba. O motivo do levante era uma nova lei trabalhista que caçava direitos adquiridos dos operários, sobretudo. Aconteceram em cascata entre 1969 e 1972 outras ocasiões de levantes populares – as *puebladas* - com

vai se intensificando. A quantidade de canções militantes era pouca em relação ao todo do conteúdo dos discos, mas sempre presente e característica da produção dos artistas considerados militantes da época. Dito de outro modo, “Havia mais uma ‘atitude’ militante que uma ‘dedicação exclusiva’ ou obsessiva a ela”⁸⁵ (MOLINERO, 2011, p. 218).

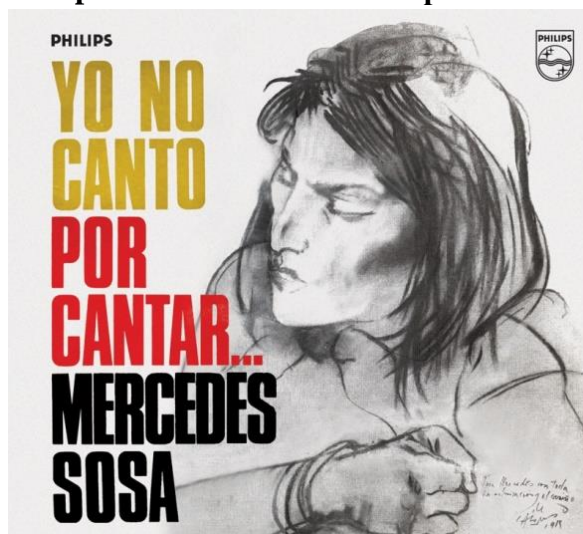
Assim, estudaremos neste subitem o contraste temático que se observa entre capas de discos de Mercedes Sosa lançados nessa década e a militância como uma temática importante. Recortamos para esse objetivo, três capas de discos que demonstram a transformação estética da cantora mais intimista em uma cantora militante. Além disso, cotejaremos essa discussão com a análise de algumas canções decisivas para o posicionamento militante que vai sendo construído e que ao mesmo tempo vão relacionando o projeto estético e ideológico de Mercedes Sosa com outros ao longo do continente. Iniciamos nossa análise pelo cotejamento com duas capas de discos, lançados respectivamente em 1966 e 1967.

características insurrecionais que ajudaram a debilitar politicamente o governo de Onganía, que foi sucedido por Roberto Levingston, general que assumiu a presidência por apenas nove meses. Em seguida, Alejandro Lanusse, outro general, sucederia o segundo presidente dessa junta para organizar a abertura democrática e negociar o regresso do exílio de Juan Domingo Perón.

⁸⁴ Organização guerrilheira urbana de base marxista que lutou durante o período 1966-1973 pelo retorno de Perón à Argentina; após seu retorno, houve um ruptura formal com o peronismo. Após a morte de Perón foi considerada ilegal e terrorista. Com o golpe de 1976, a ditadura exterminaria os quadros dos Montoneros como sua profissão de fé, trataremos do assunto no próximo item.

⁸⁵ Tradução nossa do original em espanhol: “Había más una ‘actitud’ militante que una ‘dedicación exclusiva’ u obsesiva a ella” (MOLINERO, 2011, p. 218).

Figura 13 – Capa do disco “Yo no canto por cantar...”, de 1966



Fonte: Discografía In. Recurso digital Fundación Mercedes Sosa para la cultura. Disponível em <https://bit.ly/3rZH9aw>. Acesso em 19 de janeiro de 2021.

Figura 14 – Capa do disco “Para cantarle a mi gente”, de 1967



Fonte: Discografía In. Recurso digital Fundación Mercedes Sosa para la cultura. Disponível em <https://bit.ly/3rZH9aw>. Acesso em 19 de janeiro de 2021.

Nas capas de “Yo no canto por cantar” e “Para cantarle a mi gente”, Mercedes Sosa aparece com atitude séria, com a mão sobre o coração ou tocando o bumbo, olhando para baixo (MOLINERO, 2011). Não aparece se dirigindo ao destinatário, a canção é oferecida como uma reflexão. A mão sobre o peito em formato de punho cerrado remete a uma ideia de força que, em par com o título, “Yo no canto por cantar”, coloca em ênfase, desde esse primeiro trabalho depois da estreia em Cosquín, uma

atividade política forte. Se repararmos exclusivamente nos dois títulos, como parte das primeiras experiências discográficas de Mercedes, o uso do verbo “cantar” que aparece em ambos é significativo em muitos aspectos: inscreve a cantora como uma intérprete de música popular, que canta sua gente e que não canta sem motivos, que não canta por cantar.

Enaltecer o ato de cantar na cultura argentina é algo tradicional, mas também engloba um investimento afetivo junto ao público, conforme Pujol (2010). Desde pelo menos o *Martín Fierro*, que se expressava somente por meio do canto, essa é uma antiga maneira que instituir laços emocionais com o público; com essa sutileza de movimentar os sentimentos acumulados em torno da atividade de cantar – na esteira do *Nuevo Cancionero* – ser a voz do povo, assumindo a incumbência de cantar suas problemáticas, vai se constituindo um projeto ideológico que estabelece desde o começo uma relação de empatia, que cativa e faz ser escutado, têm, desde já, um poder de persuadir emocionalmente.

Na capa de “Para cantarle a mi gente”, por contraste, há uma fotografia de Mercedes tocando o bumbo, um instrumento muito tradicional do folclore argentino e que já estava presente em sua apresentação em Cosquín. Como exemplo dessa atitude de “posicionamentos”, a seguir discutimos a letra de uma canção gravada em “Para cantarle a mi gente”, cuja perspectiva é de denúncia social:

A esta hora exactamente,
Hay un niño en la calle...
¡Hay un niño en la calle!

Es honra de los hombres proteger lo que crece,
Cuidar que no haya infancia dispersa por las calles,
Evitar que naufrague su corazón de barco,
Su increíble aventura de pan y chocolate
Poniéndole una estrella en el sitio del hambre.
De otro modo es inútil, de otro modo es absurdo
Ensayar en la tierra la alegría y el canto,
Porque de nada vale si hay un niño en la calle.

No debe andar el mundo con el amor descalzo
Enarbolando un diario como un ala en la mano
Trepándose a los trenes, canjeándonos la risa,
Golpeándonos el pecho con un ala cansada.
No debe andar la vida, recién nacida, a precio,
La niñez arriesgada a una estrecha ganancia

Porque entonces las manos son inútiles fardos
Y el corazón, apenas, una mala palabra.

Pobre del que ha olvidado que hay un niño en la calle,
Que hay millones de niños que viven en la calle
Y multitud de niños que crecen en la calle.
Yo los veo apretando su corazón pequeño,
Mirándonos a todas con fábula en los ojos.
Un relámpago trunco les cruza la mirada,
Porque nadie protege esa vida que crece
Y el amor se ha perdido, como un niño en la calle.

(TEJADA GÓMEZ, 1967, Lado 2, Faixa 3)

“Canción para un niño en la calle”, criada com base em um poema de Tejada Gómez, denuncia a situação de rua que vivem crianças em todo o país, com fome e desamparadas socialmente. Se cotejarmos essa canção com “La zamba de los humildes” que analisamos anteriormente, aqui existe uma atitude mais ativa em relação à situação que se denuncia, porém, aqui é mais crítica no que se refere a essa população, não é tão propositiva. Apesar da força das metáforas ser cortante, das imagens poéticas serem, inclusive, cruéis na descrição da população em situação de rua, não há no texto da canção um chamado ao levante tão ácido como veremos adiante com o alargamento do ponto de vista militante.

O contexto de circulação da canção militante vai ganhando outras inflexões com o passar dos anos visto que um panorama social que se reflete nesse cancionero têm importantes curvaturas, como as ações das guerrilhas urbanas, a discussão em torno de uma saída democrática do período sob a batuta de Onganía. Isso tudo vai transformando o sentido político que as canções militantes inoculam, nessa medida, cotejaremos duas canções do ano de 1970, considerado o eixo de mudança para a década militante.

Primeiramente, trabalharemos com uma canção que foi lançada em 1970 e gravada por Mercedes Sosa apenas em 1973. Em seguida, apresentaremos uma canção que foi lançada em 1969 e gravada no ano seguinte por Mercedes. Como se verá, as temáticas da militância variam ao sabor de um leque de questões que eram iminentes na passagem para os anos setenta. Há também em voga as problemáticas do mundo latino-americano que se infiltram no discurso de militância da canção argentina. Nesse sentido, a seguir apresentamos a letra de Horacio Guarany, da canção “Si se calla el cantor”:

Si se calla el cantor calla la vida
 porque la vida, la vida misma es todo un canto
 si se calla el cantor, muere de espanto
 la esperanza, la luz y la alegría.

Si se calla el cantor se quedan solos
 los humildes gorriones de los diarios,
 los obreros del puerto se persignan
 quién habrá de luchar por su salario.

(Hablado)

'Qué ha de ser de la vida si el que canta
 no levanta su voz en las tribunas
 por el que sufre, por el que no hay
 ninguna razón que lo condene a andar sin manta

Si se calla el cantor muere la rosa
 de que sirve la rosa sin el canto
 debe el canto ser luz sobre los campos
 iluminando siempre a los de abajo.

Que no calle el cantor porque el silencio
 cobarde apaña la maldad que oprime,
 no saben los cantores de agachadas
 no callarán jamás de frente al crimén.

(Hablado)

'Que se levanten todas las banderas
 cuando el cantor se plante con su grito
 que mil guitarras desangren en la noche
 una inmortal canción al infinito'.

Si se calla el cantor . . . calla la vida

(GUARANY, 1970, Lado 2, Faixa 2).

Horacio Guarany, autor dessa canção, reuniria em si os atributos políticos de um porta-voz da canção militante. Sua atitude diante dos palcos seria sempre contrastada com a de Atahualpa Yupanqui, na medida em que, à diferença do decano do folclore, seu costume nos palcos seria apresentar-se em pé, enérgico, sua contribuição é fundamentalmente atitudinal, como afirma Molinero (2011, p. 181), pois atuou como líder que convoca e age, plantando-se diante do povo como um orador na tribuna. A postura de Guarany seria sempre a do grito de militância a despeito do intimismo, sussurro e silêncio reflexivo de Yupanqui.

Essa canção aparece no documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” em um recital com filmagem em preto e branco, antes do qual se apresenta um vídeo de Guarany sob o qual se costura a voz de Mercedes dizendo que “ ‘Si se calla el cantor’, una canción de un cantor bastante perseguido que se llama Horacio Guarany” (VILA, 2013, 00: 45:49-00:45:57). Capturamos o movimento dessa imagem do autor com a trinca de fotogramas a seguir:

Figura 15 – Horacio Guarany



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, (00:45:53 – 00:45:55). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 23 de janeiro de 2021.

Com esse diálogo entre os autores das canções que figuram em fotografias⁸⁶ ou pequenos vídeos e a gravação de músicas feitas por Mercedes Sosa o documentário apresenta o repertório consagrado da militância da canção argentina, dando aos autores mais que apenas um nome ao final, nos créditos do filme, mas um rosto. O movimento que os fotogramas permitem visualizar nesse trecho de vídeo é que Horacio Guarany apesar de ser um músico muito popular, veja-se o público ao seu redor, era muito perseguido – o áudio com a voz de Mercedes explicitamente reflete sobre essa faceta; o movimento que o vídeo captura, olhando um pouco desconfiado, como se acometido de assalto, coloca-o nessa posição de desconfiança. O cantor nunca guardou suas preferências políticas para os assuntos reservados, pelo contrário, seu posicionamento através das canções e também nos palcos sempre foi de um militante por suas causas, de uma militância aberta e clara.

Guarany lançaria “Si se calla el cantor” em 1970 e essa canção sobreviveria às duas ditaduras que o país enfrentou (nos períodos entre 1966-1973 e 1976-1983)

⁸⁶ Na sequência desse ítem apresentamos outro recorte desse tipo que demonstra a construção de um trabalho em paralelo a outros cantores e compositores.

consecutivamente como uma potência militante pertinente nas discussões sobre o papel dos artistas. De acordo com Pujol (2010),

[...] peça chave no repertório de um cantor com longa militância comunista, ‘Si se calla el cantor’ foi o caso testemunho da proibição em tempos de repressão. Nasceu durante uma ditadura ‘branda’ e sobreviveu a uma ditadura sangrenta. Sua letra evidenciou uma situação difícil para os artistas do folclore de militância política, ao mesmo tempo advertiu, tragicamente, sobre o porvir [...] ⁸⁷ (PUJOL, 2010, p. 271).

Na esteira de Pujol (2010) entendemos que essa canção trata o ato de cantar, no interior de sua militância, como um meio e um fim. O papel do cantor, como o do militante político, é o de defender os humildes, lutar contra as desigualdades. Se cotejarmos essa letra com a de “Canción para un niño en la calle”, notaremos que o estilo dessa canção é mais ríspido no conteúdo e no chamado à ação. Construída por meio de repetições intencionais de versos, como mostramos em Souza (2017), as orações condicionais (estrutura *si + se + condição*) reiteradas aludem ao desamparo social no caso de o cantor se calar, de tal modo, se desenha um mapa das outras atividades sociais que seriam afetadas com o silêncio de quem canta.

A letra dessa canção também propõe o canto como um grito, em total relação com a atividade militante e a possibilidade de se “plantar diante do público” (MOLINERO, 2011), características de seu autor. Ao mesmo tempo em que afronta o poder, planta atitudes por meio de sua enunciação, “Si se calla el cantor” registra muito bem, por isso a trazemos nesse momento de nossa reflexão, esse ano particular de mudanças temáticas e de radicalização em curso no teor do discurso da canção militante. O papel do cantor, nessa canção, aparece como superestimado, já que nunca se calará diante do crime, que levantará sua voz nas tribunas, em favor de todos aqueles que precisam dessa atividade político-estética. Calar o cantor, conforme o discurso

⁸⁷ Tradução nossa do original em espanhol: [...] pieza clave en el repertorio de un cantor de larga militancia comunista, «Si se calla el cantor» fue el caso testigo de la prohibición en tiempos de represión. Nació durante una dictadura «blanda» y sobrevivió a una dictadura sangrienta. Su letra evidenció una situación difícil para los artistas de folclore de militancia política, a la vez que advirtió, trágicamente, sobre el porvenir [...]” (PUJOL, 2010, p. 271).

dessa letra, é causar morte, é aniquilar a vida. Especialmente nos trechos que são falados dessa canção (ver a notação *hablado* entre parênteses) persistem as metáforas corporais que permitem ver essa intensificação do assunto da militância, uma vez que se movimenta primeiro o tema da “voz”, depois o “grito” e em seguida o “sangue”.

Essa questão dos sentidos do corpo militante que se mistura à voz que canta será uma regularidade interessante nas demais canções que analisaremos. Agora, passaremos a outra canção em que essa “voz que grita” – a voz do cantor militante – aparecerá; essa voz se impõe aos próprios cantores, luta por dizer a si mesma, veremos a seguir como na letra de “Canción con todos”:

Salgo a caminar por la cintura cósmica del Sur
 Piso en la región más vegetal del viento y de la luz
 Siento al caminar toda la piel de América en mi piel
 Y anda en mi sangre un río que libera en mi voz su caudal

Sol de Alto Perú, rostro Bolivia, estaño y soledad
 Un verde Brasil, besa mi Chile, cobre y mineral
 Subo desde el Sur hacia la entraña América y total
 Pura raíz de un grito destinado a crecer y a estallar

Todas las voces todas, todas las manos todas
 Toda la sangre puede ser canción en el viento
 Canta conmigo, canta, hermano americano
 Libera tu esperanza con un grito en la voz

Todas las voces todas, todas las manos todas
 Toda la sangre puede ser canción en el viento
 Canta conmigo, canta, hermano americano
 Libera tu esperanza con un grito en la voz.

(TEJADA GÓMEZ, ISELLA, 1970, Lado 2, Faixa 3)

Como uma proposta que encontra diálogo com o papel do cantor, “Canción con todos” composta por Tejada Gómez e César Isella coloca em circulação outra temática também causticante no interior da militância pela canção, o latino-americanismo. Nessa canção que embalou ânimos revolucionários de uma geração, as metáforas que unem o corpo do cantor/enunciador e a geografia latino-americana são muito eloquentes na medida em que rabiscam um mapa e conjugam as forças continentais para cantar a luta de “todos”.

Se antes analisávamos canções mais particulares, aqui a militância se abre para abarcar a luta de um continente todo, como aponta Pujol (2010), sua atualidade faria esquecer o pertencimento geográfico dos autores. O refrão dessa música seria sempre cantado em coro por onde quer que fosse entoada, nos shows de Mercedes Sosa, por exemplo, era um momento a parte o coro da plateia. Dada a ausência de argentinismos, como faz lembrar Pujol (2010), é uma canção que poderia ter sido criada em qualquer dos países latino-americanos.

As metáforas relacionadas ao cantar e à voz são também muito interessantes na medida em que ilustram esse trabalho militante que o cantor deve construir. Se em “Si se calla el cantor” o silêncio dos cantores faria inexistir uma massa viva de trabalhadores que são apresentados nos versos da letra, em “Canción con todos” toda a América faz cantar, faz dizer. A voz da América atravessa o corpo em brasa do cantor, liberando seu grito pela voz cantante. Se lavarmos em conta essas duas canções, o canto de militância assume uma potência de dar voz e de se posicionar sempre contra as injustiças, em favor das lutas sociais; caso contrário, na ausência desse tipo de atitude, o resultado seria mortificante.

Toda a pele da América na pele do cantor, o que faz com que seu sangue carregasse um caudal de força contestatório que se libera, que se expande/explode e faz ouvir. O canto militante é tonitruante, como o discurso de militância, quer inseminar o mundo com sua potência viril e defender a fecundidade dos ideais de um porvir. Por isso sua convocatória por meio de um refrão tão interessante que movimenta a ideia de que todas as vozes e todas as mãos serão necessárias; todos devem cantar juntos, irmanados em um só grito contra a injustiça, levantando-se com esperança diante dos cenários de barbárie que a América Latina viu acontecer nos anos 1960-1970. Essa fusão corporal entre enunciador e continente faz sentir toda a dor e obriga a cantar pela liberdade os ideais revolucionários. É nesse sentido que o convite para cantar juntos, irmanados, em coro, fará o grito que a América tem a dizer ser cada vez mais forte, de modo a movimentar com essa força de continente a voz e as mãos de todos.

Se compararmos o teor dessas duas canções e cotejá-las com “Canción para un niño en la calle” podemos afirmar que a intensidade – a despeito dos diferentes autores – da canção militante vai se tornando cada vez maior, ajustando-se ao clima de insurreição popular que o país atravessava apesar da ditadura de Onganía. O auge pleno

da canção militante em sua versão radicalizada vai se dar nos anos seguintes em que as atividades políticas, sobretudo as consideradas “clandestinas”, se acirriariam. A seguir, tratando ainda do ano de 1970, apresentamos a capa do álbum “El grito de la tierra”, de Mercedes Sosa.

Figura 16 – Capa do disco “El grito de la tierra”, de 1970



Fonte: Discografía In. Recurso digital Fundación Mercedes Sosa para la cultura. Disponível em <https://bit.ly/3rZH9aw>. Acesso em 06 de janeiro de 2021.

As inflexões no cenário político e estético redirecionam, na metade da década militante, o discurso que aparece na capa do disco. Se antes – “Yo no canto por cantar” e “Para cantarle a mi gente” – víamos uma posição de não olhar para o interlocutor, olhando às vezes para baixo, aqui temos uma posição de convocação. O rosto da cantora com a boca aberta, como se estivesse gritando, e o braço alçado, em meio à escuridão com letras em vermelho dão o tom de um novo cenário em que, inclusive pela capa do disco, se vê uma metamorfose temática da cantora militante. Há, portanto, uma homologia semântica entre o verbal e a imagem, entre o anúncio do grito e a forma como o corpo de Mercedes Sosa é retratado na capa.

“Canción con todos” aparece nesse disco de Mercedes Sosa, de um modo que coloca em ênfase os fundamentos latino-americanos do discurso de militância da canção então praticados pela cantora. Naquele ano de 1970, alinhado aos posicionamentos de canções como “Si se calla el cantor” e “Canción con todos”, que enfatizam um trabalho

estético do cantor como um grito que faz ver/denuncia a injustiça, mas que, para além disso, se propõe mais que protagonizar o discurso de denúncia, agir. Esse ano reuniria, então, o contexto que faz passar de uma canção militante menos ácida para uma que é cada vez mais urticante e ao mesmo tempo propositiva.

Com o começo da circulação por meio de turnês em diversos países da América Latina, as características de símbolo de identidade nacional argentina do princípio da carreira vão se transformando em signo da região. Assim, afirma Karush (2019), com o retorno à Argentina depois dessas turnês o repertório de seus shows incorporou canções de compositores uruguaios e chilenos e aumentam as parcerias com músicos do movimento da Nueva Canción. Desse modo, o repertório e os posicionamentos de Mercedes vão se tornando cada vez mais engajados, em diálogo direto com a efervescência dos movimentos sociais na Argentina e com as tensões políticas do continente, seu repertório englobará nos anos 1970 mais canções e autores amplificando a rede de contatos latino-americana. Em 1971 Mercedes Sosa trouxe à luz o disco “Homenaje a Violeta Parra”, que reunia obras da cantautora chilena. No documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, há um fragmento da narrativa com a voz de Fabián Matus que se refere à conexão entre Mercedes e Violeta Parra, que transcrevemos a seguir:

[Fabián Matus] Cuando la carrera de mi madre florecía, allá por 1967, se apagaba una de las luces más brillantes de América Latina, Violeta Parra. Nunca se conocieron personalmente, sin embargo, hubo una conexión intangible que llevó mi madre a grabar un disco completo de sus canciones, las que hizo casi propias. (VILA, 2013, 00: 34:37-00:35:01).

Esse fragmento da narrativa se costura com as fotografias de Violeta Parra a seguir, capturadas com print de tela:

Figura 17 – Violeta Parra (1)

Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, (00:34:37).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 23 de janeiro de 2021.

Figura 18 – Violeta Parra (2)

Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, (00:34:47).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 23 de janeiro de 2021.

Figura 19 – Violeta Parra (3)

Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, (00:34:58).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 23 de janeiro de 2021.

A importância de Violeta Parra nas canções interpretadas por Mercedes Sosa é tão marcante que, para ilustrar essa conexão, sobre o áudio da narrativa de Fabián Matus

aparecem essas fotografias da cantautora chilena. O projeto de Mercedes Sosa se realiza com essa conexão chilena, duas cantoras que nunca se conheceram pessoalmente, mas que foram decisivas uma para outra: Parra empresta um posicionamento crítico que ganha o continente na voz de Mercedes, em contrapartida, a cantora argentina coloca em voz essas canções tão importantes, dá a conhecer a música de Violeta Parra. O enriquecimento é mútuo. Essa relação com Violeta Parra garante, certamente, um lugar de dizer latino-americanista, que era já muito forte no canto de militância argentino como um todo (MOLINERO, 2011), mas que se torna cada vez mais particular na voz de Mercedes Sosa homenageando Violeta Parra, que havia se suicidado há poucos anos, em 1967. Parra, dezoito anos mais velha que Mercedes, obteve sucesso em Paris que não conseguiria repetir em seu país, enquanto na Europa era considerada representante de uma cultura autêntica e exótica, no Chile era apenas vista como uma profissional que interpretava uma cultura campesina desprezada (KARUSH, 2019). Com o florescimento da *Nueva Canción Chilena* seria outorgado a Violeta Parra uma homenagem *post mortem* como fundadora desse movimento no Chile.

A relação com os Parra – os filhos de Violeta, Ángel e Isabel Parra – e com o cantor chileno Victor Jara colocaria elementos políticos cada vez mais fortes no repertório de Mercedes Sosa. Essa simbiose com as ideias de Violeta Parra – no entorno da projeção ideológica da *Nueva Canción Chilena* – e a divulgação dessa obra por meio da voz de Mercedes garantiria uma amplificação das relações com outros artistas e cantores no continente. A seguir, apresentamos dois fragmentos de depoimentos do documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” em que dois cantores em ascensão naqueles anos comentam a relação entre Parra e Sosa:

[Pablo Milanés] Hay mujeres determinantes en la cultura latinoamericana como son Violeta Parra como son Mercedes Sosa, que son la historia viva cultural de América Latina. Sin ellas no se puede contar la historia de América Latina, incluyendo la historia política (VILA, 2013, 00: 35:52-00:36:10).

Esse fragmento aparece encaixado com os vídeos de duas apresentações de Mercedes Sosa, gravadas no Brasil, em épocas distintas: a primeira delas, para o que parece ser um programa televisivo em que canta “Volver a los diecisiete”, de Violeta

Parra, em dueto com Milton Nascimento; em seguida, em um fragmento da participação no Programa “Chico & Caetano”, na TV Globo, em que canta a mesma canção com Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque e Gal Costa. Na sequência desse vídeo, o seguinte trecho em que Chico Buarque relaciona as questões políticas então enfrentadas no continente com a difusão da obra de Parra por meio da voz de Mercedes Sosa, no Brasil:

[Chico Buarque] Nos anos setenta estávamos todos contra as ditaduras. Eles lograram que nos conhecêssemos melhor e que nos uníssemos. Entende? Porque poucas pessoas, a verdade é essa, poucas pessoas conheciam a Mercedes Sosa e poucas pessoas conheciam o repertório da Mercedes Sosa. As músicas.... A Violeta Parra, por exemplo, que é uma grandíssima artista, ela é conhecida no Brasil por causa de Mercedes Sosa (VILA, 2013, 00: 38:24-00:38:52).

Nessa senda, a divulgação das canções de cunho militante elaboradas por Violeta Parra com a voz de Mercedes Sosa foi sendo um cimento para conectar distintos artistas, como Milton Nascimento, que gravou uma versão bilíngue de “Volver a los diecisiete” em seu disco “Geraes”, de 1976, entre outros casos. Dito de outro modo, retomando as informações contidas nos fragmentos acima, tanto Pablo Milanés, cubano, quanto Chico Buarque, brasileiro, registram esse testemunho da fertilidade dos ideais políticos de liberdade que a canção de Parra propunha e que a voz de Mercedes, nos idos dos setenta, fazia ser escutada.

Trazer os testemunhos de outros músicos determinantes na América Latina, como Pablo Milanés e Chico Buarque, para o movimento estético e político que envolveu a resistência às ditaduras, uma realidade pela qual passaram boa parte das democracias latino-americanas, dá especial eloquência ao alçamento de Mercedes Sosa como a “voz da América Latina”, uma voz que se levanta diante da potência militante que constitui para falar e fazer ouvir em nome de quem se silenciou ou foi silenciado. Veremos que a desigualdade social não passaria incólume pela lupa dos cantores militantes cujas temáticas serão cada vez mais ácidas com o avançar da chamada década militante. Outro momento, todavia, será vivido a partir de 1976. Chegaremos a essas questões no próximo item deste capítulo.

Continuando nossa empreitada de estudar os textos das letras das canções da década militante, analisaremos a canção “La carta”, do disco “Homaneje a Violeta Parra”:

Me mandaron una carta
por el correo temprano
en esa carta me dicen
que cayó preso mi hermano
Y sin compasión con grillos
por las calles lo arrastraron
Sí

La carta dice el motivo
que ha cometido Roberto
haber apoyado el paro
que ya se había resuelto
Si acaso esto es un motivo
preso voy también, sargento
Sí

Yo que me encuentro tan lejos
esperando una noticia
me viene a decir en la carta
que en mi patria no hay justicia
Los hambrientos piden pan
los molesta la milicia
Sí

Habrase visto insolencia
barbarie y alevosía
de presentar el trabuco
y matar a sangre fría
Hay quien defensa no tiene
con las dos manos vacías
Sí

La carta que me mandaron
me pide contestación
yo pido que se propale
por toda la población
Que el león es un sanguinario
en toda generación
Sí

Por suerte tengo guitarra
y también tengo mi voz
también tengo siete hermanos
fuera del que se engrilló
Todos revolucionarios

con el favor de mi Dios
Sí... Sí.

(PARRA, 1971, Lado 2, Faixa 2).

Essa canção de Violeta Parra trabalha diferentemente com a militância, uma vez que critica as atividades repressivas representadas pela polícia. A canção narra o fato de haver sido preso um irmão do enunciador, ao mesmo tempo em que faz saber a respeito da fome, das greves e da truculência policial. Nessa canção, o enunciador se coloca em uma posição de enfrentamento do autoritarismo político, prévio às ditaduras que viriam nos anos seguintes a tomar de assalto o Cone Sul, essa carta autoritária que comunica a prisão chama o enunciador a se levantar, a posicionar-se. O enfrentamento se dá por meio da canção, com sua *guitarra* e sua voz, mas, sobretudo, pela conclamação das demais que deverão se insurgir contra o abuso político (SANTANA, 2016).

Como homenagem a Violeta Parra, essa canção aparece em um disco cujo teor latino-americanista é cada vez mais forte e ao mesmo tempo em total acordo com o *Nuevo Cancionero*, que advogava por esse encontro estético com artistas afins ideológica e esteticamente no continente. Nesse mesmo disco de 1971 aparecia a primeira gravação de Mercedes de “Gracias a la vida”, canção que se tornou clássica em seu repertório e propõe um hino à vida em meio à barbárie que estava em gestação para os povos americanos. Como acontece em “La carta”, há um chamado à unificação das vozes em um só coro: “Gracias a la vida que me há dado tanto/ Me ha dado la risa y me há dado el llanto/ Así yo distingo, dicha de quebranto/ Los dos materiales que forman mi canto/ Y el canto de ustedes, que es el mismo canto/ Y el canto de todos, que es mi próprio canto/ Gracias a la vida, gracias a la vida”. Conforme Santana (2016, p. 254), “o cantar, mais que prática individual, torna-se uma estratégia negociada de luta contra os autoritarismos políticos em sociedades movidas por regras de injustiças e de exclusão social”.

Com o aumento da potência crítica da militância que estamos vendo a partir dos exemplos que trouxemos desde 1970, com a canção “Hermano dame tu mano” coloca em nova posição a questão da liberdade, antes apenas pressuposta enquanto mirava na denúncia social:

Hermano dame tu mano vamos juntos a buscar
 Una cosa pequeñita que se llama libertad
 Esta es la hora primera este es el justo lugar
 Abre la puerta que afuera la tierra no aguanta más

Mira adelante hermano es tu tierra la que espera
 Sin distancias, ni fronteras que pongas alta la mano
 Sin distancias, ni fronteras esta tierra es la que espera
 El clamor americano levanten pronto la mano al señor de las cadenas

Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale que traigo un pueblo en mi voz
 Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale que traigo un pueblo en mi voz

Hermano dame tu sangre, dame tu frío y tu pan
 Dame tu mano hecha puño que no necesito más
 Esta es la hora primera este es el justo lugar
 Con tu mano y mi mano hermano empecemos ya

Mira adelante hermano en esta hora primera
 Y apretar bien tu bandera cerrando fuerte la mano
 Y apretando a tu bandera en esta hora primera
 Con el puño americano le marque el rostro al tirano y el dolor se
 quede afuera

Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale que traigo un pueblo en mi voz
 Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale que viene la revolución

Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale que traigo un pueblo en mi voz
 Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale que viene la revolución.

(SOSA, SÁNCHEZ, 1973, Lado A, Faixa 3).

De autoria de Jorge Sosa e Damián Sánchez, um fragmento dessa canção empresta o título ao álbum “Traigo un pueblo en mi voz”, lançado em 1973. Esse disco, desde seu título liga a enunciação da canção à voz do povo, ademais, faz com que se solidifiquem valores relacionados à voz de Mercedes Sosa: aquela que iniciou como a voz da safra, logo, passou a cantar sua gente. A carreira de Mercedes Sosa no disco é construída em torno desses enunciados que se relacionam ao canto e à voz, de uma maneira que isso cria laços afetivos com o público consumidor. Na canção “Hermano, dame tu mano”, desde o primeiro verso o interlocutor do enunciador é entendido como

irmão, desde ali sua relação é de simbiose com a luta em comum a favor da revolução. Se antes, para retomar os termos de Molinero (2011), a canção militante não possuía uma dedicação exclusiva, um papel exclusivo e uma perspectiva de ação direta em vislumbre, aqui a direção é cada vez mais especializada e na temática se associam termos que são do campo da militância, tais como: liberdade, revolução, que tentam desconstruir com a voz e a música a tirania e a injustiça.

No que se refere às ações de luta no discurso da canção, questões como colocar-se em marcha, mostrar as mãos em punhos cerrados, levantar-se contra os patrões, em si, são importantes e deslocam o sentido da militância da posição de enfrentamento mais implícito que víamos em “Canción para un niño en la calle” ou “La zamba de los humildes” para proposições mais específicas. Se naqueles dois casos havia uma indignação que percebia o problema social mas não propunha uma ação contrária para resolver, a partir de 1970 os temas das canções vão se aproximando cada vez de atitudes propositivas, mais politizadas e que chamam à revolução como único modo possível de enfrentar.

A importância da união dos povos latino-americanos que aparece nessas estrofes se materializa por meio dessas metáforas em relação ao corpo do militante e enunciador: a voz que canta contra a injustiça e que agora conclama ao levante faz perceber a situação insustentável. Em direção à liberdade, o enunciador organiza para que as mãos que trabalham se alcem, as vozes que gritam se unam, nessa medida que o discurso de “Hermano dame tu mano” é um chamado ao levante contra a tirania e a desigualdade.

O caminho da canção militante, de uma forma geral, e especialmente de “Hermano dame tu mano”, é multifacetado, mas suas temáticas são confluentes apesar de múltiplas e reforçam a segurança da iminência de uma mudança política. Nessa atmosfera do disco “Traigo un pueblo en mi voz” surgiria outra canção também paradigmática na carreira de Mercedes Sosa: “Cuando tenga la tierra”, que analisaremos a seguir:

Cuando tenga la tierra
Sembraré las palabras
Que mi padre Martín Fierro
Puso al viento.

Cuando tenga la tierra
La tendrán los que luchan
Los maestros, los hacheros,
Los obreros.

Cuando tenga la tierra
Te lo juro semilla
Que la vida
Será un dulce racimo
Y en el mar de las uvas
Nuestro vino
Cantaré, Cantaré.

Cuando tenga la tierra
Le daré a las estrellas
Astronautas de trigales
Luna nueva.

Cuando tenga la tierra
Formaré con los grillos
Una orquesta donde canten
los que piensan.

(Hablado)
Campesino, cuando tenga la tierra
Sucederá en el mundo
El corazón de mi mundo
Desde atrás, de todo el olvido
Secaré con mis lágrimas
Todo el horror de la lástima
Y por fin te veré, campesino
Campesino, campesino, campesino
Dueño de mirar la noche
En qué nos acostamos
Para hacer los hijos
Campesino
Cuando tenga la tierra
Le pondré la luna en el bolsillo
Y saldré a pasear con los árboles
Y el silencio
Y los hombres y las mujeres conmigo.

Cantaré, Cantaré.
(TORO, PRETOCELLI, 1973, Lado A, faixa 1).

A mensagem poética dessa canção é relacionada especialmente ao problema da terra, portanto, da reforma agrária. Em seus primeiros versos o locutor da canção se relaciona ao *Martín Fierro*, uma vez mais se inscrevendo nessa longa tradição de argentinidade, construída e questionada por tantos. O *Martín Fierro* agora é lembrado em favor da luta pelos direitos à terra, temática explícita, novamente, no contexto da canção militante. A negociação simbólica que encontra no ato de cantar a forma de enfrentar a desigualdade na distribuição de terras ao usar o vocativo “campesino” e por tantas vezes repeti-lo em forma de grito dá corpo à canção e acentua sua melodia diversamente de outras realizações possíveis. Não basta a uma canção, como afirma González (2016, p. 122), uma boa letra e uma boa música nas partituras, uma canção vive especialmente quando se materializa por meio do corpo de um cantor, que dá cor à sua imaterialidade sonora, tornando-a um objeto observável no mundo.

A performance de Mercedes Sosa dessa canção é especialmente importante na medida em que a cadência de sua voz poderosa constrói uma “enunciação tonitruante” (CHARAUDEAU, 2006) o verso do refrão “cantaré, cantaré” recebe um especial alongamento que os torna uma espécie de emblema do papel preponderante que os cantores assumiram nos anos anteriores à ditadura sangrenta dos anos 1970⁸⁸ (voltaremos ao tema na próxima seção). Por hora, vale ressaltar que algumas canções ganham uma vida totalmente diferente na voz de determinados cantores, como afirma González (2016). Com Mercedes Sosa esse seria o caso de muitas músicas que se transformaram em sua voz, completando-se esteticamente por meio de sua especial interpretação. Esse é o caso de “Cuando tenga la tierra”, essa letra totalmente politizada não poderia encontrar um cantor que não fizesse jus à convocação eminente que carrega, isto é, que não fizesse circular com a força que precisa essa mensagem poética altamente corrosiva e enérgica.

⁸⁸ Veja-se, particularmente, sua performance no Concerto pela Paz na América Central, em que foi gravado ao vivo o disco “Abril en Managua”. A intervenção de Mercedes Sosa no vídeo acontece a partir de 37 minutos e 40 segundos. Disponível em <https://bit.ly/2Y1IcsG>. Acesso em 20 de janeiro de 2021.

Garcia (2014) discute uma série de acontecimentos estéticos e culturais que constroem um campo de atuação latino-americano em comum para a intelectualidade de esquerda, principalmente, no começo da década de 1960: no Brasil, em 1961, é criado o Centro Popular de Cultura, que no ano seguinte lançaria um manifesto com “parâmetros estéticos da criação artística para as artes de espetáculo” (GARCIA, 2014, p. 242); na Argentina, outro momento ímpar foi o lançamento do *Nuevo Cancionero* como um manifesto; no Chile, concentrado no período entre 1961 e 1964, em que seriam gestadas as canções de Parra com maior potencial político, seriam a inspiração dos grupos jovens que conformariam a Nueva Canción Chilena, que começou na *Peña de los Parra*; por fim, os discos de Daniel Viglietti, no Uruguai e, por fim, o *Festival de la Canción de Protesta*, em 1967, em Cuba. Esses grandes momentos cimentariam ao mesmo tempo a reflexão conjunta dos artistas – no Festival cubano mencionado acima delegações de diferentes países se reuniram – e o teor cada vez mais politizado do texto das canções.

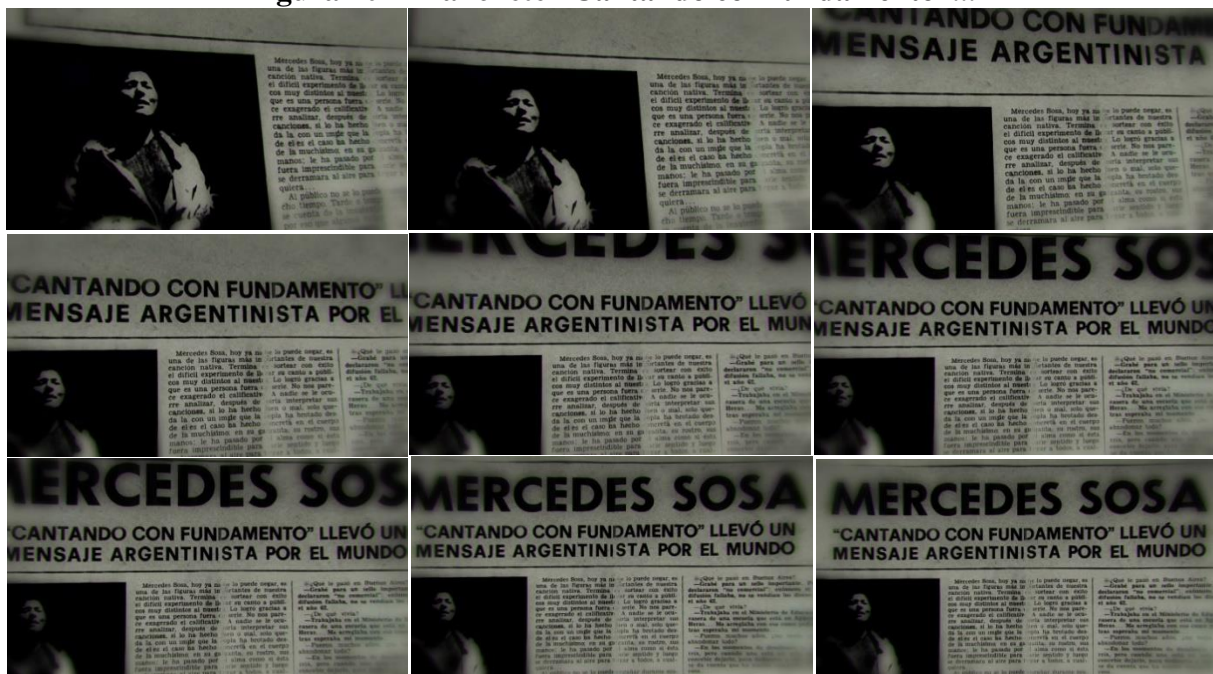
As propostas estéticas e ideológicas que a canção passou a articular por meio desses dois eixos fundamentais no Cone Sul – a importância e a divulgação massiva se deram especialmente na Argentina e no Uruguai – foi sendo estimulada ao longo do biênio 1965-1966 com “a incorporação de vários artistas aos projetos defendidos e o lançamento de seus primeiros discos” (GOMES, 2018, p.17). Em resumo, no período 1963-1966 forma-se e se consolida um movimento cancionero em comum no Cone Sul; em 1967 se dá uma grande inflexão no contexto do Festival patrocinado pelo governo cubano, que promoveu um encontro de experiências de muitos países, estimulou o diálogo e foi um marco para a conexão de artistas engajados em defesa da identidade latino-americana. O evento também serviu de ocasião para propaganda do modelo revolucionário cubano implementado por Castro; como Gomes (2018) discute, a importância fundamental desse encontro se dá no impacto que produziu na obra dos compositores e intérpretes que estavam envolvidos com a discussão de uma nova canção latino-americana; no final da década de 1960 aparecem essas inflexões importantes que destacamos especialmente na obra de Mercedes Sosa nesse subitem, mas que se deu também com outros artistas.

No documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” se registra esse momento da seguinte maneira: um depoimento do cantor Pablo Milanés que se

sobrepõe, por alguns segundos, à manchete de jornal que capturamos por meio do fotograma:

[Pablo Milanés] Son movimientos muy fuertes pero que, indudablemente, el [Nuevo] cancionero yo creo que se adelantó a todo... A todo esto y ese manifiesto fue como la Biblia para nosotros, no solamente era una actitud política, no solamente era una actitud ante la vida, sino que era una actitud que tenía detrás un valiosísimo repertorio de buenas canciones, de buena poesía. Indudablemente, eso nos tenía que influenciar a todos (VILA, 2013, 00: 17:50-00:18:20).

Figura 20 – Manchete “Cantando con fundamento”...



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:17:58 – 00:18:06). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 23 de janeiro de 2021.

Do batimento entre esses dois discursos – um depoimento e um recorte de jornal que apresenta uma chamada específica sobre a divulgação internacional do trabalho de Mercedes Sosa – se introduz a temática da expansão no mundo dos recitais de Mercedes Sosa. No fragmento da manchete o sintagma nominal “Cantando con fundamento” remete ao título de um álbum lançado em 1965, “Canciones con fundamento”, com temática relacionada ao *Nuevo Cancionero* (letras e músicas de Tejada Gómez e Matus).

Em relação à conexão com outros movimentos que foram contemporâneos e semelhantes no entendimento estético-ideológico, o diretor do documentário movimenta Mercedes Sosa em direção à frente de um movimento político da canção, que a fez mais que uma militante, uma divulgadora em especial da canção latino-americana. A voz de Pablo Milanés – representante cubano do desenvolvimento naquele país, junto a Sílvio Rodríguez, de um braço ideológico e estético do *Nuevo Cancionero*, a *Nueva trova cubana* – em conjunto com as imagens capturadas sobre a notícia da turnê internacional centralizam Mercedes nesse movimento de renovação continental de que foi testemunha. Notadamente, foi além de testemunha, uma personagem importante, como se sabe, entretanto esse foi um trabalho em grupo desde o início.

Os discursos, no entanto, guardam em si a perspectiva de que ao mesmo tempo respondem a um alhures e projetam, por meio de sua emergência, um futuro de possibilidades. Dessa maneira, apresentam uma “resumo avaliativo” (VOLOCHÍNOV, 2013) ancorado no entorno social, preparado de antemão – sua forma de ser discursiva, os elementos linguísticos ou não linguísticos utilizados. A constituição discursiva dos enunciados, como o documentário em questão, apresenta o trabalho de recorte e montagem desde um viés particular; sendo um discurso biográfico, como vimos na primeira parte desta tese, pode servir a diferentes perspectivas, como representar uma biografia heroica. Por meio dessa seleção de partes de outros gêneros que passam a ter uma segunda vida no contexto do documentário, o diretor constrói discursivamente a vida de Mercedes Sosa como uma vida heroica, inserindo-a em um circuito latino-americano que é rememorado por outros companheiros de trabalho e que sua voz mais que gesto físico (emissão sonora que passa pelas cordas vocais), se transforma na metáfora da voz da luta, da voz da esperança ou da voz, simplesmente, da América Latina.

O enunciado, então, seleciona uma parte do real e lhe atribui uma “expressão ideológica” e um “desenvolvimento ideológico posterior”, com a soma desses fatores, um enunciado aparece envolto em uma atmosfera valorativa. Com essa discussão em mente, a bricolagem das informações verbalizadas por Pablo Milanés e o discurso visual que capturamos por meio dos fotogramas atrai a ideia de que Mercedes Sosa atuou de uma forma singular na militância pela canção, conectando a América Latina por meio de sua voz – relação potente do título do documentário a que nos dedicaremos na

terceira parte desta tese. Dadas as condições desse documentário e as características de boa parte das entrevistas realizadas para os fins de sua divulgação, há uma heroificação do trabalho de Mercedes Sosa para que seu trabalho que é notório – de fato – pareça ter sido muito mais individual que realmente foi. Esse efeito de sentido será cada vez mais forte com o desenvolvimento do documentário em questão, quanto mais nos aproximamos por meio da narrativa fílmica ao ano de 1982, mais os efeitos heroicos serão amplificados. Essa discussão será apresentada na próxima seção com a riqueza de detalhes com que esse assunto é apresentado nos documentários.

CAPÍTULO 4

No quarto capítulo estudamos o encontro com o tempo urgente das lutas por liberdade no contexto da ditadura militar argentina (1973-1983). Os documentários elaboram discursivamente a vida de Mercedes Sosa a partir de, pelo menos, quatro grandes temáticas, que geraram número igual de seções analíticas. Assim, o primeiro item do capítulo é o do cenário de ebulição social prévio ao golpe de estado de 1973; o segundo, aquele em que reunimos a temática da guerra à subversão e da formação de grupos de resistência, como as mães da Praça de Maio; em sequência, trabalhamos com os reflexos do episódio da Guerra das Malvinas e sua relação com as forças contrárias à junta; por fim, tratamos da abertura democrática e da memória do horror.

4.1 O autoritarismo e a brutalidade da ditadura militar (1976-1983): um encontro com o tempo urgente das lutas por liberdade

Neste item exploraremos a questão da ditadura militar tal como essa temática se apresenta atravessando os discursos biográficos de Mercedes Sosa nos documentários em análise. Para tanto, dividimos em quatro grandes seções que tratam de momentos prévios, concomitantes e posteriores à ditadura militar. Ademais dos documentários, neste item aparecem outros discursos que ajudam, por meio do cotejamento, a lançar luz sobre determinadas especificidades contextuais e políticas da ditadura. A grande questão que nos ocupa neste item é o encontro entre o autoritarismo, suas formas de agenciar a sociedade – antes e depois do golpe – tal como se pode ler através dos documentários, e a ascensão dos discursos de libertação.

4.1.1 Censura e cenário de ebulição social: uma prévia

A atividade intelectual, na qual se insere a canção, especificamente, e a cultura, de um modo geral, não era bem vista desde Onganía⁸⁹. O quadro foi se tornando cada vez mais crítico à medida que avançava a década militante (1965-1975), como analisamos no capítulo 3, e as canções atravessaram um período de metamorfose nos conteúdos militantes, passando de um momento em que os posicionamentos eram mais fortes para outro em que a radicalização se tornou palavra de ordem. Os exemplos que trouxemos das capas de discos e das canções que analisamos anteriormente permitem perceber justamente essa escalada das forças de resistência, se fortalecendo. Dessa maneira, neste item discutiremos as ameaças de morte, as perseguições e o cenário da institucionalidade do terceiro governo peronista, conforme os discursos que tratam desses assuntos nos documentários.

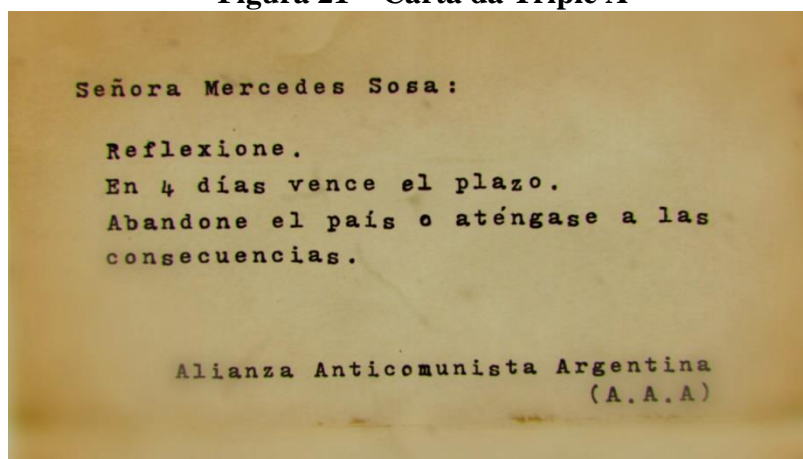
Na virada entre as décadas de 1960 e 1970 – como já vimos – as atividades intelectuais junto à América Latina foram se consolidando para os autores envolvidos com o *Nuevo Cancionero*. No bojo do Festival que ocorreu em Cuba, em 1967, Mercedes Sosa havia sido convidada, mas não foi participar como representante da Argentina. Oscar Matus e outros foram na comitiva argentina, esse cantor em breve se radicaria em Paris, assediado pela perseguição que sofria desde os anos sessenta (GARCÍA, GRECO, BRAVO, 2014, p. 93). Com um convite formal feito nos anos seguintes pelo Partido Comunista, Mercedes Sosa se preparava para visitar Cuba pela primeira vez. Nesse contexto, as ameaças iniciaram na vida da cantora, nas palavras de seu filho Fabián: “[Fabián Matus] Antes de partir para Cuba mi madre había recibido varias amenazas de muerte y su viaje no era bien visto por el poder” (VILA, 2013, 00:42:23-00:42:30).

⁸⁹ Como já mostramos anteriormente, o golpe de 1966 lançou à presidência o general Onganía, que sucumbiu aos levantes populares conhecidos como *puebladas*.

O diretor do documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” encaixa na sintaxe da enunciação do filme essa passagem de Fabián Matus que dá contexto e introduz as seguintes informações a respeito das ameaças de morte em que se ouve a voz de Mercedes Sosa em conjunto com algumas fotografias:

[Mercedes Sosa] Me llegaron dos cartas: una invitación a comer asado en Trenque Lauquen⁹⁰, me extrañó. Y cuando abrí la otra carta, me quedé helada: porque me daban cuatro días para irme de la Argentina. Estaba escrito a máquina y firmado Triple A. (VILA, 2013, 00: 42:31-00:42:50).

Figura 21 – Carta da Triple A



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, (00:42:41).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 23 de janeiro de 2021.

Nesse sentido, então, o documentário reúne discursos para convencer o telespectador da verdade dos fatos narrados: primeiro, a voz do filho de Mercedes que contextualiza as ameaças de morte; em seguida, o testemunho de Mercedes Sosa que fala com sua voz em um áudio cuja veracidade é contrastada com a figura acima, da carta, cujo detalhamento por meio do áudio condiz com a descrição mais sucinta que Mercedes Sosa deu do acontecimento. Na fotografia dessa carta se lê: “Señora Mercedes Sosa: Reflexione. En 4 días vence el plazo. Abandone el país o aténgase a las consecuencias. Alianza Anticomunista Argentina (A.A.A.)”.

⁹⁰ Cidade que fica a 450 quilômetros da cidade de Buenos Aires, no departamento homônimo, na Argentina.

O aparecimento dessa carta-ameaça, com o papel amarelado e com características que condizem com o narrado pela voz de Mercedes, dá o tom das ameaças de morte que são desenhadas para o leitor com toda a riqueza de detalhes e de discursos a respeito que o diretor do documentário pode se valer. Conforme Bakhtin (2015, p. 155) a apresentação e emolduração de um discurso por meio da palavra do autor – em nosso caso, do diretor do documentário – “cria para este uma perspectiva, distribui sombras e luz”, a penetração do autor nos discursos reportados, então, é de dentro para fora. Com a criação de um campo dialogante para o discurso aparecer, o autor do documentário insere avaliação e expressões suas à forma discursiva do documentário, que emoldura o dizer do outro.

Com esse papel emoldurador do discurso do diretor, as ameaças de morte são narradas como um acontecimento que causou desconfiança em Mercedes: o assunto de uma primeira carta em que se convidava para um churrasco em outra cidade, fora de Buenos Aires, e uma segunda carta em que a ameaça é escancarada. A relação com o Partido Comunista já havia gerado problemas políticos desde o lançamento do Manifesto do *Nuevo Cancionero*, como vimos, inclusive a atuação de Mercedes no Festival de Cosquín estava sendo barrada em função dessa filiação política. Como já dissemos também a respeito de Atahualpa Yupanqui, o PC francês era um canal de distribuição importante de música popular latino-americana⁹¹, a relação com o PC cubano levou Mercedes Sosa a se relacionar com os artistas cubanos de uma maneira mais explícita. Em 1974, Mercedes Sosa chegou a Cuba pela primeira vez, a ilha já sofria o embargo econômico dos Estados Unidos, no contexto da Guerra Fria. Com Castro, naqueles anos, o país foi o epicentro de aplicação do projeto comunista, todos aqueles que se reconheciam com a ideologia comunista queriam presenciar. Como combate ao comunismo, a aplicação da “Doutrina de Segurança Nacional” em um mundo latino-americano em convulsão estava em curso e demonstrava a força dos norte-americanos no controle político e econômico de países menos desenvolvidos. Massholder (2016, p. 65) explica que essa doutrina patrocinada pelo Pentágono previa que as forças armadas deveriam “garantir a ordem interna; isto é, combater todo o movimento, organização ou manifestação suspeita de favorecer ou apoiar as ideias

⁹¹ Já comentamos, ademais, que Violeta Parra gravou em Paris na discográfica do Partido Comunista alguns discos que a tornaram mais conhecida na Europa que mesmo no Chile.

comunistas”⁹². Segundo a autora argentina, essa seria a justificativa sob a qual se legitimariam os golpes militares que assaltariam a América Latina e desatariam a violação sistemática dos direitos humanos no continente.

Note-se que a perseguição a Mercedes Sosa, ademais dos órgãos oficiais que haviam colocado nas listas negras uma boa parte de seu repertório, é com a assinatura do grupo paramilitar Triple A. As atividades terríveis que essa organização seria capaz de levar a cabo contra militantes de esquerda e guerrilheiros urbanos já se prenunciavam em suas atividades durante o fim do governo de Isabel Perón. Ainda no contexto desse período, o documentário trabalha com um vídeo gravado no congresso nacional argentino em que Mercedes faz declarações em favor da liberdade, sobretudo da liberdade de expressão. No fragmento em questão, um jornalista entrevista a cantora:

[Jornalista] Mercedes, ¿a qué se debe su visita al congreso nacional?

[Mercedes Sosa]: Bueno, nosotros... este... vamos a conversar con algunos diputados respecto a las amenazas de muerte concreta que he tenido yo... que he recibido en el teatro y también a Los Andariegos... (VILA, 2013, 00: 42:51-00:43:10).

No cenário desse discurso de denúncia aparece por contraste as formas de resistência de Mercedes Sosa, que a despeito das ameaças foi até Cuba para cantar na *Casa de las Américas*. O documentário, como no caso da fotografia com Jorge Cafrune que apresentamos anteriormente, sobrepõe ao vídeo da chegada da cantora ao salão em que cantaria, em Havana, uma legenda “LA HABANA CUBA 1974”. Veja-se a sequência de fotogramas a seguir que capturam esse momento exato do documentário em que a legenda aparece:

⁹² Tradução nossa do original em espanhol: “garantizar el orden interno; es decir, de combatir todo movimiento, organización o manifestación sospechada de favorecer o apoyar las ideas comunistas” (MASSHOLDER, 2016, p. 65).

Figura 22 – Chegada de Mercedes Sosa à Casa de las Américas, Cuba



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:43:11 – 00:43:13). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 26 de janeiro de 2021.

Nesse momento do documentário aparece a gravação de algumas canções e declarações de Mercedes sobre o panorama de suas atividades artístico-políticas na resistência à censura então em voga na Argentina nos anos que separaram as duas ditaduras. Efetivamente, entre 1973 e 1976 havia um governo eleito democraticamente. Transcrevemos a seguir partes dessas declarações

[Mercedes Sosa]: Nosotros nos sentimos muy orgullosos de haber venido a cantarle para ustedes, especialmente a cantar... Estamos en los momentos más difíciles, nosotros hemos venido a enfrentar todo para estar cantando para ustedes. No sé si será lo último, pero, por lo menos, con felicidad está hecho (VILA, 2013, 00: 43:16-00:43:31).

[Mercedes Sosa]: Todas las canciones que yo estoy cantando para ustedes, todas las canciones yo las canto en mi país... Por ahora... (VILA, 2013, 00: 43:52-00:44:00).

[Mercedes Sosa]: La canción de protesta, la utilizaron mucho... Notablemente mal utilizada por los periodistas de derecha. ¿No es cierto? Como si para protestar... Fuéramos unos niños para estar protestando. Nosotros estamos cantando la realidad. Desde cual sea el punto de vista, de Pablo Milanés, de Carlitos, nosotros cantamos una realidad (VILA, 2013, 00: 44:20-00:44:45).

Com base nesses três fragmentos, podemos discutir um pouco a perspectiva da militância praticada por Mercedes Sosa, no ano de 1974. O tom da radicalização crescente que já entrevistamos pelas letras das canções analisadas algumas páginas acima está aqui presente com toda sua força. Em 1974 a democracia argentina ainda existia, uma vez que o derradeiro golpe de 1976 estava sendo gestado nos quartéis, não era ainda real. Todavia, com a morte de Perón (em 1974), fica a cargo do governo sua

esposa Isabel, em cujo governo surge a Triple A como um braço armado, sob o comando do ministro de bem-estar Lopes Rega. Desse modo, os ataques à militância aconteceram em uma escalada perigosa, inicialmente clandestina, depois escancarada e ainda cada vez mais frequentes. No primeiro dos três fragmentos Mercedes conta um pouco desses momentos de tensão que sua viagem até Cuba causou, uma forma de enfrentar o recrudescimento crescente no governo de Isabelita. Com efeito, no ano da morte de Perón a situação se deteriorou no contexto da repressão e da censura; antes mesmo do golpe, a Triple A já havia vitimado muitos militantes, sobretudo do grupo Montoneros.

No segundo fragmento temos um especial raio X do momento que a Argentina vivia em 1974, quando se passava um pequeno intervalo democrático (1973-1976) que dividiria dois projetos ditatoriais de diversa inserção. As canções militantes, como argumentamos com Molinero (2011), faziam frente também à ditadura de Onganía e se alimentavam do caldo social em efervescência da passagem dos anos sessenta aos setenta; nesse ínterim, ganharam em qualidade como discurso libertador em enfrentamento aos discursos autoritários. A transição dessas décadas foi marcada pelo fortalecimento das forças contrárias à ditadura e dos levantes populares. Com a democracia que permitiu o retorno de um Juan Perón já idoso, doente e que se desalinhou com as forças políticas que lutaram por seu retorno, houve um pequeno intervalo em que não houve ditadura, mas a censura já começava com força a partir do ano da morte do líder popular. O peronismo se caracteriza desde seus começos por um movimento com duas alas, uma à direita e outra à esquerda. Essa última cada vez mais radicalizada e pivô da luta que lutou fortemente pelo retorno do líder exilado há dezoito anos. A quebra definitiva entre a ala mais progressista e o presidente se deu com o afastamento causado por um atrito com a juventude peronista. Essa ala alimentou por anos sonhos utópicos de retorno democrático e popular; com o atrito, a morte política de Perón foi decretada antes mesmo de sua morte física.

Já o terceiro fragmento é aquele que dá um fecho ao item sobre canção militante em que discutimos, inicialmente, a nomenclatura que se deveria atribuir a esse tipo de canção de cunho político e com perspectiva de liberdade. Concordamos com Molinero (2014) que “canção de protesto” não é o melhor título para essa canção engajada praticada na Argentina; um argumento que nos faz corroborar a tese do autor é essa

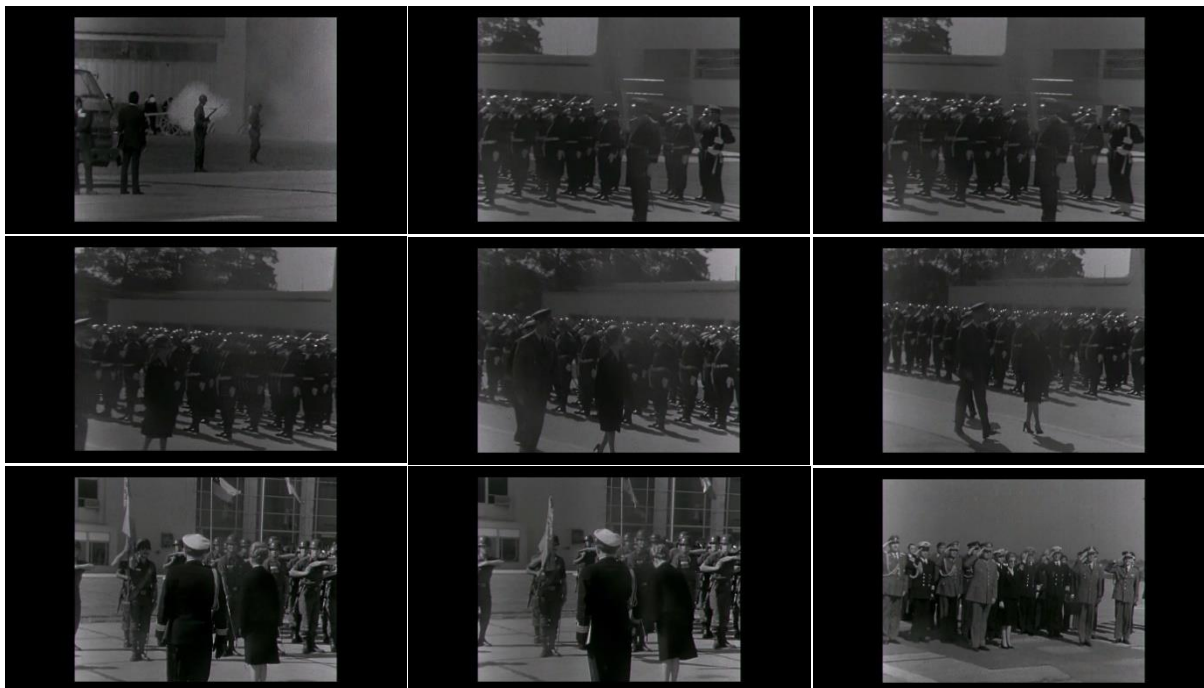
declaração de Mercedes que trata especificamente de sua missão como cantora dessas canções, como uma pessoa que percebe uma realidade que é injusta e que se vale do que possui – sua voz – para se manifestar contra a situação injusta.

Ainda na esteira do fragmento em análise, não há ali uma definição de como se deve nomear essa canção que canta a realidade, nas palavras da cantora tucumana, mas o distanciamento do termo “protesto” em favor de outros é suficiente para afirmar que essa perspectiva engajada se desenvolve à sombra de compromissos sociais muito sérios e muito claros para quem os coloca em circulação, não é protesto, mas trabalho artístico pela mudança social. Essa parte do documentário em que se mostra o vídeo de Mercedes no recital na *Casa de las Américas* é concluída por um pequeno fragmento da performance da canção “Cuando tenga la tierra”, cujo refrão é já um chamado à consciência dos artistas diante das tarefas da revolução em iminência: “Cantaré, Cantaré” (veja-se a discussão que fizemos dessa letra anteriormente). As metáforas do “cantar”, como já afirmamos anteriormente, são muito expressivas para definir o trabalho do artista militante em defesa de uma arte que seja de enfrentamento da desigualdade ao mesmo tempo em que estimule o levante.

Nesse desenho de um panorama da ebulição e do enfrentamento às forças militares e paramilitares, em função das ameaças constantes à vida de artistas e sujeitos políticos engajados nas lutas de esquerda, o documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” apresenta em sequência imagens da presidente da república, Isabel Perón, rodeada de militares. Esse fragmento do documentário é muito interessante porque demonstra já no período anterior ao golpe (Isabel governou apenas dois anos até que fosse destituída) uma presença de militares que encurralavam a governante. Os fotogramas permitem “ler” a imagem em movimento de uma maneira que se pode capturar um pequeno desfile de Isabelita frente a um pelotão armado, seguido de uma reverência à bandeira nacional e de um grupo de militares de alta patente em posição de sentido batendo continência, Isabel está entre eles, de roupas escuras e salto alto. Esse é um embate entre poderes democráticos e autoritários (os corpos como a materialização dessas forças em luta) que o documentário movimenta para tratar do tema da ditadura e que se comunica com o episódio antecedente de Mercedes afirmando que está enfrentando momentos difíceis em seu país e que “por ahora” canta aquelas canções. Dito de outro modo, existia naquele momento em 1974 um medo muito grande que o

governo democrático não se sustentasse no poder, essa montagem em que o corpo minúsculo da presidente aparece rodeado pela multidão dos fardados é um gráfico do tempo que se vivia, da emergência de um discurso ancorado na doutrina da segurança nacional.

Figura 23 – Isabel Perón e os militares



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:45:14 – 00:47:22). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 26 de janeiro de 2021

A fricção entre o poder militar e a presidente foi desgastando cada vez mais sua imagem política em favor das forças armadas, que angariariam apoios decisivos em amplos setores da sociedade civil; o golpe era cada dia mais real para uma sociedade que entraria em sua sexta ditadura militar no mesmo século. No enfrentamento às forças paramilitares que então estavam em atividade clandestina, mas funcionando a mando de López Rega, os intelectuais e políticos começaram a ser perseguidos, sequestrados e assassinados. Nessa esteira, enquanto Isabel Perón ocupava o cargo de presidente da república, mas havia perdido o controle da situação social e econômica do país, Mercedes narra mais um episódio:

[Mercedes Sosa]: Vino la Marina a verme, la gente de la marina. Ellos me dijeron: ‘¿cómo puede ser que usted quiera matar a alguien, señora? ¿Quiere hablar con la señora de Perón?’ No tengo porque hablar con la señora de Perón. La señora de Perón tiene otras cosas mucho más importantes que una amenaza de muerte mía. Y yo creo que eso me salvó (VILA, 2013, 00: 45:15-00:45:47).

Entre a figura de Isabel Perón enfraquecida politicamente e rodeada pelos militares que acontece o encontro de Mercedes Sosa com a marinha, que foi vê-la para tratar das ameaças de morte. Nessa perspectiva, a própria Isabel conhecia as técnicas que começaram a ser praticadas pela Triple A, em boa medida apoiou politicamente a abertura dessa aliança sem rosto que perseguiu e aniquilou muitos argentinos que se levantaram contra o poder autoritário. As imagens capturadas por meio dos fotogramas da figura 25, acima, e o áudio transcrito da voz de Mercedes se encontram (são concomitantes, por alguns segundos) e um fundo musical aparece, com som de banda marcial militar: é o encontro dos discursos entre o autoritarismo e os discursos libertadores, nesse choque entre essas forças que o discurso do documentário apresenta Mercedes enfrentando o poder dos militares nessa prévia ao assunto da ditadura. Esses efeitos que a sintaxe do discurso do documentário (o encontro de discursos em sua superfície) permite construir e perceber como uma forma específica de emolduração que reforça valores heroicos para a biografia de Mercedes Sosa.

As cúpulas militares se organizavam nesses anos prévios ao golpe para reivindicar o poder de resolver o desgoverno social, econômico e repressivo em curso, contavam com o apoio cada vez mais forte de uma classe média que clamava pela imposição de ordem. O novo experimento militar que estava se impondo a passos largos se lastreava na despolitização da sociedade que aumentou com a quebra de expectativas com o retorno de Perón e o sonho da soberania popular que ruíram juntos. Pensando em relação à década militante, como vimos anteriormente, a censura dos anos prévios ao golpe de 1976 retrainha – mas não calaria para sempre – o projeto de uma canção libertária, a emergência dos grupos guerrilheiros também foi um ingrediente nesse recuo em relação a uma saída que privilegiasse a esquerda combativa, muito mal vista naqueles anos.

A despolitização semearia o silêncio de que os militares se alimentariam nos próximos anos, um silêncio conivente, por um lado, e amedrontado, por outro. Esse

processo auxiliaria o projeto de uma “revolução de cima”, à luz da qual se defendia a necessidade de intervenção, que se impusesse por todos os meios ao alcance como uma garantia de docilidade e como nova forma para a ordem social. O discurso do medo, a política de silêncio e do terror precedente aos anos de ditadura deveria estar “inoculada contra a mobilização política das massas e libertada das organizações sociais e dos partidos que haviam demonstrado ser perigosamente permeáveis à subversão, por seu populismo irresponsável ou por tolerância oportunista” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 33-34). Uma vez disseminada a ideia de que a política era perigosa porque redundava em subversão, em populismo ou oportunismo, a opção pela autoridade que os militares representavam se desenhava como a única saída possível.

Assim, os ativistas pelo golpismo se apropriavam desse sentimento popular que envolvia a sensação de fracasso da mudança social em concomitância com o rechaço pelas táticas de guerrilha da esquerda e às ações de um governo que consumia a exaurida popularidade que o nome de Perón ainda produzia. Nessa tensão entre um discurso do fracasso da democracia e a aclamação pela ordem por meio de amplos setores sociais, os militares se tornaram o último bastião de integridade e luta desinteressada pela nação. Ainda antes do golpe, havia uma tendência ao conservadorismo por parte do governo, de maneira que a sociedade argentina deveria se organizar para dar conta das tarefas de cada setor:

[...] cada um deveria se dedicar a seus afazeres [...]: as mulheres, a ser boas donas de casa, esposas e mães; os professores, a sua função apostólica de formar argentinos de bem e respeitadores da ordem; os estudantes, a estudar; os jovens, a aprender a obedecer e respeitar seus pais; os operários, a trabalhar com regularidade; os empresários, a produzir. Tudo isso ficou magnificamente sintetizado nos enormes cartazes instalados em Buenos Aires e outras cidades à vista dos motoristas: “Silêncio é saúde” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 44).

Em favor do menor ruído no tocante às decisões da Casa Rosada se instaura um discurso conservador que alicerçado na ideia de obediência, deveria ser inculcada pouco a pouco através do silêncio. Destacamos uma fotografia do Obelisco localizado na região central de Buenos Aires, que em datas próximas ao final do ano de 1974 apresentava o letreiro giratório abaixo:

Figura 24 – Fotografia do Obelisco, em Buenos Aires, com o letreiro giratório “El silencio es salud”



Fonte: <https://bit.ly/2NMgtKJ>. Acesso em 30 de janeiro de 2021.

Conforme aponta Makerman (2015), o enunciado “El silencio es salud” faz parte de uma campanha publicitária do governo de Isabel Perón em favor da redução dos ruídos urbanos. Contudo, sob a aparência de um consenso que designava esse ruído urbano incômodo, a poluição sonora, estava uma semente da discórdia:

[...] era uma intimidação mascarada, uma ameaça dissimulada das consequências mortais que qualquer tomada de palavra podia provocar. Formava parte de um projeto muito elaborado cujo objetivo era amordaçar toda palavra capaz de ascender a chispa de um saber compartilhado, mediante o intercâmbio do que efetivamente sucedia e do qual cada um era testemunha⁹³ (MAKERMAN, 2015, p. 219).

Como parte de uma campanha publicitária finamente elaborada, esse enunciado guarda em si polissemia sugestiva no bojo da qual o não-dito deve ser interpretado como uma forma silenciar os ruídos que molestavam (todos os ruídos), incluindo as

⁹³ Tradução nossa do original em espanhol: “era una intimidación enmascarada, una amenaza disimulada de las consecuencias mortales que cualquier toma de palabra podía provocar. Formaba parte de un proyecto muy elaborado cuyo objetivo era amordazar toda palabra capaz de encender la chispa de un saber compartido, mediante el intercambio de lo que efectivamente sucedía y de lo cual cada uno era testigo” (MAKERMAN, 2015, p. 219).

opiniões politicamente dissidentes⁹⁴. A imposição de silêncio seria uma forma de fazer calar essa “Argentina maldita” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 48) arrasada por uma doença mortal, causada por um vírus terrível e estrangeirizante, denominado, nesse delírio coletivo, de “subversão”. O terrorismo de estado que se acentuaria depois do golpe julgava que o disciplinamento social deveria estar ancorado em uma política de silêncio, como essa que o letreiro do obelisco guardava, a mensagem era sumamente clara: “cale-se, se quiser viver”.

A luta contra a subversão deveria ser levada a cabo pela única instituição que havia se mantido longe de toda forma de corrupção, as forças armadas resguardadas de toda ameaça estrangeira e política naqueles três anos do segundo experimento peronista se firmavam e angariavam apoio popular de vários setores da sociedade civil. Exclusivamente as forças armadas se erigiam como possibilidade de erradicar o mal e eliminar suas sequelas. O diagnóstico militar incluía realizar uma revolução de cima na sociedade expurgando toda a influência estrangeirizante em favor de um sentir nacional e de uma tradição argentina que havia sido atacada pelo populismo. Nesse sentido, deveriam ser suprimidas as bases do populismo doentio e disciplinar uma sociedade em rebeldia para retificar trinta anos de história de uma maneira que se terminasse com “a Argentina da ‘negrada’, dos demagogos, dos sindicatos, das indústrias protegidas e ineficientes (que o capital pampiano considerava estar custeando de seu próprio bolso) e do pleno emprego artificial” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 48).

O tratamento neoconservador que a ditadura imporia à sociedade objetivava submeter o país, “ainda que lhe rangessem os ossos” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 48) à lógica do mercado de maneira que o mal populista fosse erradicado de vez. O berço da subversão se lastreava sob dois pilares, quais sejam, o operariado indisciplinado capaz de realizar levantes como as *puebladas* e um empresariado industrial inapto. Os paladinos do golpismo, por conseguinte, planejavam destruir a

⁹⁴ No jornal *Página 12*, o jornalista Gustavo Lopez explica que o natal de 1974 foi sentenciado com essa frase terrível de López Rega, ministro de Isabel Perón; à sombra de uma campanha contra os ruídos urbanos, o enunciado englobava um espectro no qual jornalistas, artistas, intelectuais, operários e dirigentes políticos estavam incluídos, implicitamente, de modo que “sugeria” o silêncio em relação à possibilidade de denúncia do terrorismo de estado então já em franco crescimento. O jornalista traz essas informações para contextualizar uma atitude de Maurício Macri, ex-presidente argentino, demonstrando como os enunciados relacionados aos projetos autoritários de governo retornam, mesmo durante períodos democráticos. Texto disponível em: <https://bit.ly/3pDz35S>. Acesso em 31-01-2021.

desordem desde suas bases, liquidar com “a insolência das identidades políticas e sociais dos setores populares, seus sindicatos, seus serviços sociais, e até boa parte das fábricas nas quais essa ‘praga’ tinha seu ponto de apoio fundamental” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 48). Por fim, havia nesse momento um projeto de refundação da sociedade que propunha alterar o *ethos* da sociedade.

4.1.2 A canção resiste ao império da morte? A “guerra” à subversão

O golpe efetivamente aconteceu em 24 de março de 1976, a censura e a perseguição, como já vimos na seção anterior, aconteciam há dois anos. O acirramento das discussões de perspectiva revolucionária, cujo modelo se tomava da guerrilha coordenada por Castro e Guevara que tomou Cuba em 1957, se deparava fatalmente com o poder repressor. Para Novaro e Palermo (2007), o advento do golpe redundou na perda de cerca de 25% dos quadros militantes em todo o país. Esse seria o começo do genocídio que estava sendo preparado, que deveria ser veloz, evitando assim as represálias internacionais e forçando uma reorganização social depois do fim da “guerra suja” – como no jargão dos quartéis se dizia da guerra contra a subversão. Nesta seção trabalharemos com o tema da ditadura tal qual apresentada nos documentários, cotejaremos alguns outros materiais e discutiremos como o império da morte e as políticas de perseguição militar e paramilitar obrigaram Mercedes Sosa ao exílio.

A instauração oficial de uma verdadeira caçada humana aos guerrilheiros foi iniciada sistemática e oficialmente com o golpe; o que de alguma maneira, surpreendeu as forças de guerrilha que por muito tempo ficaram sem ação concreta para prevenir a diluição de seus quadros, apesar de ser fato conhecido das lideranças o sumiço sem deixar rastros de muitos militantes (os *Montoneros* obrigavam que cada um carregasse consigo pastilhas de cianureto para frear as delações e evitar as torturas; uma vez preso, o veneno mataria mais rapidamente, sem permitir entregar ninguém). As ações da Triple A já em franca atividade repressiva, com a vista grossa que a junta lhe fez ao assumir o

poder, se tornaram cada vez mais abrangentes e menos encobertas. As listas negras de pessoas publicadas com certa periodicidade incluíam guerrilheiros, intelectuais, políticos de tendência revolucionária e mesmo altos chefes policiais.

A partir de 1974, essas forças de repressão se alinhariam com suas co-irmãs de outros países latino-americanos (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai) para trocar informação sobre exilados; era o começo da Operação Condor⁹⁵, que prolongaria os limites geográficos da Triple A e de outras forças de mesma estirpe. Assim, se instaurava uma rede repressiva fruto da articulação de agências de inteligência norte-americanas e governos ditatoriais (CALLONI, 1999). Surge nessa mesma época a chamada “teoria dos dois demônios” cujo fundamento seria equiparar a violência dos atentados das guerrilhas (*Montoneros* ou *Ejército Revolucionario del Pueblo* – E.R.P.) com aqueles que o estado repressivo aplicou – essa teoria também foi aplicada pela ditadura uruguaia para combater o grupo dos Tupamaros. Protegido por essa teoria, o estado havia cometido “excessos” que não configurariam crime de lesa humanidade, já que praticados – conforme os militares defendiam – no interior de uma guerra civil (MARIANI, 2019).

Como argumenta Ali (2008) o efeito que a Revolução Cubana produziria no mundo teria uma importância capital para o desenvolvimento da Guerra Fria, uma vez que na ilha de Cuba, sob os bigodes do Tio Sam, estava em curso um governo comunista. Esse detalhe faria com que o pentágono desenvolvesse um plano para manter sua soberania sobre os territórios latino-americanos, dessa maneira patrocinou ideologicamente a “Doutrina de Segurança Nacional”, que instrumentaria as forças armadas de diversos países para lutar “desinteressadamente” contra a subversão. Esse conceito amorfo identificaria um “inimigo social, político e ideológico com muitos rostos e braços, que atuava em distintos terrenos e com variadas formas organizacionais e métodos” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 108).

Com efeito, a junta, liderada por Jorge Videla com Eduardo Massera e Orlando Agosti, em seu afã taxonômico, discutia a “condição subversiva” daqueles que

⁹⁵ Segundo Novaro e Palermo (2007, p. 159), o Plano ou Operação Condor consistia em compartilhar informação entre os serviços de inteligência militar e paramilitar sobre detidos e sequestrados, de modo que os grupos operacionais poderiam atuar também em outros países, realizando prisões e sequestros para eliminar o mal comum conforme a Doutrina da Segurança Nacional. Ver também Calloni (1999).

precisavam ser extirpados das terras argentinas. A identificação com uma ideologia marxista e o esquerdismo eram o primeiro escalão dos subversivos, mas a lista se estenderia aos comunistas, revolucionários de uma maneira geral. Incluía, ademais, os católicos terceiro-mundistas, freudianos, ateus, peronistas, liberais e judeus. Apesar dessa classificação abundante, as filiações políticas e ideológicas não eram a exclusiva forma de identificar, uma vez que um subversivo podia se dissimular com disfarces ou ser inconsciente de seu papel na guerra. Bastava uma atuação, pacífica que fosse, em favor de mudança social e contra a ordem; os “ativistas não violentos, alheios às organizações clandestinas, que desenvolviam atividades políticas, sindicais, religiosas e intelectuais” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 115), eram especialmente intoleráveis, porque mais eficazes na transmissão do vírus para a sociedade.

No contexto dos sequestros e perseguições, os marxistas, quando presos com vida, em geral eram assassinados, pois considerava-nos irrecuperáveis. Aqueles dos demais grupos possuíam alguma esperança de sobrevivência, diminuta, é claro. A natureza da “guerra total e permanente” contra a subversão, como o dialeto genocida propunha, se funda sob esse paradoxo da busca obcecada por definir o inimigo e ao mesmo tempo tornar cada vez mais abrangentes os limites de sua condição. Cada vez mais argentinos preenchiam as condições para se tornarem, às vezes de forma voluntária, outras vezes, acidentalmente, subversivos. No combate a essa ameaça interna, se instrumentalizaria o método que já estava em funcionamento conforme a fórmula sequestro → detenção clandestina → desaparecimento. Esse era um diferencial do Processo em relação a outros regimes em voga nos países vizinhos e outras experiências autoritárias na própria Argentina.

A meta desse método de desaparecimentos se construía em diferentes planos: por um lado, institucionalizava o terror paralisante sobre uma faixa ampla da sociedade, de modo que a suspeita geral produzia a inação e o isolamento; ao mesmo tempo, essas práticas dificultavam a resistência desarticulando os grupos guerrilheiros e de esquerda que não souberam como reagir contra as delações obtidas sob tortura, praticada sem limites de nenhum tipo. Por outro lado, a solidariedade e o protesto eram quase impossíveis, os culpados eram ocultados pela máquina repressiva e o temor gerado pelas possíveis represálias fazia calar.

A política de desaparecimento conjurada por Videla nos primeiros anos se alinhava com o Decreto nazista de Noite e Névoa, assinado na Alemanha em 1941, segundo o qual um preso somente deveria ser informado da prisão e, em seguida, sua presença física seria envolta na ausência de notícias e na incerteza. O argumento desse decreto de Hitler era o mesmo que se aplicava para subjugar a sociedade argentina, considerada indisciplinada: é preciso o uso de força psicológica, além da física. Aos agitadores que não morressem em combate, seriam levados vivos a lugares desconhecidos, de onde nunca ninguém saberia seu paradeiro. Nesse sentido, sem que houvesse cadáver, processo ou prisão de responsáveis, acusar alguém era praticamente impossível. A família dos desaparecidos passava a viver em constante temor e sofrimento, o que favorecia o retraimento e o imobilismo de boa parte dos familiares (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 145).

Embalsamados nessa névoa, os desaparecidos simplesmente não estavam mais presentes, a incerteza entre vida e morte causava o efeito paralisante. Longe de qualquer cálculo dos militares, o sumiço originou uma resistência que levava até as últimas consequências a busca pelos familiares (voltaremos a esse assunto a seguir). Uma vez que o poder repressivo houvesse encontrado um militante, sua condição de humanidade seria cada vez mais drenada de seu corpo, conforme Novaro e Palermo (2007) explicam o processo:

O sequestrado ou ‘chupado’ era encapuzado e transportado ao centro clandestino de detenção (*chupadero*) onde o submetiam a torturas inconcebíveis desde o primeiro momento e até que se obtivesse toda a informação possível, embora em muitos casos as torturas se prolongassem no tempo, independentemente da busca de informação, até a total desumanização do sequestrado (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 145).

O percurso “normal” depois da “coleta” de informações úteis que as torturas inimagináveis aplicadas produziam era o “translado”. Na semântica dos militares, “transladar” consistia em extinguir os vestígios da existência daquela pessoa, em geral, dopava-se o preso político e o jogavam, ainda vivo, de aviões em movimento sobre o mar ou os rios; outras vezes, usavam-se outras técnicas de assassinatos e os corpos eram enterrados em valas comuns ou incinerados. Muitos sequestrados permaneciam sob

custódia por meses ou anos, porque se entendia que eram reféns que podiam ser aproveitados; raras exceções, especialmente nesses primeiros anos, não levavam um desaparecido à morte com a sucessivo sumisso do corpo. As forças armadas assim retiravam de vista o horror do inferno repressivo, livrando os “bons argentinos” dessas imagens terríveis (NOVARO e PALERMO, 2007).

No bojo desse projeto de perseguições e de uma luta contra a subversão, os militares criariam uma ação específica para “proteger” da ameaça comunista a educação, a cultura, a ciência e tecnologia. No estudo de Agesta (2018) sobre a intervenção militar em uma universidade temos um destacado panorama sobre o uso e o manuseio de livros considerados inconvenientes à ordem nacional. A cruzada em direção à cultura teria desde os momentos iniciais do Processo um papel destacado; foi promulgada uma lei que exigia a eliminação de materiais perturbadores que sugerissem a subversão, essa foi a *Operación Claridad*, que ampliava as listas negras de livros e autores, assim como de canções e artistas, de uma maneira geral.

Quando detectada bibliografia subversiva, conforme Agesta (2018, p. 5), o procedimento de denúncia deveria incluir: um informe do título do texto e editora, disciplina e curso em que se utilizasse, o estabelecimento que havia detectado o material, assim como o professor que indicou a leitura. Se possível, providenciar exemplar do texto ou fotocópias para comprovação do caráter subversivo, além da estimativa de alunos que usavam aquele material. Ainda conforme essa autora, o objetivo da *Operación Claridad* era assessorar, apoiar e cercar as políticas de cultura de uma maneira que se adotassem medidas administrativas que erradicassem a subversão e se desenvolvessem, divulgassem e consolidassem apenas os valores que retratassem a essência do ser nacional. As listas negras de livros incluíam, em sua variedade temática, desde livros infantis até de Paulo Freire e do próprio Marx.

Segundo informações dos arquivos da ditadura recuperadas pelo Jornal argentino Clarín, a imagem a seguir é uma fotografia preservada de uma das listas negras de autores, compositores e artistas que circulava naqueles primeiros anos de *Operación Claridad*:

Figura 25 – Fragmento de uma das listas negras da ditadura militar argentina

CANAL FEIJOO, Bernardo: Abogado, ensayista, autor de obras teatrales	MENEGAZZO, Jorge: (a) PIERO. Cantante	SERRANO PEREZ, Manuel: Vocal primero de la SADE de Tucumán
CASALLI, Renzo: Autor de obras teatrales	ROMERO, Francisco: Músico folclorista, cantante	CHAVEZ, Adriana: Prosecretaria de la SADE de Tucumán
CORONATO, Miguel Luis: Autor de obras teatrales	SANTA CRUZ, Chacho: Cantante	ROJAS, Guillermo José: Vocal segundo de la SADE de Tucumán
CONSTANTINI, Humberto: Autor de obras literarias y teatrales	SOSA, Mercedes: Maestra, cantante folclórica	QUIROGA, Oscar Ramón: Integrante del grupo "Nuestro Teatro" de Tucumán
CASABLANCA, Adolfo: Autor de obras teatrales	ZITARROSA, Alfredo: Cantor y compositor folclórico, de origen uruguayo	AVILA, Rosa Beatriz: Integrante del grupo "Nuestro Teatro" de Tucumán
COSSA, Roberto: Autor	GUTKIN, Dina: (a) Dina ROT. Cantante	NAIGEBOREM, Elba: Profesora de arte dramático, integrante del grupo "Nuestro Teatro" de Tucumán
CUZZANI, Agustín: Autor	FUX, Ana María: Bailarina clásica y coreógrafa.	MARCAIDA, Héctor: Integrante del grupo "Nuestro Teatro" de Tucumán
DIAMENT, Mario: Autor de cuentos y ensayos, periodista	ARAGON, Eduardo: Compositor musical	ARCE, Fernando: Secretario del Interior de la Asociación Gremial Tucumana de Trabajadores del Teatro
DRAGUN, Osvaldo: Autor de obras teatrales, libretista	TEJADA GOMEZ, Armando: Poeta. Autor de numerosas canciones con contenido subversivo. Animador.	ARMANDO CRISTOBAL: Integrante del grupo "Nuestro Teatro" de Tucumán
DE PETRE, Juan Carlos: Autor de obras teatrales	MEDEROS, Rodolfo: Músico	ENRICO de VACA, Alba: Directora de la escuela provincial de títeres de Tucumán
EDELMAÑ, Luis Carlos: Autor	LAGARRA, Julio: Compositor e intérprete folclórico	DIÁZ SUAREZ, Néstor: Empleado de LW83 Canal 10 TVU
ESCUADERO, María: Fundadora de la agrupación "Teatro Libre"	SCHUSSHEIM, Jorge: Compositor musical de varias obras de teatro	BRAVO FIGUEROA, Gustavo: Presidente de la Peña El Cardón
ESTEVE, Patricia: Profesor de Letras, autor	AMERICA NUESTRA: Conjunto folclórico	LEGNAME, Santos: Artista, pintor y profesor de dibujo de la UNT. Profesorero de la Peña El Cardón
GAMBARO, Griselda: Autora de cuentos	LOS ANDARIEGOS: Conjunto folclórico	FERNANDEZ LARRINAGA, Roberto: Escultor, vocal titular de la Peña El Cardón
GARCIA ALONSO, Jorge: Autor de piezas teatrales	DUO SALTEÑO	CARDUCCI, César: Abogado, lidera grupo denominado "Actores Asociados de Córdoba", exonerado de la Universidad Nacional de Córdoba
GENTILE, Guillermo: Profesor de Latín y Griego, autor	CUARTETO ZUPAY	MONTENEGRO, Adelman: Ex Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y ex director y fundador de la Escuela de Ciencias de la Información.
GOLDENBERG, Jorge: Autor de obras teatrales	LOS CUATRO DE CORDOBA	COSTA, Ricardo Lionel: Actúa en CEPADE de la UCC
HALAC, Ricardo: Autor de obras teatrales	FOLK 4	DEL CORRO, Gaspar Pío: Inspirador del Centro de Estudios Latinoamericanos. Ediciones Castañeda, Revista Megafón
KRALY, Néstor: Autor de obras teatrales	HUERQUE MAPU	ENDREK, Emiliano: Profesor de la Facultad de Filosofía y Humanidades
LIZARRAGA, Andrés: Autor. Representa a las corrientes renovadas del teatro argentino	LOS OLIMAREÑOS: Dúo de cantantes uruguayos	MARTINEZ PAZ, Fernando: Profesor de la UNC y UCC. Profesor de Derecho y Vicepresidente del Consejo de Investiga-
IMBERT, Julio: Autor de obras teatrales	LOS TROVADORES	
MOMBURU, María: Autora de poesías, cuentos y obras teatrales	CONJUNTO MUSICAL BUENOS AIRES 8	
MONTI, Ricardo: Poeta y cuentista. Libretista de radio	QUINTETO TIEMPO	
OPERTO, Walter: Dramaturgo	LOS CALCHAKIS: Conjunto folclórico de música indoamericana	
O'DONNELL, Pacho: Médico psicoanalista, dramaturgo y escritor	AYALA, Santiago Segundo: (a) EL CHUCARO. Bailarín folclórico	
ORGAMBIDE, Pedro: Autor de piezas teatrales	FARIAS GOMEZ, Marián: Cantante folclórica	
PAVLOVSKY, Eduardo Alejo: Psiquiatra y psicoanalista.	COGNINI, Alberto Pío: Dibujante	
Dramaturgo	REYNOSO, Cristóbal: (a) CRIST. Dibujante	
RUGGIERO, Angel: Director de grupos teatrales porteños	DI SERIO, Eido: Poeta	
ROZENMACHER, Germán: Autor de obras teatrales	FUENZALIDA, Emilio Hugo: Director del Hospital de San Isidro	
SOMIGLIANA, Carlos: Autor de obras teatrales	HAQUIN, Alberto José: Ex sacerdote. Militante del MSTM. Conductor del cine "Núcleo Joven", de la ciudad de Santa Fe	
TALESNIK, Ricardo: Autor de obras teatrales	MARANGONI, Pedro: (a) Gastón GORI. Fundador del grupo	
URONDO, Francisco: Periodista y poeta		

Fonte: <https://bit.ly/3tjAhFs>. Acesso em 01 de fevereiro de 2021.

De posse de um repertório de nomes dos grandes artistas do folclore argentino de então, a imagem acima apresenta uma lista muito extensa, ademais de detalhada, de figuras importantes no cenário cultural que deveriam ser fichados como subversivos em função de seguir uma das tendências libertárias que arrolamos nas páginas anteriores. Como se vê, a lista negra em questão não apenas dá atenção especial para os autores e cantores de folclore argentino, como Marián Farías Gómez e Mercedes Sosa (coluna do meio), mas envolve, por exemplo, o bailarino de folclore Santiago Ayala, o poeta Armando Tejada Gómez, além do cantor e compositor uruguayo Alfredo Zitarrosa.

Nesse cenário em que a atividade artística era mal vista e que o comunismo era o inimigo número um do governo, que precisava ser exorcizado, as atuações de Mercedes Sosa foram se interiorizando, uma vez que na capital não havia maneira de fazer shows mais. Além das ameaças de morte recebidas com assinatura da Triple A, como a carta que o documentário apresenta, dos atentados com bomba em teatros em que se apresentaria, as portas foram se fechando, nessa metáfora terrível de encerramento que a ditadura estava produzindo com todos os artistas nessas listas. A distribuição dos discos foi sendo também censurada, conforme Massholder (2016, p. 78), o disco “Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui”, lançado em 1978, foi retirado de circulação das lojas de discos em Córdoba, o comércio amedrontado com o conteúdo devolvia os discos às gravadoras (esse não era o caso exclusivo de Mercedes).

As listas negras eram elaboradas segundo quatro níveis de antecedentes ideológicos marxistas (MASSHOLDER, 2016, p. 80). Os grupos um e dois eram considerados inofensivos, o primeiro sem antecedentes; e o segundo sem que pudesse haver um parecer desfavorável à classificação. O grupo três registrava já alguns antecedentes, mas nada que os tornassem irremediáveis. O último grupo estava envolvido em atividades cujo caráter ideológico era irreversível de modo que era aconselhável evitar ingresso ou permanência em atividades relacionadas ou patrocinadas pelo governo. Essa classificação que inicialmente serviu para os serviços públicos foi se espalhando e as empresas privadas começaram a fechar portas de trabalho para quem estava nas listas negras.

No cenário de censura crescente e de ameaça cada dia mais feroz, uma parte de uma coletiva de imprensa que aparece no documentário “Mercedes Sosa, como un pájaro libre”, lançado em 1983, depois do exílio, resume o intervalo de tempo entre os anos 1975 até o exílio:

[Mercedes Sosa] El año 75 fue un año bastante siniestro para mi vida realmente. El año 75 yo estuve prohibida... Yo tuve problemas en Tucumán para cantar. En 75 también estuve amenazada de muerte cuando estaba en el teatro Estrella. En 75 pasaron muchas cosas, en el 76 peores. El 78 ha sido bastante angustioso, se me murió mi marido, luego me operan a mí. Salgo de la operación y me empiezan a prohibir, pero de una manera sistemática. Entonces, yo... ¿qué quieren que haga? Se me cerraron todas las puertas de trabajo, señor. Y yo me tuve que ir a buscar mi trabajo, yo no tengo fábricas en Argentina y si tuviera fábricas estaría muy mal, porque las fábricas, hasta las fábricas están mal ahora en la verdad (WULLICHER, 1983, 00:35:42-00:36:26).

Essa espécie de resumo dos anos anteriores ao exílio é inserida em meio a depoimentos de uma massa da juventude que acompanhava os shows de Mercedes Sosa. Em 1983, como veremos nas próximas seções, o calor do retorno de uma democracia jovem, dando seus primeiros passos, e o sentido de liberdade que o fim da ditadura ajudaria a cimentar faria com que Mercedes se apresentasse como um ícone desse momento de recuperação das forças populares. Mas, apesar das ameaças reais que estava sofrendo (desde 1975, formalmente), do assédio da Marinha a que nos referimos

já, Mercedes ainda permaneceu na Argentina por três anos, cada vez mais encurralada entre não poder trabalhar no país e nem vender discos⁹⁶. Suas atuações só aconteciam em função da proteção que o Partido Comunista lhe proporcionava (BRACELI, 2010, MASHOLDER, 2016), de modo que havia todo um esquema de segurança para garantir que não houvesse incidentes inesperados. Em diálogo com esse discurso autoritário que delimitava e recortava aqueles que podem e devem cantar ou se manifestar e traça uma linha de silêncio da qual outros não deveriam exceder, causar ruídos, o documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, apresenta alguns depoimentos de Mercedes e seu filho que transcrevemos a seguir:

[Mercedes Sosa]: Fui presa, si, estábamos con Colacho⁹⁷ un día tenemos... estábamos cantando en La Plata que está a unos kilómetros de Buenos Aires y resulta que cayó la policía y con armas muy pesadas, realmente, pensando que alguien iba a escapar. Era imposible escapar de ahí porque era una casa antigua, estaba con grandes paredones. Ellos querían matar a alguien. Bueno, me llevaron presa con 350 personas, con Nicolás Brizuela, mi hijo Fabián, otra amiga... y bueno caímos presos todos (VILA, 2013, 00: 46:29-00:47:06).

[Fabián Matus] Esa noche iba a marcar el futuro de mi madre: luego de cantar “Cuando tenga la Tierra” y “La carta”, de Violeta Parra (VILA, 2013, 00: 47:07-00:47:16).

[Mercedes Sosa]: Y yo cantaba “La carta”, que “Vivan los estudiantes”, y la canté un sábado: ¡Madre mía!, se me vino toda la policía y me dijo: si llega a cantar en las funciones de la noche, se acaban las actuaciones. Yo no escuché, le dije. Estaba pálido Fabián, todos estaban pálidos (VILA, 2013, 00: 47:23-00:47:42).

Nesse panorama em construção de um discurso revolucionário os fotogramas agrupados nas figuras 28, 29, 30 e 31 (a seguir) recortam fragmentos de jornais que noticiam questões como a prisão em La Plata, um atentado que aconteceu também em

⁹⁶ Como relata Fabián Matus em entrevista na série documental “Cantoras: homenaje a Mercedes Sosa”, o disco “Homaneje a Atahualpa Yupanqui”, que começa a ser divulgado em 1977, não podia ser vendido nas lojas de discos, já que os militares destruíam esse tipo de material considerado subversivo. Dessa maneira, apesar de um conteúdo inteiramente dedicado ao decano do folclore, o disco somente podia ser vendido nos concertos. O fragmento que citamos indiretamente aqui está no intervalo 00:22:52-00:23:41, do vídeo disponível no seguinte link: <https://bit.ly/39KZSzp>. Acesso em 04 de fevereiro de 2021.

⁹⁷ Nicolás "Colacho" Brizuela (1949-2020) foi o guitarrista que acompanhou Mercedes Sosa desde os anos 1970, com intermitências, até 2004. Havia entre Colacho e Mercedes uma amizade muito forte construída durante os anos duros de censura e que acompanhou a consolidação internacional de Sosa.

La Plata, o acontecimento no Uruguai que envolveu autoridades do regime ditatorial daquele país e uma notícia a respeito da recepção nos Estados Unidos de suas canções, concebidas como “folclore incendiário”. Todo esse quadro de enfrentamento ao discurso autoritário vai se constituindo como uma forma de resistência, de luta de uma cantora que pode se valer politicamente do repertório e da própria voz para gerar os ruídos considerados “subversivos” pelo governo. O discurso dos dois documentários se encontra em nossa reflexão para produzir esse efeito de resistência, um misto de valentia e de enfrentamento, que ambos os documentários empregam para relatar essa biografia. Por esse motivo que, em nossa pesquisa, interessa como a vida de Mercedes Sosa é narrada nos documentários, pois as estratégias utilizadas permitem recuperar esse elemento a que Volochínov (2013) se refere como “subentendido” nos enunciados concretos, ou seja, aquilo que está além do dito, além da materialidade. O “subentendido” demanda a compreensão de um pano de fundo no qual os discursos se projetam, com quais discursos dialogam, a quais outros se opõem na rede discursiva tensa formada em sociedade.

O fato de haver enfrentado os sensores responsáveis pelo respeito às listas negras – afirma-se que cantou “Cuando tenga la tierra”, de Ariel Toro e Daniel Pretocelli, e “La carta”, de Violeta Parra – dá ao enunciado sobre a prisão a tonalidade da repressão às ideias que as canções veiculavam, conforme as discussões então em vigência acordes à *Operación Claridad*. Mercedes Sosa foi presa, conforme essa lógica, porque não se calou, porque não se resignou a manter-se na posição de cumplicidade, assim, sua militância nos palcos era por meio de um repertório altamente engajado e, em geral, de autores relacionados ao projeto revolucionário que envolvia a América Latina.

A atmosfera axiológica (MEDVIÉDEV, 2012) em que o documentário instaura essa discussão é aquela do enfrentamento aos discursos opressores, com as armas à mão no momento. Quando o documentário recorta esses fragmentos sobre o ato de cantar as músicas das listas negras, tanto Mercedes quanto o narrador, seu filho, ressaltam que a cantora enfrentou a censura para impor um trabalho estético-ideológico, as formas do enfrentamento carregam para a cantora valores heroicos que são empregados pelos documentários para a sedimentação da ideia de uma voz que se levanta em favor dos próprios princípios libertários. Se levarmos em conta os motivos para que uma pessoa fosse considerada subversiva e entrar nas listas negras, certamente Mercedes Sosa

emplacaria uma boa quantidade daqueles critérios distintivos entre subversivos e não subversivos.

Figura 26 – Manchete de jornal “Fue detenida la cantante Mercedes Sosa”



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:47:16 – 00:47:18). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 26 de janeiro de 2021

Figura 27 – Manchete de jornal “Atentado en La Plata”



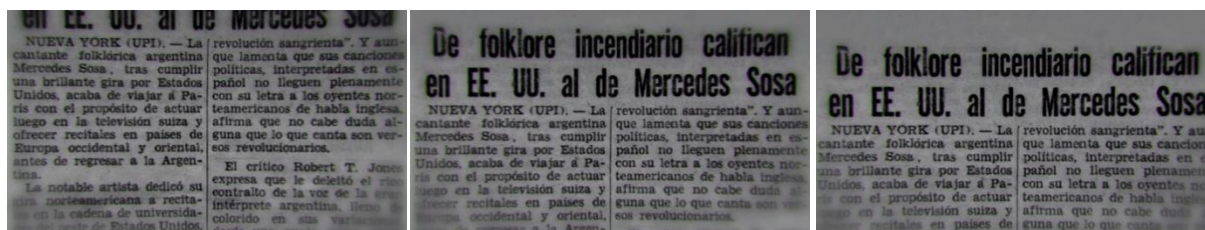
Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:47:29 – 00:47:31). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 26 de janeiro de 2021

Figura 28 – Machete “Problemas en Uruguay con artistas argentinos”



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:47:32 – 00:47:37). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 26 de janeiro de 2021.

Figura 29 – Manchete “De folclore incendiario califican en EE.UU. al de Mercedes Sosa”



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:47:38 – 00:47:40). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 26 de janeiro de 2021

Esse trecho do documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” no qual aparecem essas imagens capturadas nos quatro fotogramas acima é uma construção interessante de cruzamento de discursos. No âmbito visual, as manchetes de jornal, sobre as quais no âmbito sonoro se somam os três discursos que apresentamos transcritos em sequência anteriormente e, numa espécie de fundo musical, a gravação de 1971 de “La carta”, de Violeta Parra, na voz de Mercedes Sosa. Especial atenção merece um detalhe que reforça esse efeito de heroificação da cantora que o documentário está construindo, a que já chamamos atenção acima, na conjunção entre o fim do depoimento de Mercedes e do áudio da canção, o quadro visual se altera para a imagem 32, a seguir, que retiramos do documentário.

Figura 30 – Mercedes Sosa com a mão ao alto



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:47:45). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 01 de fevereiro de 2021.

A canção “La carta”, de Violeta Parra, como já tratamos, aparece no ano de 1971 no disco em homenagem à cantora chilena e sua enunciação estava proibida em função das listas negras. O documentário ao produzir esse encontro de discursos sobre a militância de Mercedes em que recorta justamente essa canção e dispõe da maneira como acabamos de descrever o par de versos “Sí... Sí” em conjunto com a fotografia que aparece acima – Mercedes aparece com a boca semiaberta, com a mão ao alto, cantando, uma imagem em preto e branco – produz um efeito de valentia que coloca a cantora em uma posição de heroína, de um folclore revolucionário capaz de sobreviver a atentados e a prisões em meio ao império da morte de uma ditadura sangrenta, como a de Videla. Não bastasse essas informações para desenhar essa figura combativa de uma cantora que, contra vento e marés, ousa dizer/gritar apesar das forças que queriam calar sua voz. O documentário apresenta ainda mais um trecho que transcrevemos a seguir para amplificar esse cenário de resistência:

[Mercedes Sosa]: Y yo tuve que pagar, pagué al abogado... para que para que me larguen... A las 18 horas me largaron. Nosotros no nos conformamos con eso, una semana después cantamos en el teatro... en un teatro pequeño de Buenos Aires. Entonces, empezaron ya perseguir no muy firme y ya me tuve que ir de la Argentina (VILA, 2013, 00:47:50-00:48:01).

Efetivamente, conforme Braceli (2010), no começo de 1979 o exílio foi o destino de Mercedes, primeiro na França, em seguida na Espanha. No entanto, isso não implicou que se calasse, que sua voz deixasse de ressoar em favor das lutas que acreditava, da profissão política que supunha sua atuação artística. Seu projeto discursivo estético e ideológico ganhou novas cores e a principal atividade a que se dedicou quando exilada foi a denúncia das atrocidades do regime militar argentino. A canção a seguir, “Todavía cantamos”, com letra de Victor Heredia, se relaciona tematicamente com esse projeto de resistência por meio do qual o ato de cantar se transforma em uma forma de manter viva a esperança, de fazer denúncias contra o horror:

Todavía cantamos, todavía pedimos,
 todavía soñamos, todavía esperamos.
 A pesar de los golpes que asestó en nuestras vidas
 el ingenio del odio, desterrando al olvido
 a nuestros seres queridos.

Todavía cantamos, todavía pedimos,
 Todavía soñamos, todavía esperamos.
 Que nos digan a donde han escondido las flores
 que aromaron las calles persiguiendo un destino.
 Donde, donde se han ido.

Todavía cantamos, todavía pedimos,
 Todavía soñamos, todavía esperamos.
 Que nos den la esperanza de saber que es posible
 que el jardín se ilumine con las risas y el canto
 de los que amamos tanto.

Todavía cantamos, todavía pedimos,
 Todavía soñamos, todavía esperamos.
 Por un día distinto sin apremios ni ayunos
 sin temor y sin llanto y por qué vuelvan al nido
 nuestros seres queridos.

Todavía cantamos, todavía pedimos,
 Todavía soñamos, todavía... esperamos.

(HEREDIA, 1984, Lado A, Faixa 1).

O jogo que o discurso dessa canção empreende é muito interessante uma vez que o uso de “todavía”, uma conjunção adversativa, pressupõe uma oração anterior a que se contrapor. No entanto, as circunstâncias de perseguição aos cantores permite construir uma compreensão de que o regime é o esse outro de que se diferencia a canção, a despeito das proibições, das perseguições, dos exílios e das mortes, os cantores seguem, em sua profissão de fé, levantando suas vozes apesar de tudo. Como resposta ao título desse item, essa canção que aparece como fecho serve para demonstrar que os projetos estéticos e ideológicos que estavam em andamento nos anos anteriores se metamorfosearam para se adaptar à realidade da ditadura; no país em que floresceu um movimento de canção militante com longa duração e com ampla inserção social, como o *Nuevo Cancionero*, cuja potência contagiou a América Latina, a canção e os cantores não se calariam, apesar do império da morte.

4.1.2.1 Quando tudo parecia perdido, surgem as mães

No contexto que construímos da ditadura argentina, a política de matança e desaparecimento provocou muitas reações. Com os sucessivos desaparecimentos de uma grande parte dos atores políticos, esperava-se que as forças contrárias à ditadura se tornassem cada vez mais escassas, destarte, exterminadas as resistências, a sociedade argentina estaria livre dessa “doença maligna” – como argumentavam os generais nos meios de comunicação – do comunismo⁹⁸. Toda essa maquinaria do poder repressivo era clandestina e se levava a cabo como se nada acontecesse, grande parte da população dizia desconhecer os fatos, outros os ignoravam como forma de sobrevivência. Nesta seção trabalharemos com as formas de resistência dos familiares de vítimas e das mães, com mais especificidade, tal como aparecem nos documentários e em duas canções que fazem parte do repertório de Mercedes Sosa, cujo título é emprestado aos documentários de 1983 e 1985, respectivamente.

Com o avanço dos anos, em 1978, a maior parte do suposto trabalho da guerra suja havia sido feita, já que a maioria das organizações de esquerda revolucionária, de estudantes e dos líderes sindicais combativos havia sido dizimada. A máquina antissubversão havia devorado milhares de pessoas quase sem resistência, os militares estavam orgulhosos da eficácia de seus métodos. Com a proximidade da Copa do Mundo, que aconteceu na Argentina naquele ano, o advento das críticas internacionais dos direitos humanos além do cumprimento no tempo e na forma do projeto de extermínio fizeram com que o regime desacelerasse a máquina de matar (NOVARO e PALERMO, 2007).

As resistências foram se organizando, como é inevitável, mas desobedecer era ainda muito arriscado. O véu do medo era denso, os efeitos psicológicos ainda mais

⁹⁸ A guerra contra o comunismo era mundial. Os Estados Unidos, depois da Revolução Cubana, em 1959, e no contexto da Guerra do Vietnã, intensificavam suas forças para controlar o mundo ocidental e afastar o “fantasma comunista”. Ali (2008) apresenta um rico relato das tensões políticas dos anos 1960 e seus reflexos no mundo.

potentes, manter-se à distância e ignorar voluntariamente foi uma fórmula bastante aplicada. Quando alguém era sequestrado, a delimitação de sua humanidade era colocada em termos de “por alguma coisa deve ser”. Dessa maneira, a aparência de consenso que o terror causava em função da paralisia reinante se ancorava em uma crença cuja relação com a realidade era bastante frágil: acreditava-se que a “seletividade da repressão [estabelecia] um ‘corte’, e que [se poderia] ficar fora do círculo de sangue” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 174).

A relação com os meios de comunicação também foi muito importante para causar o efeito de segurança que a junta militar propunha construir. O tema da guerra suja era controlado e dosado, impactando de maneira duradoura e abrangente a vida do cidadão comum na qual se embatiam os títeres de um mundo binário dividido entre a segurança que as forças armadas construíram e o temor de uma hipotética invasão comunista. Nos termos de Novaro e Palermo (2007), o manto que a pseudo-informação sobre a repressão gerou no tocante ao silêncio foi muito funcional para os que preferiam ignorar os acontecimentos terríveis, livrando-se de problemas de consciência.

Na contramão de quem decidiu não saber, que fez vista grossa para as atividades cada vez mais abertas e agressivas que os militares e a Triple A produziam, o medo não se instalou em todos da mesma forma. A despeito de uma maioria silenciosa que preferia ignorar, não ver, nem ouvir, outros resolveram se levantar e trabalhar justamente no campo simbólico em que o regime estava menos disposto a aceitar: a denúncia à repressão. A atividade política que esses atores da resistência passaram a desenvolver não necessariamente precisaria se valer das mesmas armas com que os militantes das guerrilhas praticavam, fundamentalmente não precisava haver violência. Durante as últimas décadas, conforme Sarlo (2016), muitas organizações de mulheres latino-americanas, como a das mães da Praça de Maio, conseguiram

[...] permanecer precisamente no limite da presença pacífica, porém não-passiva dentro da esfera pública; elas [as mulheres] tendem a ocupar fisicamente o lugar simbólico de suas reivindicações permanecendo no momento (agora), elas incorporam os valores pelos quais lutam, mas sua ação parece ser, ao mesmo tempo, resoluta e não-agressiva (SARLO, 2016, p. 192).

Várias amargaram exílio, outras foram presas e algumas morreram na luta, mas o campo que os descontentes trilharam abriu espaço para outras atividades que desestabilizariam a relação de aparente consonância dos silenciosos com o regime. Os atos heroicos desses primeiros atores da resistência ajudaram a reinstalar a ideia de espaço público quase inexistente por dois anos seguidos, uma vez que todos os opositores em potencial viveram a ditadura em termos de repressão direta. Não havendo um espaço público como lugar de livre circulação discursiva e de encontro entre posições diferentes, as possibilidades das vozes desafiadoras se levantarem era claramente reduzida.

Com o anúncio da vitória na guerra contra a subversão que viria em 1978, uma batalha vencida ainda antes do golpe, os organismos internacionais colocariam no começo do ano de 1980 uma nova bomba relógio nas águas plácidas do regime: a visita da Organização dos Estados Americanos (OEA). Essa instituição produziu um relatório sobre a situação argentina em que divulgava as sequelas da guerra suja, as quais os militares queriam apagar do histórico de sua atividade. Com a visita da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) os militares esperavam limpar sua imagem externa e demolir de vez o movimento de resistência em torno de organismos de direitos humanos. Nesse diapasão, esperavam um registro de melhora da situação já que havia menos detidos e menos sequestros registrados. Essa esperança que foi frustrada estabeleceria formalmente o fim da guerra e o começo de uma etapa de paz. Novaro e Palermo (2007, p. 366) destacam que havia a instrução para ganhar tempo desde o começo do processo junto aos embaixadores. Com isso, se obteria uma espécie de “período de carência”, enquanto isso a regra era negar as denúncias criticando o caráter enviesado e político de tudo que viesse dos familiares de vítimas.

À revelia da crueldade praticada internamente, o regime propunha uma imagem internacional muito pacífica, de moderação e até de civilidade, as virtudes que a Junta queria abarcar com essa imagem externa deveriam afastá-la na visão estrangeira da crueldade de Pinochet, por exemplo. Como no exterior essa imagem de moderação e civilidade não era convincente, no país a “campanha antiargentina”, um novo delírio dos militares que se soldava com sua missão patriótica, acendia discussões que causaram uma sensação de consenso e foi vendida durante a Copa do Mundo de Futebol, que aconteceu naquele ano e que não gerou o menor ruído em relação à censura imperante.

O discurso sobre o assédio à pátria angariou seus adeptos, todos deveriam lutar contra essas forças estranhas ao sentir nacional; a campanha contou com uma empresa de publicidade inglesa que desenvolveu adesivos para circular em carros e um slogan “Los argentinos somos derechos y humanos” deslocava as palavras “derechos” e “humanos” das discussões da resistência para ampliar a relação de subordinação da pátria à obediência que era o carro chefe das palavras de ordem de Videla.

Com a vitória na Copa do Mundo, Videla se iludiu com a imagem falsa que vendeu ao mundo – não houve grandes levantes ou críticas abertas e desafiantes – a junta continuou acreditando que sua missão heroica de salvar a Argentina dessa doença maligna afastaria todo ônus que as denúncias geravam. Desde outro ponto de vista, complementar à soberba que essas ideias guardam, as facções internas ao regime – uma mais moderada e outra mais linha-dura – não concordavam em outros pontos além daquele que deu início ao golpe, o esforço para aniquilar a subversão. A administração das sequelas da guerra suja era um ponto de discórdia entre as forças e isso foi gerando uma indecisão interna quanto à permanência do governo militar e quanto a sua imagem no exterior. O processo “subestimou os organismos de direitos humanos, tanto no tocante a sua capacidade de coordenar a ação coletiva dos familiares dos desaparecidos, como no impacto que essa ação podia ter externa e internamente” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 378). O método aplicado contra a subversão não era eficiente contra os familiares que procuravam pelos desaparecidos, sua presença era indesejável e não havia um protocolo cujo efeito fosse imediato, que os calasse completamente.

As operações de contra-inteligência que buscavam desprestigiar e isolar esses atores se chocaram com algo totalmente inesperado, se tratava de “um tipo de organização e de militância que demonstrava ser incrivelmente resistente” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 379). Entre os grupos armados e desarmados havia uma diferença qualitativa, porque a oportunidade de um testemunho seria já arma suficiente para colocar em suspenso a narrativa dos militares sobre os acontecimentos. Era impossível minar a legitimidade das discussões dos familiares uma vez que as convicções em jogo não eram as mesmas dos sonhos revolucionários que levaram os filhos e netos ao desaparecimento; inclusive, podia haver um misto de crítica ou ignorância em relação ao tema, “a vontade de levar até as últimas consequências, como uma opção de vida ou

morte, sua demanda de verdade e legalidade” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 380) a resistência das famílias não se amedrontava diante do império da morte.

Nesse panorama, um grupo de mães de desaparecidos – apesar da ameaça iminente – começou a se reunir com periodicidade na Praça de Maio. O grupo era pequeno no começo, catorze especificamente, logo somaram cem; em 1977 já eram mais de trezentas. As reações dos grupos que apoiavam a ditadura, notadamente aqueles que se beneficiavam de suas ações, fizeram emergir manifestações de caráter contrário, como “Liga de mães de família”, que era um braço à direita e em resposta às mães dos desaparecidos⁹⁹. A visita da CIDH não foi bem vista e as manifestações contrárias beiravam o chauvinismo e o fascismo, ao invocar valores patrióticos galvanizados pela junta em favor de seu projeto. O próprio uso das palavras “derechos” e “humanos” no enunciado do slogan a que nos referimos acima permite perceber que a propaganda pró-ditadura era maciça e que os militares sabiam o poder que o discurso possui nas transformações sociais. A junta tentava com isso impregnar esses signos com os valores de classe que emitiam desde a Casa Rosada, apesar do ridículo que surtia usar essas palavras em favor de um poder repressivo que se vangloriava dos crimes lesa humanidade que perpetrou.

Com o começo dos anos 1980 os meios de comunicação passaram a dar visibilidade às atividades de resistência, que se ancoravam na força que alguns exilados desde sua militância internacional e da solidariedade de alguns setores sociais. As rondas que as mães realizavam todas as quintas-feiras foram cada vez mais numerosas e a elas se somaram as primeiras manifestações de massa que sacudiram o pó das estruturas do espaço público, envelhecidas e sem uso nos últimos anos. No documentário “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?”, temos um exemplo da aproximação de Mercedes Sosa com essas figuras emblemáticas da resistência à ditadura na Argentina.

Em nossa análise do documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” realizada até agora nesta tese estudamos o encontro de discursos que o documentário produz, de uma maneira que o diretor do documentário seleciona e aplaina partes de

⁹⁹ O incômodo que essas mulheres causaram em conjunto aos militares gerou muitas represálias e suas vidas sempre estiveram em perigo. Recentemente, a presidente do movimento das mães, Hebe de Bonafini, de 92 anos, relatou ameaças de morte. As notícias são de julho de 2020. Para ver mais, texto disponível em <https://bit.ly/3x4gNp6>. Acesso em 25 de julho de 2021.

outros discursos, recolhidos de diversas maneiras, para impregnar o filme com as características de seu projeto de dizer. Não é diferente com o caso de “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?”, mas as condições temporais, sociais, culturais e históricas que envolvem a produção desse documentário, gravado no ano de 1985, dão um tom diverso à elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa que se enlaça discursivamente com a luta de tantas mães em busca de filhos desaparecidos. O narrador do documentário que apresenta legendas em inglês traça um mapa da Argentina ao redor da circulação de Mercedes Sosa, uma cantora que naquele momento estava retornando do exílio (voltaremos ao tema nas próximas seções deste capítulo). Ao tratar das mulheres, o narrador considera que as mães que se organizaram pela busca dos filhos em rondas na praça de maio ganharam seu lugar na história.

[Mercedes Sosa] Tenemos el ejemplo más grande de hace poco tiempo desde el año 76 de las madres... Las madres que le decían las locas de Plaza de Mayo en el gobierno... este... en el gobierno del régimen militar. Las madre de Plaza de Mayo venían y estaban pidiendo para saber qué pasaba con sus hijos. Algunos de ellos aparecieron, otros, como dirán, no aparecerán nunca más (PAUL, 1985, 00:33:49-00:34:18).

A voz de Mercedes introduzindo as imagens a seguir produz sentidos de luta e de resistência relacionando a cantora com a luta em comum em busca de desaparecidos que as mães ajudaram a instaurar. O levante que esse poder de desobedecer gerou desestabilizou a relação desejada de consenso aparente que o discurso autoritário queria instaurar. De alguma maneira, o diretor do documentário permite perceber a perspectiva de sentidos que pretende ativar, na medida em que para satisfazer seu projeto discursivo movimenta ao mesmo tempo os discursos transcritos acima e as imagens que apresentamos na sequência. Com essa reunião entre uma atualidade histórica e a abrangência e plenitude de sentido (MEDVIÉDEV, 2012) que constituem a avaliação social, o enunciado do documentário aparece já envolto no horizonte da Argentina dos anos posteriores à ditadura, caracterizando a luta das mães e o trabalho de Mercedes com as mesmas direções. A conexão entre a voz de Mercedes Sosa e a luta das mães da Praça de Maio transforma-se em uma tarefa em comum em favor dos mesmos propósitos. A presença incômoda de corpos em protesto em frente à sede do governo

golpista alardeava a ausência de muitos jovens considerados “subversivos” que desapareceram em seu encontro fatal com a máquina repressiva.

Figura 31 – Movimento das mães na Praça de Maio (1)



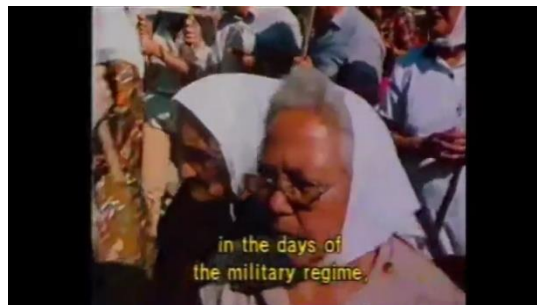
Fonte: “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” – 1985 (PAUL, 1985, 00:33:41).
Disponível em: <https://bit.ly/2YCSIXM>. Acesso em 02 de fevereiro de 2021.

Figura 32 – Movimento das mães na Praça de Maio (2)



Fonte: “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” – 1985 (PAUL, 1985, 00:33:54).
Disponível em: <https://bit.ly/2YCSIXM>. Acesso em 02 de fevereiro de 2021.

Figura 33 – Movimento das mães na Praça de Maio (3)



Fonte: “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” – 1985 (PAUL, 1985, 00:34:01).
Disponível em: <https://bit.ly/2YCSIXM>. Acesso em 02 de fevereiro de 2021.

Figura 34 – Movimento das mães na Praça de Maio (4)



Fonte: “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” – 1985 (PAUL, 1985, 00:34:14). Disponível em: <https://bit.ly/2YCSIXM>. Acesso em 02 de fevereiro de 2021

Os protestos dessa multidão de mães com lenços brancos sobre o cabelo e de outros familiares fez com que o regime se encontrasse com o dissenso que seu discurso do terror construiu: a dor de um luto sem fim foi a ponta de lança para uma resistência calcada em princípios de solidariedade mais que em armas. Calveiro (2013) afirma que a resistência à ditadura se deu com maior potência nas organizações de direitos humanos e especialmente no movimento das mães, que se opuseram ao discurso do medo que o estado propagava e desenvolveram uma espécie de resistência que contagia, cujos principais virtudes “não [constituíam] atos heroicos, mas que ajudam a sobreviver” (CALVEIRO, 2013, p.142).

A figura a seguir complementa essa aproximação de Mercedes Sosa com as mães da Praça de Maio. Apresentamos uma trinca de fotogramas para demonstrar essas canções que eram entoadas pelas mães para embalar seu luto sem fim em busca dos filhos:

Figura 35 – Mães da Praça de Maio, em protesto



Fonte: “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” – 1985 (PAUL, 1985, 00:34:19 – 00:34:21). Disponível em: <https://bit.ly/2YCSIXM>. Acesso em 03 de fevereiro de 2021

Em coro, as mães cantam sua canção de resistência “Con vida los llevaron, con vida los queremos”, arriscando tudo para clamar por justiça, por notícias, pela liberdade dos filhos desaparecidos. Com base na luta dessas mulheres, Carvajal e Nogueira (2014) desenvolvem o conceito de “enunciar a ausência”, que se ancora na urgência de dizer sobre o desaparecimento retirando os nomes e as fotografias de quem foi sequestrado e desapareceu do umbral entre vida e morte. Cartazes, fotografias, silhuetas se politizavam nos atos de resistência das mães, ajudam a lançar luz no regime de invisibilidade que a ausência forçada dos entes queridos produziu. A própria voz das mães que entoam canções exigindo justiça e clamam pelo nome de batismo dos filhos instaura no real uma presença, ao menos sonora, daqueles que não estão. Carvajal e Nogueira (2014) afirmam que o nome de batismo inaugura uma identidade, iniciando um sujeito no tempo da linguagem e colocando em funcionamento uma acumulação de traços que serão inscritos em um “eu”: “o nome não é o portador. Há uma disjunção entre nome e corpo, entre o vivente e seu nome, o qual adquire especial relevância no recurso aos nomes pronunciados em voz alta” (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p.103)¹⁰⁰. Mencionar o nome de um desaparecido é emprestar sonoridade a alguém calado pelo sistema repressivo.

Como um ato político, enunciar a ausência surge como prática para lançar luz na obscuridade que envolve o sequestro que dividiu o corpo e a identidade de uma pessoa, que se torna número/cifra (SOUZA e MIOTELLO, 2020). Para politizar a ausência de um luto sem fim, é preciso combater essa divisão entre corpo e nome, uma vez que a própria desapareição dissolvia a relação entre nomes e corpos humanos, os desaparecidos desaparecem nos “desaparecidos”. Clamar por justiça dizendo em voz alta o nome de um desaparecido é rasgar o véu do relato apaziguador dos militares, “aquele relato que não responde pelas desapareições, que se nega a dizer aquilo que é escancarado à medida que os corpos retornam sob as águas no Rio da Prata¹⁰¹ ou que se encontram as valas comuns com dezenas de cadáveres” (SOUZA e MIOTELLO, 2020, p. 180). Ao nomear um desaparecido, o nome ganha uma performatividade, é retirado de uma lista de quem

¹⁰⁰ Tradução nossa do original em espanhol: [...] “el nombre no es el portador. Hay una disyunción entre nombre y cuerpo, entre el viviente y su nombre, lo cual adquiere especial relevancia en el recurso a los nombres pronunciados en alta voz” (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p.103).

¹⁰¹ Havia uma técnica terrível de assassinato em que os presos políticos eram dopados e jogados ainda vivos de aviões em movimento sobre o Rio da Prata, era o chamado “voo da morte” (NOVARO e PALERMO, 2007).

desapareceu e passa a fazer parte de uma família, possui uma história, subverte-se, portanto, um procedimento de gestão da vida e da morte que o regime empreendia desde cima.

Enquanto o poder repressivo buscava afugentar os mortos para limpar as mãos dos culpados, a emergência de uma escuta do silêncio emprestava aos desaparecidos uma alteridade: o desaparecido tem nome, tem corpo, sua presença faz falta (SOUZA e MIOTELLO, 2020). Contra a “pretensão oficial de uma dor calculável, limitada, [...] [enunciar a ausência faria] ressoar uma dor disseminada, derramada e irreprimível”¹⁰² (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p. 110). A política que essas mães produziram na resistência à ditadura instaurou o dissenso em relação à quebra de papéis esperados para as mães dos desaparecidos, uma vez que a ditadura se valia de um discurso conservador em relação ao papel da família. Politicamente, contra a ausência, alçar as vozes, ousar se revoltar contra a força repressiva com apenas aquilo que lhes resta: corpos e vozes.

No discurso de Mercedes que precede as imagens dos prints e fotogramas das últimas páginas se menciona a ideia de que as mães dos desaparecidos foram muito chamadas de “locas de la plaza de mayo”. No interior desse discurso machista cuja origem pode ter sido os quartéis ou as classes dominantes - a origem indefere, mas se rastreia nessa expressão seu caráter de classe e de gênero - se percebe que há um jogo de palavras que envia a leitura da realidade, no lugar da palavra “madre” se substitui por “loca”. O discurso de militância quando produzido por mulheres que se levantam sempre encontra as formas da misoginia latentes na sociedade, de maneira que ao menor sinal de descontentamento feminino, palavras como “loucas” ou “históricas” serão usadas para descaracterizar a luta por libertação.

Nesse sentido, a canção homônima ao título ao documentário é muito interessante para pensarmos essa designação:

¿Será posible el sur? Será posible
Tanta bala perdida al corazón del pueblo
Tanta madre metida en la palabra loca
Y toda la memoria en una cárcel

¹⁰² Tradução nossa do original em espanhol: [...] “pretensión oficial de un dolor calculable, acotado, [...] resonar un dolor diseminado, derramado, incontenible” (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p. 110).

¿Será posible el sur? Será posible
 Tanto invierno caído sobre el último rostro
 De mi hermano, tanto salario escaso riendo
 Con descaro y en el plato vacío el verdugo esperando

Mi territorio que una vez gira
 En la oscuridad de esa pregunta
 De esa pregunta:
 ¿Será posible el sur? ¿Será posible?
 Si se viese al espejo ¿Se reconocería?
 (BOCCANERA, NAHUEL, 1984, Lado B, Faixa 1).

A temática das mães da praça de maio aparece nessa canção imiscuída a outros assuntos, como os assassinatos e as prisões, por exemplo. Uma letra relativamente curta que se enreda na questão do Sul, na qual o enunciador da canção se pergunta a todo tempo “¿Será posible el sur?” em contraste com um norte que emite ordens e que patrocina ideológica e financeiramente o combate ao comunismo e com ele a eliminação dos opositores a essas propostas. A pergunta que se repete nos versos dessa canção se delinea sobre as especificidades de um sul empobrecido e assediado por um norte opressor e assassino, que orquestra uma operação internacional como a “Doutrina de segurança nacional”, como se a América Latina fosse o quintal do capitalismo. Não é de estranhar que a experiência chilena da ditadura, com Pinochet, tenha sido o laboratório do neoliberalismo, cujas sequelas hoje em dia ainda são sentidas na economia do país. O contraste apenas suposto com um norte opressor que ajudou a instalar as ditaduras e que deu plenos poderes para os serviços militares, que dizimaram com violência sem limites os sequestrados.

Nos discursos de resistência, no entorno das mães, mas também em função de um reconhecimento com as agendas dos movimentos de direitos humanos, a canção “Como un pájaro libre”, que empresta título a um dos documentários em análise nesta tese apresenta um discurso de liberdade que se alinha às questões de uma mãe que deseja liberdade para o filho:

Como un pájaro libre, de libre vuelo,
 Como un pájaro libre, así te quiero.
 Nueve meses te tuve, creciendo dentro

Y aún sigues creciendo y descubriendo
 Descubriendo, aprendiendo a ser un hombre
 No hay nada de la vida que no te asombre
 Como un pájaro libre...

Cada minuto tuyo lo vivo y muero
 Cuando no estás mi hijo, como te espero
 Pues el miedo, un gusano, me roe y come
 Apenas abro un diario, busco tu nombre
 Como un pájaro libre...

Muero todos los días, pero te digo
 No hay que andar tras la vida, como un mendigo
 El mundo está en ti mismo, debes cambiarlo
 Cada vez el camino es menos largo
 Como un pájaro libre...

(GLEIJER, RECHES, 1983, Lado 1, faixa 1).

“Como un pájaro libre” apresenta um discurso de liberdade e inscreve o enunciador como uma mãe, que deseja para o filho um destino de liberdade. A relação instaurada entre o corpo da mãe – aquele que carregou por nove meses o filho, que se revolta contra seu desaparecimento – e do filho (ausente, desaparecido) se torna uma forma de enunciar a ausência, de politizar a divisão entre corpo e nome, o único que resta de uma pessoa que teve seu encontro fatal com a máquina de matar do regime. Nos versos “*Pues el miedo, un gusano, me roe y come/Apenas abro un diario, busco tu nombre*” temos a materialização do efeito ideológico do estado de repressão que levou mães e avós às ruas, que levou também Mercedes Sosa a ser perseguida: o medo é um verme que come a alma dos familiares de um desaparecido, o medo de encontrar o nome de um filho no jornal, nas listas de quem desapareceu, é esse verme que se alimenta do medo (SOUZA e MIOTELLO, 2020, p. 185).

O papel de Mercedes Sosa na escolha de seu repertório, quase exclusivamente dedicado nesse momento de retorno do exílio às canções políticas, é a sua tomada de posição, sua entrada no mundo do ato, não reivindicar liberdade seria sua impostura ética. Seria se calar diante das atrocidades. A relação entre os títulos dessas duas canções e dos documentários elaborados no calor do retorno da democracia – um deles no ano de abertura democrática, o outro, dois anos depois – colocaria a imagem de Mercedes Sosa em relação com os ícones da abertura democrática, como uma de suas defensoras mais firmes. No entanto, embora seu papel na luta pela democracia não haja

chegado a um envolvimento eleitoral, sua política como cantora se dava mais como trabalho social, de conscientização das desigualdades e de denúncia da repressão. Veremos, na próxima seção, como os militares embarcaram em seu último devaneio de guerra.

4.1.3 Outra guerra e as forças de resistência

As resistências se organizavam, mas ainda estava por acontecer, no começo de 1982, o golpe final de um governo genocida que não via limites para sua atividade repressiva tampouco para os devaneios que o poder produzia: a guerra das Malvinas. Neste item analisaremos a narrativa sobre o episódio de um show de Mercedes Sosa nesse ano, em plena ditadura, conforme o documentário “Mercedes Sosa – la voz de Latinoamérica”, ademais do cotejo com duas canções de rock que foram adicionadas a seu repertório e da capa do disco gravado durante esses shows. Especialmente esse episódio em questão é interessante para nossa compreensão do discurso biográfico no documentário “Mercedes Sosa – la voz de Latinoamérica”, que produz uma biografia de características heroicas. Apesar de um contexto social, político e mesmo cultural que favoreceu esse acontecimento, a insistência na construção de uma narrativa heroica que colocasse Mercedes Sosa como a artista central no movimento de resistência vai se firmando como uma aposta do tom do documentário.

Com o começo da década de oitenta os efeitos corrosivos que a resistência, especialmente essa derivada das famílias de desaparecidos, causaria no regime ainda não permitiam construir e firmar uma oposição forte. Como já afirmamos acima, a atitude de “não saber” ou mesmo a negação dos fatos se tornou mais intensa com o patriotismo entusiasmado que se seguiu à vitória da Copa do mundo de futebol pelo time da casa, nessa esteira que o sentimento de que “o pior já havia passado” se consolidou, apesar de ser somente uma intuição. Vivia-se, é claro, sob o efeito de uma desaceleração do aparato do estado repressor, que já havia dizimado os grupos

guerrilheiros dos quais poucos ainda sobreviviam nos campos de concentração, e se embatia com a construção de uma imagem de civilidade no cenário internacional.

Às vésperas dos 150 anos de usurpação britânica do domínio das ilhas Malvinas, os militares, agora liderados por Galtieri, lançavam-se a um novo delírio, que compunha sua tentativa final de sobrevivência política. Em 1982 foi ordenada a invasão das ilhas, que foram tomadas no mesmo dia, mas as represálias ainda viriam e seriam inesperadas pela junta. Como um primeiro acontecimento inteiramente televisionado, a Guerra das Malvinas foi o combustível para um sentimento de patriotismo recém-descoberto, como aponta Sarlo (2016): a questão malvineira foi um eixo de identidade cujo potencial político poderia salvaguardar a permanência dos militares, ao invés de desgastar. A manipulação televisiva dos episódios de combate prometia no continente uma vitória iminente, quando nas ilhas a questão era bem diversa e muito menos favorável aos argentinos. A derrota precipitou a queda de um regime que não contava mais com o apoio social e que, na tentativa frustrada de recuperar as ilhas, apostou suas últimas fichas, inclusive o restante de sua legitimidade.

A densidade política do tema em questão, cuja popularidade já era grande quando a invasão aconteceu, descansava sob os brios do sentir nacional, afrontados há mais de um século pelos ingleses. Restaurar o domínio sobre as ilhas nunca foi um projeto artificial ou circunstancial, como apontam Novaro e Palermo (2007, p. 539), “era um projeto de longa data, sustentado em motivações sinceras do regime militar, que, dava-se como certo, contaria com um amplo apoio civil”. Esse ideal belicoso teve início em março quando aconteceu a invasão que estava sendo preparado desde o fim do último ano pela cúpula da junta militar, o objetivo de restituir o domínio argentino sobre as Ilhas Malvinas, as Georgias do Sul e Sanduíche do Sul, ilhas ocupadas pelo Reino Unido em 1833. O governo britânico liderado por sua primeira ministra Margaret Thatcher venceu a guerra em questão de poucos meses, deixando para trás um enorme rastro de morte de jovens soldados argentinos aniquilados pela tecnologia de guerra britânica. Enquanto os soldados argentinos lutavam em campo aberto, os ingleses revidavam desde aviões ou submarinos nucleares, havia um desnível militar evidente; a junta considerava que sua vantagem geográfica e um provável auxílio (político ou bélico) dos Estados Unidos, que não tomou posição, avalizariam uma vitória pacífica.

No contexto da música argentina, nessa esteira de uma despolitização da sociedade que gerava esses apoios a um patriotismo de ocasião, o retorno provisório de Mercedes Sosa para realizar apenas um concerto em Buenos Aires produziria um corte, nas palavras de Mariani (2018),

O retorno de Mercedes Sosa em fevereiro desse ano [1982], pouco tempo antes que o governo liderado por Leopoldo Galtieri desatasse a guerra, teve um impacto simbólico importante para toda a sociedade assim como também para o campo do folclore. Daqueles concertos de fevereiro se editou o disco *Mercedes Sosa en Argentina*, no qual se registra a incorporação a seu repertório habitual de compositores e intérpretes jovens do folclore, do tango, do rock nacional e a nova trova cubana. A partir daí a cantora tucumana foi central para a habilitação e legitimação de propostas renovadoras de atores emergentes (MARIANI, 2018, p. 178)¹⁰³.

Conforme essa cartografia desenhada por Mariani (2018) temos acesso às informações de que o retorno de Mercedes Sosa, além de marcar um momento muito particular no campo folclórico, demonstra uma força de mobilização que levou multidões ao Teatro Ópera, em Buenos Aires. Aquela que seria a única apresentação na Argentina se transformou em treze shows consecutivos, realizados em onze dias diferentes¹⁰⁴. O produtor dos shows pediu permissão às autoridades apenas depois de haver esgotado os ingressos para os três primeiros concertos; a junta permitiu o reingresso para essas apresentações, mas com condições: Mercedes deveria se comprometer que não interpretaria canções como “Juana Azurduy”, e “La carta” – rompeu com essa última promessa – não poderia convidar Victor Heredia, que estava

¹⁰³ Tradução nossa do original em espanhol: “La vuelta de Mercedes Sosa en febrero de ese año, poco tiempo antes de que el gobierno liderado por Leopoldo Galtieri desate la guerra, tuvo un impacto simbólico importante para toda la sociedad así como también para el campo del folclore. De aquellos conciertos de febrero se editó el disco doble *Mercedes Sosa en Argentina*, en el que se registra la incorporación a su repertorio habitual de compositores e intérpretes jóvenes del folclore, el tango, el rock nacional y la nueva trova cubana. A partir de allí la cantante tucumana fue central para la habilitación y legitimación de propuestas renovadoras de actores emergentes” (MARIANI, 2018, p. 178).

¹⁰⁴ A mobilização de público era multitudinária em um momento em que ainda estava proibida sua atuação pública, Guerrero (2019) destaca que esse conjunto de concertos de 1982 convocou quase trinta mil pessoas. Em dezembro desse mesmo ano, os shows que realizou encheram estádios com sessenta mil pessoas e no ano de abertura democrática fez uma turnê pelo país. Ver Mariani (2019) a respeito do disco editado durante esses shows.

nas litas negras, e deveria haver alguma presença policial no teatro (KARUSH, 2019, p. 330).

Nessa esteira, Guerrero (2019) se dedica a perguntas sumamente inquietantes como: o que aconteceu entre 1978 e 1982 para que Mercedes Sosa não caísse no esquecimento, para que retornasse com semelhante êxito, isto é, como circularam durante esse período da ditadura suas canções. Como destaca essa autora, apesar de não estar proibida oficialmente de entrar na Argentina, estava na lista dos “sugeridos” para não atuar, na rádio e na televisão não deveriam circular músicas cuja cantora fosse Mercedes Sosa. Sua obra estava silenciada, pelo menos desde 1976, de modo que foi se constituindo todo um arquivo, mas à margem das instituições e, por isso, “alternativo” – não sistemático, muito menos visível ao olho do poder. Um trabalho privado de seus seguidores garantiu a preservação e difusão de suas canções, as quais circulavam por meio de fitas cassetes – a tecnologia disponível então que permitia duplicação caseira – entre conhecidos. Reuniões privadas de amigos que se reuniam para escutar os perigosos discos proibidos ou cantar suas canções. A música de Mercedes “não conformou um arquivo musical organizado, sistematizado e de livre acesso, pelo contrário, essa música, como tantas outras durante a ditadura militar, esteve censurada, os discos não podiam ser vendidos e [estava proibida de] cantar em público”¹⁰⁵ (GUERRERO, 2019, p. 551).

Com o avançar dos anos 1980, na esteira de vários autores (GIORDANO, 2010; UGARTE, 2010; FANJUL, 2017) se pode afirmar que o rock nacional era a nova febre em uma juventude que cresceu nos anos de liberdade vigiada. O folclore já era considerado signo de outra geração, coisa de velhos. De acordo com Novaro e Palermo (2007), a expressão da juventude naqueles anos auxiliou, no campo cultural, a produzir resistências, era o sucesso que o rock nacional aguardava desde seu surgimento nos anos 1960. Quando Galtieri assumiu o governo, como o terceiro militar no comando, os linhas-duras se organizaram para controlar a mídia; no bojo das proibições, a política radiofônica proibia a circulação de música em inglês, o que fez com que o movimento

¹⁰⁵ Tradução nossa do original em espanhol: [...] “no conformó un archivo musical organizado, sistematizado y de libre acceso, por el contrario, esa música, como tantas otras durante la dictadura militar, estuvo censurada, los discos no podían venderse y Mercedes Sosa tenía prohibido cantar en público”(GUERRERO, 2019, p. 551).

roqueiro se adaptasse às circunstâncias da causa nacional. Conforme aponta Fanjul (2017, p. 55) a repercussão de massa do rock argentino, a despeito dos períodos prévios, se deve ao “caráter agregador de uma resistência juvenil difusa [...] que adquiriam seus recitais [dos cantores de rock], em parte pelo impacto da Guerra das Malvinas”. Ugarte (2010) afirma que essa política foi a catapulta que instalou finalmente o rock nacional no cenário argentino de radiodifusão.

[...] a obrigação de passar música exclusivamente em espanhol, a outorga por parte das autoridades de certas liberdades ao gênero, e o regresso dos papas da cena, colocaram finalmente o rock no mais alto imaginário popular da classe média urbanizada¹⁰⁶ (UGARTE, 2010, p. 71).

Mesmo após a guerra, o rock argentino continuou se favorecendo dessa política de programação cultural. A célebre canção de León Gieco “Solo le pido a Dios”, escrita em 1978 em função de uma tensão diplomática gerada pelos militares com o Chile – a questão de Beagle¹⁰⁷ – causou um mal entendido que muitos deixaram passar e que se adequou ao contexto da Guerra das Malvinas. Um dos versos da canção “Que la guerra no me sea indiferente” em sua circulação em 1982 parecia se relacionar à guerra que estava acontecendo. A seguir apresentamos a letra dessa canção, gravada em 1982 por Mercedes Sosa, mas que antes, durante os anos de seu exílio, já era um sucesso internacional indiscutido em sua voz:

Sólo le pido a Dios
Que el dolor no me sea indiferente

¹⁰⁶ Tradução nossa do original em espanhol: [...] “la obligación de pasar música exclusivamente en castellano, el otorgamiento por parte de las autoridades de ciertas libertades al género, y el regreso de los *popes* de la escena, colocaron finalmente el rock en lo más alto del imaginario popular de la clase media urbanizada” (UGARTE, 2010, p. 71).

¹⁰⁷ O começo desse conflito data do século XIX, o problema em questão era a soberania argentina ou chilena sobre as ilhas que conformam o Canal de Beagle, espaço estratégico para a navegação entre oceanos. Um compromisso assinado em 1971 outorgava ao governo britânico uma arbitragem diplomática entre as nações sul-americanas, seis anos mais tarde os britânicos definiram a questão em favor do Chile, o que fez com que o governo argentino não aceitasse o acordo. Em 1978 a questão esteve às margens de uma guerra, mas o papa João Paulo II interveio e conseguiu evitar um conflito armado entre os dois países vizinhos. Ver mais sobre o assunto em Novaro e Palermo (2007) e Mariani (2019).

Que la resea muerte no me encuentre
Vacía y sola sin haber hecho lo suficiente

Sólo le pido a Dios
Que lo injusto no me sea indiferente
Que no me abofeteen la otra mejilla
Después que una garra me arañó esta suerte

Sólo le pido a Dios
Que la guerra no me sea indiferente
Es un monstruo grande y pisa fuerte
Toda la pobre inocencia de la gente
Es un monstruo grande y pisa fuerte
Toda la pobre inocencia de la gente
Sólo le pido a Dios
Que el engaño no me sea indiferente
Si un traidor puede más que unos cuantos
Que esos cuantos no lo olviden fácilmente

Sólo le pido a Dios
Que el futuro no me sea indiferente
Desahuciado está el que tiene que marchar
A vivir una cultura diferente

Sólo le pido a Dios
Que la guerra no me sea indiferente
Es un monstruo grande y pisa fuerte
Toda la pobre inocencia de la gente
Es un monstruo grande y pisa fuerte
Toda la pobre inocencia de la gente.

(GIECO, 1982, Disco 1, Lado B, Faixa 1).

Essa canção, mesmo sem confrontar diretamente os militares, se tornou uma das canções mais pertinentes na divergência com o regime. Conforme aponta Pujol (2010), se tornaria com o tempo um hino pela paz, naquele momento tão conturbado que precedia o retorno da democracia, “nasceu como uma oração e o público a adotou como um hino”¹⁰⁸ (PUJOL, 2010, p. 312). Seu pedido indireto – direcionado a Deus, mas enunciado às pessoas – possui uma retórica estratégica (SOUZA, 2017; 2018) com o formato de uma oração religiosa propagando um apelo mais social, proposta mais política que devota. Dito de outro modo, “Gieco coloca a Deus como *ultima ratio*

¹⁰⁸ Tradução nossa do original em espanhol: “Nació como plegaria y el público la adoptó como himno” (PUJOL, 2010, p. 312).

daquilo que, a rigor, somente o homem pode resolver”¹⁰⁹ (grifo no original) (PUJOL, 2010, p. 312).

A seguir apresentamos a capa do disco “Mercedes Sosa en Argentina” gravado durante os concertos de 1982. O texto verbal aparece em letras brancas que se chocam contra um quadro marrom escuro, na porção superior da capa do disco está o texto verbal: “MERCEDES SOSA en Argentina” – que aparece em duas linhas, divididas entre caracteres maiúsculos reservados ao nome da cantora e caracteres minúsculos para a localização geográfica. Já na porção inferior, se lê o enunciado “Gravado en vivo en el Teatro Opera de Buenos Aires”, que corrobora com a ideia de pertencimento geográfico e do enfrentamento aos poderes da ditadura, ainda em voga naquele ano, para realizar os shows na capital do país.

No plano imagético, ao centro da capa há um desenho do rosto de Mercedes, com os olhos fechados, olhando para baixo. As cores da figura são tons de marrom, como a terra, o rosto sai do interior da terra e a pele do rosto está na mesma cor que a terra. Há aqui uma ideia de pertencimento muito forte à terra, à Argentina. O conjunto do quadro em que o título chama atenção pela localização geográfica é completado por essa figura poderosa de um rosto que emerge da terra, misturado a ela, pertencendo a ela. A terra ocupa o lugar do poncho que cobre o busto da cantora, como em outras capas de álbuns que já mostramos – como em “Para cantarle a mi gente”, de 1967 – e na imagem clássica de Mercedes: uma mulher de traços indígenas que se veste com roupas frouxas, especialmente com ponchos.

¹⁰⁹ Tradução nossa do original em espanhol: “Gieco pone a Dios como ultima ratio de aquello que, en rigor, solo el hombre puede resolver” (PUJOL, 2010, p. 312).

Figura 36 – Capa do álbum “Mercedes Sosa en Argentina”, de 1982



Fonte: Discografía In. Recurso digital Fundación Mercedes Sosa para la cultura. Disponível em <https://bit.ly/3rZH9aw>. Acesso em 04 de fevereiro de 2021

Na esteira de um “arquivo alternativo” (GUERRERO, 2019) que os seguidores de Mercedes fabricaram desde suas casas no silêncio obrigatório da esfera pública, sua música transmitia mais que valores estéticos, uma postura ideológica manifesta com a qual se identificaria de maneira imediata uma juventude sedenta por denunciar a injustiça e pedir um mundo mais igual. O documentário “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, que apresenta uma série de canções gravadas em um show no ano de 1983, ajuda a plasmar essa imagem de uma cantora que estava por completar seus cinquenta anos, mas falava a língua de uma juventude insatisfeita com a repressão. Os jovens que dão depoimentos nesse documentário – efetivamente, se mesclam partes de depoimentos de jovens assistentes ao concerto, declarações da cantora e canções – ocupam uma parcela importante do tempo total do documentário.

De alguma maneira, “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre” registra esse encontro de uma cantora que volta do exílio adaptada às mudanças de público que a ditadura gerou, envolta na música de tendência juvenil daqueles anos. Seu repertório, amplificado pelo contato com os músicos do rock nacional, galvaniza as ânsias dos jovens por liberdade e por justiça. Esse batimento entre as vozes dos jovens, as canções do repertório novo de Mercedes e seus depoimentos a respeito da censura, do exílio e da ditadura, produz um efeito de dar voz aos descontentes, de emprestar visibilidade as

desaparecidos. Apresenta, assim, um cenário em que Mercedes Sosa passa a ser uma das vozes mais importantes de uma luta que é da juventude revoltada com as atrocidades da ditadura.

O documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” apresenta abundante documentação com recortes de jornais e outras imagens a respeito desse momento singular de retorno ao país. Mercedes Sosa, a partir desses fragmentos, vai se transformando na heroína de um retorno da democracia. O documentário solidifica um discurso biográfico de características heroicas, no qual o papel de Mercedes aparece como voz singular de uma resistência que foi se armando pouco a pouco e que era, com efeito, não violenta. Nesse ínterim, apresentamos os fragmentos do documentário para, na sequência, discutir a relação estabelecida no encontro desses discursos com o do documentário:

Figura 37 – Manchete “Bienvenida de Tucumán para su hija más famosa”



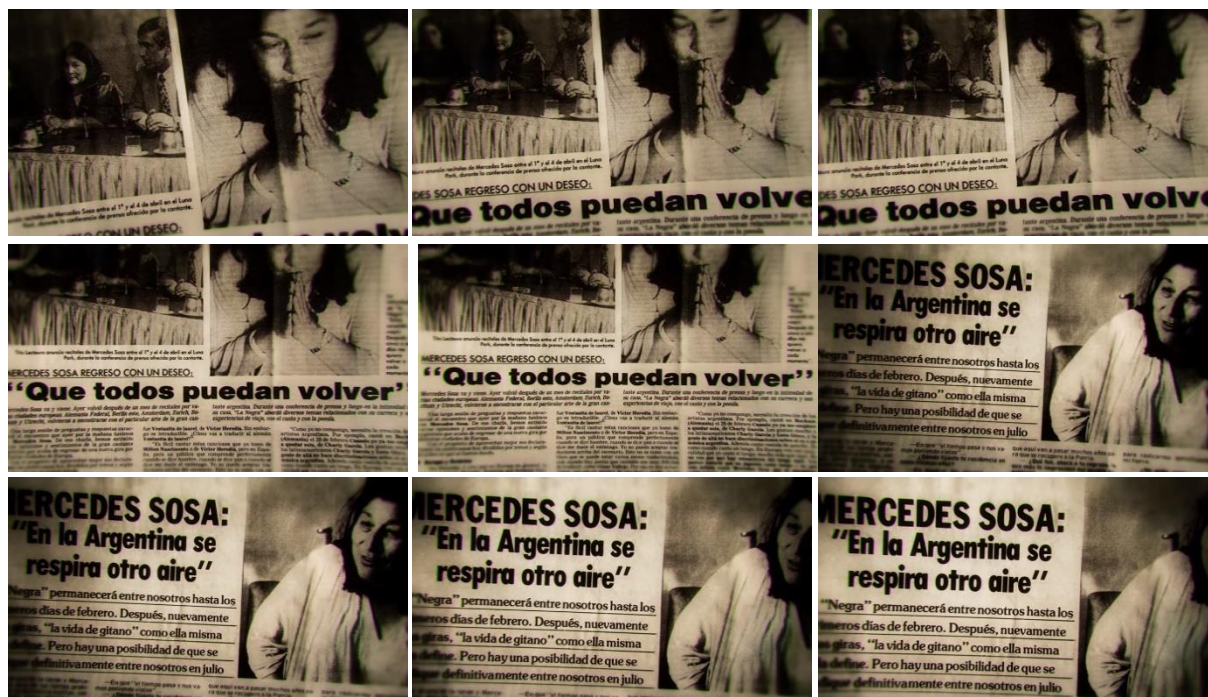
Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 01:02:31-01:02:33). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 5 de fevereiro de 2021.

Figura 38 – Manchete “Solo quiero vivir y cantar en mi país”



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 01:02:59-01:03:01). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 5 de fevereiro de 2021.

Figura 39 – Manchetes “Que todos puedan volver” e “En la Argentina se respira otro aire”



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 01:03:05-01:03:01). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 5 de fevereiro de 2021

Essas sequências de fotogramas ajudam a construir uma perspectiva de retorno de Mercedes Sosa à Argentina muito próxima à ideia de liberdade. As manchetes apresentadas acima sob o fundo musical de “Inconsciente colectivo”, de Charly García, se transformam nesse encontro de discursos: uma cantora que retorna do exílio e que é recebida como “a filha mais famosa de Tucumán” e que sente “um novo ar na Argentina”, enquanto declara desejar “Que todos possam voltar” e “quer voltar a viver e cantar em seu país”. Como viemos afirmando, na esteira de Bakhtin (2015), o trabalho do contexto autoral nos documentários permite entrever uma seleção, uma montagem e ademais uma avaliação do discurso biográfico. O diretor apara as arestas dos discursos reportados e a vida de Mercedes Sosa é narrada no contexto autoral como o retorno de uma heroína da democracia, que enfrentou a ditadura para forjar uma ideia de liberdade com sua voz poderosa que se alça em favor das diferentes causas e diante dos diversos acontecimentos que já analisamos. Esse quadro ganha mais força com os versos de “Inconsciente colectivo” apresentados como fundo musical para esses recortes de manchetes:

Nace una flor
 Todos los días sale el sol
 De vez en cuando escuchas aquella voz
 Como de pan
 Gustosa de cantar
 Por los aleros de la mente
 Con las chicharras.

Pero a la vez
 Existe un transformador
 Que te consume lo mejor que tenés
 Te tira atrás
 Te pide más y más
 Y llega un punto en que no querés.

Mamá la libertad
 Siempre la llevarás
 Dentro del corazón
 Te pueden corromper
 Te puedes olvidar
 Pero ella siempre está.

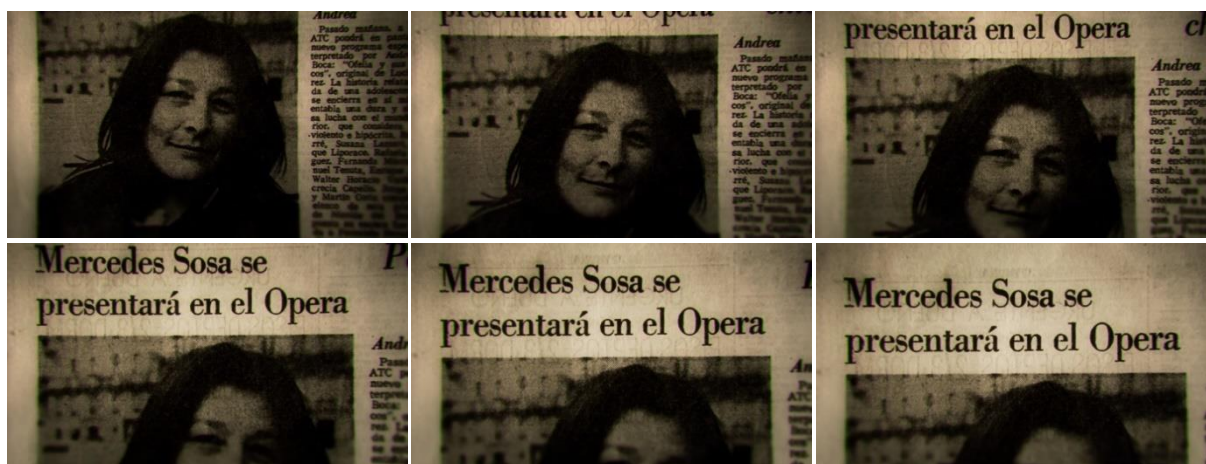
Ayer soñé,
 Con los hambrientos, los locos,
 Los que se fueron, los que están en prisión
 Hoy desperté cantando esta canción
 Que ya fue escrita hace un tiempo atrás
 Y es necesario cantar de nuevo,
 Una vez más.
 (GARCÍA, 1983, LADO A, Faixa 5)

A carga poética que essa canção conjuga é de uma importância capital, lançada poucos meses antes da chegada da democracia permite ler em seus versos que o desejo de mudança era tão palpável que se manifestava no tempo presente. O efeito catártico que produzia durante suas performances é um poder à parte que essa canção produzia em uma juventude que quase exclusivamente ouvia rock. Como uma espécie de mundo antitético de liberdade proclamada e de repressão, o enunciador reconhece a liberdade como sua mãe, “mamá la libertad”. De alguma maneira, conforme Pujol (2010, p. 326), o rock descobriu a potencialidade política de que até então muitos duvidaram.

Na sequência, no documentário, os seguintes fragmentos de jornal apresentam a notícia dessa apresentação única que aconteceria no Teatro Opera. Essas apresentações, nas palavras de Mariani (2018), seriam paradigmáticas para os efeitos simbólicos junto aos artistas e à sociedade de uma maneira geral. Como vimos com a emergência do

movimento das Mães na Praça de Maio, o espaço público antes cancelado pelos efeitos perversos da guerra total que o regime havia implantado para sua luta contra a subversão estava em franca reconstrução. Não seria preciso que a questão das Malvinas agitasse ainda mais os sentimentos populares que já davam claros sinais de descontentamento com os militares. Contudo, uma vez que o ano de 1982 inseriu justamente mais esse episódio tenebroso, para dizer como Sarlo (2016), na história da Argentina, houve uma decisiva demanda por democracia pelos mais amplos setores, inclusive entre aqueles que sustentaram ideologicamente os militares em muitos momentos.

Figura 40 – Manchete “Mercedes Sosa se presentará en el Opera”



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 01:05:16-01:05:21). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 5 de fevereiro de 2021

Nos shows que aconteceram no Teatro Opera, essa conexão com músicos do rock nacional, perspectiva que estava em plena expansão surfando a onda de popularidade que a própria ditadura havia criado com a proibição de música em inglês no rádio, floresceu em simbiose com a voz de uma cantora que estava deslocada de sua origem folclórica. Em 1982 o circuito latino-americano já havia se infiltrado em seu repertório e o momento era de uma nova guinada em relação a um gênero a que os folcloristas de tradição nacionalista rejeitariam sempre, que causaria problemas com os defensores daquela tradição de origens, de força do ser nacional do interior. Com efeito, Mercedes além do capital simbólico que o efeito de um “arquivo alternativo” ajudou a

preservar clandestinamente durante a ditadura estava falando a língua da juventude e a presença de Charly García e de León Gieco nesses shows ajudou a angariar essa potência juvenil que o repertório da cantora tucumana estava carregando. Em “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, os depoimentos desses dois cantores a respeito desses concertos de 1982 são ímpares para discutir o encontro desafiante da exilada Mercedes Sosa com o público argentino:

[Charly García] [...] Bueno, me acuerdo en los ensayos, que venía gente... las abuelas... para contarle cosas que eran horribles y ella tenía la paciencia de escuchar o sea realmente. De alguna manera estaba viviendo una frecuencia que todos.... Ella lo puso en una frecuencia, que digamos, nos hizo fuertes y desafiantes a la vez (VILA, 2013, 01:05:28-01:06:11).

[León Gieco] Era una valentía muy grande de parte de Mercedes venir a tocar en el año 82, en plena dictadura militar, ¿viste? Era... Era un... teníamos un miedo muy grande los que estábamos acá porque nosotros pensamos que Mercedes iba a venir a tocar y después se iba otra vez a París (VILA, 2013, 01:06:11-01:06:25).

Charly García e León Gieco representavam naquele momento, em 1982, essa tendência contagiante quando a juventude apenas experimentava momentos de pequenas liberdades, ainda sob vigilância, e o rock na Argentina angariava, ademais da rebeldia, as ideias contrárias à repressão. Algumas canções, como propriamente “Solo le pido a Dios”, seriam mais conhecidas pelas versões de Mercedes Sosa que daquelas de León Gieco. Na sequência, no documentário, o diretor apresenta um áudio de Mercedes tratando especialmente de seu trabalho de denúncia contra a truculência que na Argentina era forma de governo:

[Mercedes Sosa] Es decir, sacarme a mí fue una equivocación muy grande, porque largaron al mundo a una artista que era famosa ya en Europa, para hacer una prensa en contra de ellos. Después la equivocación de dejarme también entrar, estando ellos en el poder, con esa... con esa soberbia, realmente, que ellos tenían. Significó para nosotros mucho. Para mí, volver a mi patria, a cantar en mi patria fue adquirir fuerza, adquirir seguridad otra vez (VILA, 2013, 01:06:26-01:07:00).

A esse áudio se sobrepõe a seguinte manchete de jornal que estampa “Mercedes Sosa contra los golpes”. O encontro dessas informações no interior do documentário permite construir essa ideia de uma pessoa que, por si só, enfrentando a máquina mortífera do regime, veio até a Argentina para lutar por liberdade. Mercedes Sosa assumindo uma posição transgrediente – colocando-se à margem da experiência vivida para dela produzir sua versão dos fatos – a seus próprios atos percebe que o poder de suas atuações produziu um efeito negativo em ricochete para os militares. Em boa medida, parece que os grupos opressores não avaliavam o poder que a canção militante por ela interpretada possuía naqueles anos de terror na América Latina. Contrariamente ao esperado, a voz de Mercedes Sosa no exílio se transformou em uma caixa de ressonância para a denúncia que já fazia na Argentina (SOUZA e MIOTELLO, 2020).

Figura 41 – Manchete “Mercedes Sosa contra los golpes”



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 01:06:36-01:06:38). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 5 de fevereiro de 2021

Fatalmente, esse momento que a narrativa do documentário ajuda a alçar à memória é de uma descrença popular no poder da ditadura, nessa esteira de um desalinamento ideológico com o regime e com a desaceleração da máquina de matar que havia sido criada e organizada no primeiro biênio, com Videla no poder. Como apontou Mariani (2018), esse evento massivo constitui um corte no campo cultural entre um não existir absoluto para um momento de existência vigiada. Os fotogramas apresentados abaixo recortam do mesmo documentário algumas fotografias do Teatro em que os shows aconteceram:

Figura 42 – Fotografias do Teatro Opera, em 1982, durante os shows de Mercedes Sosa (1)



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 01:07:02-01:07:04). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 5 de fevereiro de 2021.

Figura 43 – Fotografias do Teatro Opera, em 1982, durante os shows de Mercedes Sosa (2)



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 01:07:09-01:07:11). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 5 de fevereiro de 2021.

Figura 44 – Fotografias do Teatro Opera, em 1982, durante os shows de Mercedes Sosa (3)



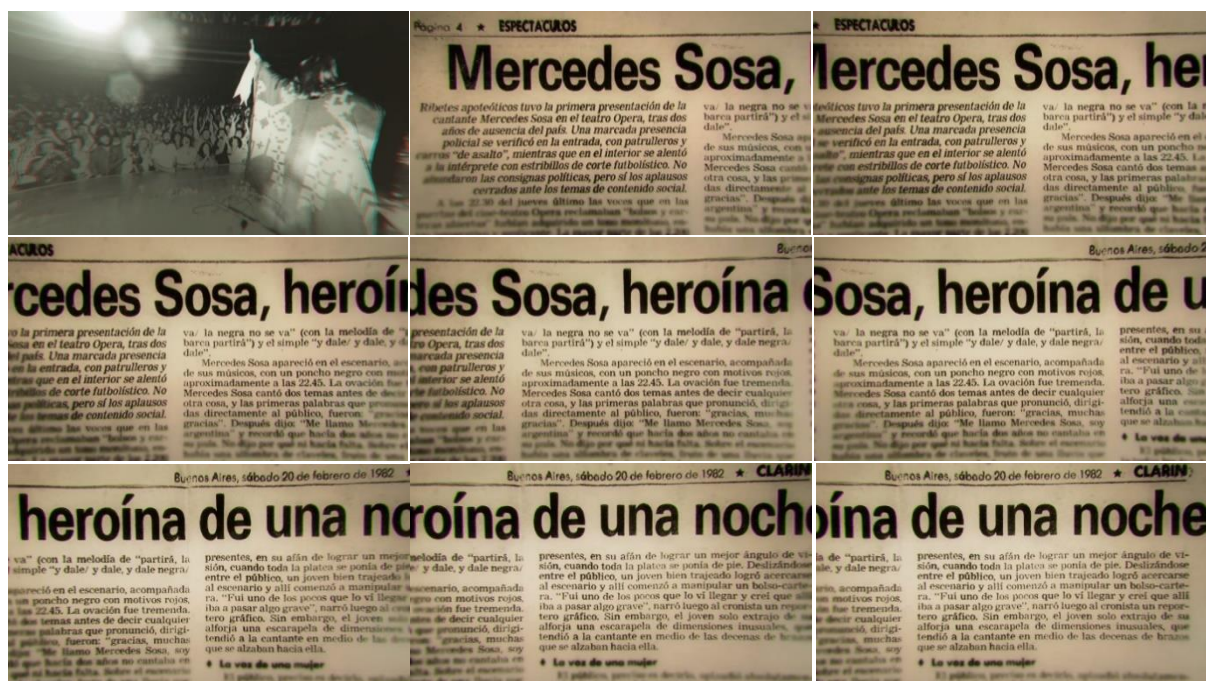
Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 01:07:16-01:07:18). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 5 de fevereiro de 2021.

As figuras 44, 45 e 46 acima capturam desde ângulos diferentes a frente do Teatro Opera, de Buenos Aires, o fundo musical para a aparição dessas fotografias na sintaxe do documentário é a canção “Solo le pido a Dios”, que analisamos anteriormente. O que importa para nossa análise é que o movimento que os fotogramas permitem registrar faz perceber especialmente duas questões: o público que esgotou os ingressos, fazendo com que o espetáculo fosse maior que o planejado (especialmente ao fundo, acima, onde se lê, de distintos ângulos “única presentación en la Argentina”). A

segunda questão é uma sutileza que o diretor do documentário faz perceber apenas quando nos detemos em analisar a imagem 46, onde se lê ao fundo o cartaz em que aparece o nome de Mercedes Sosa contrastado com a sirene de polícia sobre o teto de um carro em frente ao teatro. O diretor faz aparecer o poder repressivo rondando a atuação da cantora exilada que veio para dar um show no teatro mais importante de Buenos Aires. A repressão vivia nessas franjas que roçavam ao mesmo tempo o poder repressivo e o espaço público em construção, onde a política se instalava.

Em sequência, ao som ainda de uma performance em dueto com León Gieco de “Solo le pido a Dios”, temos mais um recorte de uma manchete de jornal que apresentamos a seguir.

Figura 45 – Manchete “Mercedes Sosa, heroína de un noche”



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 01:08:39-01:08:47). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 5 de fevereiro de 2021

A partir da análise que já fizemos até este ponto, o enunciado da manchete “Mercedes Sosa, heroína de una noche” e o contexto que o projeto discursivo do documentário vai construindo para essa personagem, temos aí um esforço para relacionar a figura pública de Mercedes Sosa como uma representante do retorno da

democracia. Além de um repertório inteiramente engajado com as questões da militância, cujo projeto revolucionário analisamos algumas páginas acima, que a obrigou ao exílio, seu retorno em meio aos últimos suspiros do governo genocida amplifica esse efeito de coragem e de resistência. A seguir, apresentamos mais uma transcrição:

[León Gieco] Por eso... por eso, con Víctor Heredia, siempre decimos que Mercedes es un ícono de la democracia. Porque nosotros creímos en la democracia ¿sabes cuándo? Cuando Mercedes vino a tocar al Opera en el año 82. Nosotros no creíamos en la democracia, nosotros creíamos que la dictadura militar se iba a prolongar por muchos años más, tampoco creíamos en los políticos, porque los políticos no manejaban nada en ese momento. Lo único que nos marcó de que venía la democracia fue Mercedes de tocar en el Teatro Opera... este... un año antes del advenimiento de la democracia (VILA, 2013, 01:09:09-01:09:45).

Esse depoimento de León Gieco – também o encontro de discursos que o documentário em questão faz acontecer – unifica a figura pública de Mercedes Sosa com a noção de liberdade que era apenas virtual naquele momento. A possibilidade de haver entrado na Argentina, naquela situação singular de descrédito da junta, foi construída pelos discursos de resistência como um enfrentamento direto ao poder dos militares, como uma afronta que poderia ter sido punida com a morte. O exílio que permitiu sua denúncia ser global localizou sua militância em um lugar de enfrentamento de todas as ditaduras, por isso a assunção da expressão “a voz da América Latina” ser tão importante para nossa análise na parte III. No entorno desse enunciado e na construção que o discurso da mídia, da indústria do disco e propriamente do discurso militante faz emergir uma voz para aqueles que não têm voz, uma voz que se levanta contra a desigualdade, uma voz que fala/grita/enuncia em favor de um continente todo.

A democracia viria, apesar dos enfrentamentos políticos que deveria trazer, com o fim da Guerra das Malvinas e a queda de Galtieri. O rastro de mortes e destruição – em todos os sentidos – que ficou para trás era terrível, trataremos desse ponto no item a seguir.

4.1.4 A abertura democrática e a memória do horror

O passado é sempre conflitivo. Propor não recordar é como propor não perceber um cheiro, porque a recordação, como o cheiro, assalta, inclusive quando não é convocada.

Beatriz SARLO¹¹⁰

Relembrar o passado sempre será conflitivo, segundo Sarlo (2005), ainda mais quando há uma política que faz calar a memória. As negociações para a abertura democrática e as tensões ao redor do horror são o tema deste item. Analisaremos fragmentos dos documentários que são mais próximos temporalmente à abertura democrática para termos acesso a uma estética da memória de denúncia com os documentários “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre” e “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?”, além de duas canções emblemáticas do repertório de Mercedes Sosa.

Como era impossível vencer uma guerra para a qual não havia uma preparação, contra uma nação mais avançada tecnologicamente, no rastro da aniquilação das vidas dos poucos soldados inexperientes que os argentinos enviaram às ilhas, a ditadura cede e decreta rendição. Com isso, entra em ruínas o último bastião de sua sede de poder, Galtieri cai e com isso um novo general assume o poder; Reynaldo Bignone, seu sucessor, que atrasou a reabertura democrática tentando negociar com os políticos a limitação às investigações sobre os crimes contra os direitos humanos no interior da “Guerra suja” como os militares denominavam sua cruzada contra os considerados “subversivos”. Essa proposta nunca foi aceita e os crimes começaram a ser investigados ainda em 1983, com o retorno da democracia.

¹¹⁰ Tradução nossa do original em espanhol: “El pasado es siempre conflictivo. [...] Proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado” (SARLO, 2005, p. 7).

Nesse diapasão, com a questão malvineira a sociedade argentina havia encontrado pela segunda vez uma válvula de escape para esquecer (a primeira havia sido criada pelo otimismo e clima de comunhão com a Copa do Mundo, em 1978). A derrota na guerra exorcizava os demônios daqueles que preferiram se negar a escutar a prudência e a moderação. Efetivamente, as forças armadas estavam vencidas antes mesmo da causa das Malvinas ser abraçada, seu fracasso em todos os terrenos era visível com exceção daquele “que estava se convertendo num pesadelo cada vez mais difícil de conjurar, a ‘luta anti-subversiva’”. E isso havia levado os militares a mergulhar mais e mais em um mundo feito de sonhos, entre os quais as Malvinas seriam o mais audaz e letal” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 612). O show de horrores ainda estava por ser descoberto com todas as fases interpretativas que deveria conter para a compreensão social plena sobre a temática.

Uma das primeiras investigações, ainda em 1982, revelou a existência de centenas de túmulos coletivos não identificados em um cemitério próximo ao Campo de Maio, um dos grandes campos de concentração de presos políticos. Outros episódios similares aconteceram naquele ano e nos subsequentes. A transição democrática, então, se deu envolta nesse contexto de revelação do terror, de uma maneira em que a realidade era imediatamente presente, impossível ignorar. Novaro e Palermo (2007) dividem em fases essa compreensão da sociedade a respeito da matança coletiva que havia acontecido: a primeira delas é dominada por uma “incredulidade” geral. Os mecanismos construídos pelo poder repressivo, como em outros regimes totalitários, com crueldade ilimitada e ausência de vítimas faz não acreditar, porque parece ser impossível apesar das evidências incontornáveis. Aqui não se trata mais de negação, mas da dificuldade de “inserir dentro de um esquema de interpretação, justificação e racionalização” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 639). Outra fase desse processo anestesiante de compreensão do tema do império da morte – quem sabe concomitante ou complementar à primeira – foi superexposição midiática às imagens, depoimentos e relatos da truculência que envolvia o extermínio. De uma hora para outra, o reino do silêncio que a própria censura impunha se transformou em lugar de hipervisibilidade.

Ademais desse efeito de anestesia que a incredulidade e a superexposição produziram, outros sentimentos mais concretos se impuseram de maneira maciça em toda a sociedade. A duração no tempo de um sentimento de indignação e repúdio

superaria qualquer consideração política e ideológica, ao fim de sua experiência mais longa no poder, os militares carregavam o fardo de haver enganado a sociedade em várias ocasiões; a queda das máscaras faria com que os militares arcassem com os danos e as sequelas que permaneceriam longos anos. Assim, a memória se tornou um dever da Argentina posterior à ditadura (assim como de outros países latino-americanos), os testemunhos dos anos de chumbo criaram as condições necessárias para a condenação do terrorismo de estado. Sarlo (2005, p. 24) complementa que “[...] a ideia do ‘nunca mais’ se sustenta em que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita”¹¹¹.

O ano de 1982 trouxe de volta uma boa parte dos exilados, que viveram essa experiência desde perspectivas diferentes, alguns como derrota e outros como traição aos valores que acreditavam. Muitos enfrentavam vários dilemas, dessa maneira, “serem convocados e recebidos como vítimas de uma perseguição injusta abriu um crédito inesperado para eles, que por vários anos haviam se concentrado no doloroso esforço de assimilar o fracasso e inclusive de imaginar um futuro em outras terras” (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 673). O começo do retorno se deu ainda antes da guerra, se acelerou com a derrota e reabilitou a relação entre a intelectualidade e o público, o fracasso do regime, em suma, permitia uma reabilitação dos perseguidos. No batimento entre o horror e a memória do horror, nas palavras de Novaro e Palermo (2007):

Dos saldos destrutivos que o regime deixava atrás de si, sem dúvida o das vítimas do terrorismo de Estado foi o mais trágico e doloroso. Os horrores da repressão ilegal sobrecarregarão por longos anos as costas da democracia com o peso do imperdoável: o daquilo que, mais que de ser esquecido, corre o risco de jamais poder ser superado. A presença do horror contaminaria todas as esferas da vida social, enfraquecendo-as, tingindo-as de desconfiança e ilegitimidade. Enquanto isso, com respeito às vítimas e seus algozes, nunca estaria dita a última palavra (NOVARO e PALERMO, 2007, p. 719).

¹¹¹ Tradução nossa do original em espanhol: “[...] la idea del ‘nunca más’ se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando deseamos que eso no se repita” (SARLO, 2005, p. 24).

As disputas em torno da memória do horror dariam o tom ainda de muitos anos de discurso político. Os projetos em relação ao passado que se enfrentariam no começo dos anos 1980 se sedimentariam nos anos seguintes como uma força motriz com a qual a jovem democracia lutava para se firmar. A eleição de Raúl Alfonsín, no final de outubro de 1983, decretava o final da ditadura mais extensa e sangrenta da história argentina, a junta assinaria sua dissolução em dezembro daquele ano, ao passar o poder ao presidente eleito. Contudo, o período de passagem da ditadura ao período ligeiramente posterior foi um tempo de rupturas e de projetos antagônicos: “[...] cada uma dessas posturas envolve uma visão do passado e um programa de tratamento desse passado na nova etapa que é definida como ruptura e mudança em relação com a anterior”¹¹² (UGARTE, 2010, p. 71).

Segundo Sarlo (2016), a construção de uma memória do horror foi um processo intenso de uma luta contra o esquecimento: “Leis podem ter anistiado aqueles que arrombavam as portas; pactos de esquecimento podem ter sido assinados; outros poderão contar a história de acordo com linhas de interpretação impostas pela força” (SARLO, 2016, p. 32). Mas, a despeito dessa convivência pacífica com a hipocrisia da amnésia, os textos (os poemas, os romances, os relatos, as músicas, mesmo os documentários) que tratam do horror permanecem, o total esquecimento obrigaria a uma operação de supressão de dez anos de história. Na esteira da autora, se a reunificação proposta pelas últimas políticas oficiais dos militares seria “por meio do esquecimento, outros discursos [portariam o] passado” (SARLO, 2016, p. 32).

Nesse sentido, toda uma percepção que se deu com a palavra como material foi se reunindo ao redor do tema da ditadura e isso produz uma memória do horror cuja perspectiva é de denúncia, mas também de rememoração. Enquanto os militares com suas políticas de anistia propunham um projeto de esquecimento coletivo, a vida dos textos (de todos os textos que trataram de alguma maneira da ditadura) se renova com novos leitores, com novos ouvintes, com outros espectadores – seja qual for seu público. Sarlo (2016) discute essa questão do esquecimento em contraposição à

¹¹² Tradução nossa do original em espanhol: “[...] “cada una de esas posturas involucra una visión del pasado y un programa de tratamiento de ese pasado en la nueva etapa que es definida como ruptura y cambio en relación con la anterior. En ese momento de quiebre y retorno a la democracia, de un nuevo tratamiento de ese pasado, hubo hechos fundantes de la vida social, el más paradigmático: el Juicio a las Juntas” (UGARTE, 2010, p. 71).

literatura que registrou essa memória, isto é, a luta do esquecimento contra a memória se dá quando os textos – como os relatórios de direitos humanos ou os autos dos julgamentos, mas também os poemas, romances, as canções – resistem à amnésia, não se calam.

As palavras são testemunhas, sua circulação pode ser reduzida, mas voltarão a ser escutadas mais cedo ou mais tarde. As palavras, na metáfora de Sarlo (2016), são mais pertinazes que os corpos, que desaparecem – seja quando lançados ao mar ou quando sepultados em valas comuns – as palavras retornam apesar de qualquer esforço. As políticas de esquecimento deveriam atuar em duas direções para obter o êxito de apagar completamente a memória do horror: destruindo, primeiramente, as formas materiais que tratam do horror – todos os textos que testemunham os fatos – em seguida, toda o rastro do encontro entre quem leu/ouviu aqueles textos. “Para virar a página e escrever outra capaz de contradizê-la, teríamos de esquecer duas vezes: o que aconteceu a cada um de nós e o que, com esse material coletivo, identificável ou anônimo, a literatura elaborou” (SARLO, 2016, p. 33).

Dessa maneira, alargando um pouco o escopo da discussão de Sarlo (2016), consideramos que o trabalho estético – que envolve ademais da produção literária, as canções e também os documentários – ajuda a fixar uma memória do horror, assim, no bojo dessa esfera de atividade, nos anos que se seguiram à abertura democrática aconteceu com artistas de uma maneira geral um chamado a uma atividade permanente de defesa das liberdades e da democracia. No documentário “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, gravado no calor desse retorno à democracia, Mercedes Sosa dá o seguinte depoimento:

[Mercedes Sosa] No creo solamente que la canción... este... cumpla un papel preponderante en América Latina. Yo creo que la toma de posición de algunos cantantes, de algunas artistas: cantantes, compositores, significa mucho para el continente. En este continente de nosotros y también los niños... Nosotros acunamos niños, le cantamos, los mimamos y, de repente, como los pájaros vuelan y se van y, de repente, desaparecen también. Desaparecen, nos arrebatan los hijos. Y yo considero de que los hijos de nosotros debemos tener un deber no tan sólo de mecerlos, de cantarles, de protegerlos, sino que ojalá tuvieran un destino o hayan tenido un destino mejor, un destino de libertad. La libertad de poder elegir, la libertad de la

democracia, la libertad que es tan importante en la vida del ser humano y no tan sólo, vuelvo a repetir hace rato la libertad colectiva, la libertad del pueblo, sino la libertad de ser cada uno lo que uno quiere. Y que hace muchos años nosotros no la no la ejercemos. Ojalá que tantas madres que han llorado tanto estos años, tantas madres puedan recuperar a sus hijos o puedan ser comunicadas o de esta canción que sus hijos sean libres... Bastante difícil en este momento del mundo, pero ojalá sea así (WULLICHER, 1983, 00:54:59-00:56:47).

Esses ideais de liberdade que são propagados nesse fragmento, assim como nos versos da canção que empresta título ao documentário, registram esse momento de compreensão de uma necessária tomada de posição de artistas e outros trabalhadores do campo da cultura. Ademais, Mercedes trata do tema dos desaparecidos políticos e indiretamente das mães em luta permanente por recuperar seus filhos, engolidos pela crueldade do poder repressivo. No fragmento em análise Mercedes coloca seu trabalho como artista um pouco à margem para refletir sobre o papel que alguns artistas estão deixando de assumir: a falta de tomada de posição de alguns que não se levantam para criticar as atitudes de censura, de repressão e mesmo de violência.

Nesse sentido, o trabalho estético realizado por Mercedes no bojo de sua atividade artística dá passagem a uma tomada de posição – a qual é desenhada pelos próprios enunciados das manchetes que apresentamos nos itens anteriores – considerada por ela, inclusive, mais importante que a própria canção. Os versos de uma canção em particular, muito conhecida no repertório de Mercedes Sosa, trazem esse esforço de construção de um lugar para cantar porque esse ato é uma forma de resistir muito importante, mas também de construção de uma memória do horror. A seguir, apresentamos a letra de “Como la cigarra”:

Tantas veces me mataron,
Tantas veces me morí,
Sin embargo estoy aquí
Resucitando.
Gracias doy a la desgracia
Y a la mano con puñal,
Porque me mató tan mal,
Y seguí cantando.

Cantando al sol,
Como la cigarra,
Después de un año
Bajo la tierra,
Igual que sobreviviente
Que vuelve de la guerra.

Tantas veces me borraron,
Tantas desaparecí,
A mi propio entierro fui,
Solo y llorando.
Hice un nudo del pañuelo,
Pero me olvidé después
Que no era la única vez
Y seguí cantando.

Cantando al sol,
Como la cigarra,
Después de un año
Bajo la tierra,
Igual que sobreviviente
Que vuelve de la guerra.

Tantas veces te mataron,
Tantas resucitarás
Cuántas noches pasarás
Desesperando.
Y a la hora del naufragio
Y a la de la oscuridad
Alguien te rescatará,
Para ir cantando.

Cantando al sol,
Como la cigarra,
Después de un año
Bajo la tierra,
Igual que sobreviviente
Que vuelve de la guerra

(WALSH, 1979, Lado A, Faixa 3).

A história dessa canção em seu encontro com a censura é bastante particular: quando foi lançado o disco “Serenata para la tierra de uno”, de 1979, a canção havia sido proibida, de modo que não saiu na Argentina, naquele ano. Se acessarmos as informações sobre o mesmo disco em suas versões de circulação pela discográfica Philips em outros países, no mesmo ano, essa canção está entre as faixas do mesmo

disco em alguns países¹¹³. Conforme Mariani (2019, p. 86), a divulgação massiva dessa canção deveria esperar pelo retorno de Mercedes Sosa do exílio, com os shows que realizou em 1982 e a edição do álbum ao vivo “Mercedes Sosa en Argentina”.

Essa canção, na perspectiva de Pujol (2010), pode ser entendida como um hino de recuperação democrática que teve no ano de 1982 uma divulgação intensa, embalada pelo sentimento de retomada das liberdades individuais, envolta, ademais, no retorno da cantora tucumana para cantar no país. A letra da canção foi escrita por María Elena Walsh, que apesar de uma carreira musical de sucesso estava já afastada desse campo de atividade, se dedicando com exclusividade à literatura. A história dessa canção, publicada em 1974 como poesia, diferentemente de outras elaboradas por Horacio Guarany ou por Tejada Gómez, não continha um conteúdo de canção social/engajada.

Escrita em outro momento – apesar do agravamento das censuras antes mesmo do golpe – para tratar de sofrimentos pessoais, os versos de “Como la cigarra” cresceram no âmbito popular ao encontrar o público. A simples menção, como lembra Pujol (2010), do verbo “desaparecer” em meio a uma canção que multiplicou sua popularidade nos anos próximos ao final da ditadura, não podia menos que comover aqueles que ouvissem. Conforme o autor, “algo muito dramático ressoava nesse verso, mais ainda ao ser empregado em primeira pessoa”¹¹⁴ (PUJOL, 2010, p. 293). Com a apresentação em 1982 dessa canção, em Buenos Aires, por uma artista que retornava do exílio e que havia amargado uma porção de dissabores estando longe da Argentina, a letra de “Como la cigarra” se prestou a uma espécie de biografia, relacionando a perseguição, a censura e as questões dos desaparecidos com a vida da cantora tucumana.

Como já vimos nas páginas anteriores, à diferença da canção militante desenvolvida por Mercedes e por outros cantores que era convocatória e sugeria o levante, quando não o organiza propriamente, a canção “Como la cigarra”, aparece com uma ênfase poética muito mais forte. Nesse sentido, uma canção como essa gravada em

¹¹³ Conforme informações do site Discogs, a primeira gravação argentina da canção que deveria aparecer no disco “Serenata para la tierra de uno”, não consta em sua versão argentina (veja-se: <https://bit.ly/2YFe32L>. Acesso em 03-02-2021). Das oito edições que saíram ainda em 1979, apenas nos discos divulgados no Brasil, na Colômbia e no México havia essa canção. As versões venezuelana, espanhola, uruguaia e peruana também não apresentavam essa canção censurada na Argentina. A ordem das canções no interior do disco varia conforme a versão de divulgação.

¹¹⁴ Tradução nossa do original em espanhol: “Algo muy dramático resonaba en ese verso, más aún al ser empleado en primera persona” (PUJOL, 2010, p. 293).

plena atividade do chamado “império da morte”, perpetrado pelos militares, mais que chamar às armas, demonstra que a canção e os artistas sobreviveriam à desgraça, à morte, às intempéries da escuridão dos anos de chumbo. Os jogos que as metáforas do cantar sugerem nessa letra fazem do ato de cantar uma posição de não álibi na existência, de uma decisão de uma vez por todas, nas palavras de Bakhtin (2010). A atividade de cantar aqui não é mais de revolução, mas política de memória e força de resistência, de modo que se lastreia sob uma base de um canto que não morre, que sobrevive apesar de tudo.

No documentário “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” a cantora tucumana trata também dessa maneira de enfrentar a possibilidade de uma democracia frágil em ascensão:

[Mercedes Sosa] La canción “Todo cambia” está hecha un exiliado chileno que vive en Suecia y fue un hallazgo mío el haberla grabado. Porque, realmente pensamos de que todo cambia y todo el que está exiliado y que estaba fuera de su patria cambia, para bien o para mal, pero cambia. Hay un cambio. De la manera cómo cambia él que está en Suecia o está en tierra lejana, como dice la canción, de esa misma manera las cosas cambian en Argentina e indudablemente existe una democracia frágil. Y una democracia amenazada permanentemente, pero que a la larga sabemos los argentinos por otro lado... yo no soy del partido que está en el gobierno, no, no soy peronista, no soy radical. Pero sé, por otro lado, que solamente en la paz los pueblos avanzan y “Todo cambia” tiene que ver lo que cambió ayer tendrá que cambiar mañana, así como cambio yo, en esas tierras lejanas (PAUL, 1985, 00:40:06-00:41:14).

Julio Numhauser, autor da letra de “Todo cambia”, compartilhou a condição de exilado político com Mercedes Sosa. Suas canções não eram muito bem recebidas no Chile de Pinochet. A letra de “Todo cambia” faz lembrar que a ditadura não duraria para sempre, que o martírio de viver longe por obrigação para defender a própria vida é um momento passageiro. A perspectiva de mudança como o discurso da canção leva a cabo faz preparar para o melhor que virá no futuro, assim, apesar de viver em terras distantes e de saber que tudo muda, o enunciador dessa letra ainda afirma que o amor por sua terra e a lembrança da dor do próprio povo não muda, não se altera. Essa letra enquanto

discurso de esperança em relação a um futuro que virá, um futuro em que a democracia poderá vencer, ainda faz lembrar que a dor do povo não deve ser esquecida.

Cambia lo superficial
 Cambia también lo profundo
 Cambia el modo de pensar
 Cambia todo en este mundo

Cambia el clima con los años
 Cambia el pastor su rebaño
 Y así como todo cambia
 Que yo cambie no es extraño

Cambia el más fino brillante
 De mano en mano su brillo
 Cambia el nido el pajarillo
 Cambia el sentir un amante

Cambia el rumbo el caminante
 Aunque esto le cause daño
 Y así como todo cambia
 Que yo cambie no es extraño
 Cambia, todo cambia
 Cambia, todo cambia
 Cambia, todo cambia
 Cambia, todo cambia¹¹⁵

Cambia el sol en su carrera
 Cuando la noche subsiste
 Cambia la planta y se viste
 De verde en la primavera

Cambia el pelaje la fiera
 Cambia el cabello el anciano
 Y así como todo cambia
 Que yo cambie no es extraño

Pero no cambia mi amor
 Por más lejos que me encuentre
 Ni el recuerdo ni el dolor
 De mi pueblo y de mi gente

Lo que cambió ayer
 Tendrá que cambiar mañana
 Así como cambio yo
 En esta tierra lejana

¹¹⁵ Esses quatro versos idênticos constituem o refrão, que se repete na ordem da letra na supressão que fizemos, ao final.

Pero no cambia mi amor
 Por más lejos que me encuentre
 Ni el recuerdo ni el dolor
 De mi pueblo y de mi gente

Lo que cambió ayer
 Tendrá que cambiar mañana
 Así como cambio yo
 En esta tierra lejana

[...]

(NUMHAUSER, 1984, Lado A, Faixa 3).

No contexto dessas promessas de mudança no futuro democrático, “Todo cambia” registra essa persistência da mudança que acontecerá apesar dos cenários mais tenebrosos de crise democrática, inclusive há mudança no exílio, na dor e na distância. O que não deve mudar, conforme o projeto de dizer dessa canção, é a vontade de denunciar a injustiça, a memória da dor do povo e o amor por sua gente. Um cantor, assim, deve trabalhar em favor de uma mudança que começa com sua atividade artística que também revoluciona a sociedade. Essa proposição de uma memória da ditadura relacionada com o trabalho artístico é registrada no seguinte excerto do documentário “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, no qual Mercedes ratifica seu posicionamento em relação ao enfrentamento do medo em relação à memória do horror:

[Mercedes Sosa] No tengo miedo decir eso ni quiero que ustedes tengan miedo de oírlo es importante para que nosotros saquemos los miedos de la cabeza. Hemos vivido mucho tiempo con miedo. Yo creo que debemos acostumbrarnos ahora y tener fe en que vamos... si, vamos a ir a una democracia, no tener miedo y ojalá que sea así... Les ruego (WULLICHER, 1983, 00:58:55-00:59:20).

O afastamento do discurso do medo é já uma forma de fazer com que os espaços públicos cada vez mais encurtados socialmente voltem a crescer e que a opinião pública se fertilize desse encorajamento que a luta contra o medo e mesmo o discurso da canção “Todo cambia” promete. Nesses anos muito próximos ao final da ditadura, o movimento pela memória era muito forte, por um lado, mas ainda não estabelecido, por

outro lado, porque a compreensão do tema em meio à revelação da barbárie e os efeitos anestésicos que produzia eram também muito pesados.

Por fim, tomamos o seguinte fragmento retirado de uma entrevista concedida na televisão brasileira, no começo da década de 1990, apenas para cotejar a compreensão do tema da memória da ditadura alguns anos mais tarde. Mercedes Sosa afirma que permanecia uma política do silêncio marcada como tabu na classe artística, ou seja, há temas intocáveis. Essa luta pela abertura democrática de que participou cantando no começo da década de 1980 é uma luta em que não se pode deixar de lutar, por esse motivo reclama a necessidade que outros artistas tomem um posicionamento. A cantora continua essa chamada ao ato no seguinte excerto:

Y yo le tengo que decir: nosotros, cuando se termine de luchar en la barricada, cuando hay una democracia hay que seguir luchando, porque la democracia no es total, no es todo. Los intelectuales, los artistas, toda esa gente tiene que seguir permanentemente como centinelas de lo que significa una democracia, porque la democracia se puede hablar, pero la mejor no se puede ejercer. Entonces, los artistas, como nosotros, volvemos a estar en la plaza pública luchando contra la impunidad, contra la gente que desaparece y que nadie, nunca, la encontraremos, niñas violadas y muertas y masacradas, que tampoco se descubre. Este... son muchos los problemas que los artistas deben salir a hablar (FARO, 1991, 00:29:14-00:30:59).

O fato de uma democracia jovem estar em andamento exige dos intelectuais que seu trabalho de luta pela consolidação democrática seja efetivo, depois de lutar nas barricadas, portanto, é preciso se manter atento aos desenvolvimentos posteriores. O compromisso dos intelectuais é de certificar que a impunidade não aconteça, contra os desaparecimentos, é gritar pela ausência dos corpos, pelo interminável da dor de uma mãe que não cessa de chorar seu filho ausente (SOUZA e MIOTELLO, 2020). O papel desempenhado por um artista é um papel político, não que isso implique numa oposição entre aqueles que têm capacidade ou não para se revoltar, mas parte de uma luta pelo princípio de igualdade.

Concluimos a parte II desta tese com alguns apontamentos finais que registram nossa compreensão dos temas tratados. De nosso ponto de vista, a contextualização histórica e cultural dos eventos em análise auxilia na compreensão de cada temática elevada à condição de item nos capítulos 3 e 4, acima. A vida política do folclore aparece como elemento decisivo na configuração social e cultural da Argentina e, nesse ínterim, o aparecimento da jovem Mercedes Sosa como cantora do partido peronista inaugurou suas atividades artísticas. Nos anos ligeiramente posteriores, Mercedes Sosa aparece casada com o músico Oscar Matus e já vivendo em Mendoza. O casal e outros amigos lançam uma proposta estético-ideológica de mudança política e artística muito importante e abrangente, o *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. Os ecos desse documento seriam sentidos por muitos anos no continente latino-americano e na vida particular de seus promotores. Mercedes Sosa sobe ao palco do Festival de Cosquín, em 1965, e é ovacionada. Sua carreira em construção começa, desde aquele momento, a angariar outros palcos. Surge a canção militante e a voz de Mercedes Sosa é uma das principais em sua difusão no continente.

Enquanto o capítulo 3 vai do começo da carreira de cantora até seu reconhecimento nacional e internacional, o capítulo 4 registra como os documentários biográficos representam a vida da cantora no contexto dos anos da ditadura militar (1976-1983). Esse capítulo é particularmente extenso e reúne elementos anteriores, concomitantes e posteriores aos anos de chumbo.

Na medida em que objetivamos, nesta parte II, estudar a elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa nesses três documentários, elencamos acontecimentos importantes em torno dos quais essa vida é narrada. Como analisamos, a fricção dos discursos emolduradores e dos discursos reportados gerou uma leitura desse encontro de discursos no interior dos documentários. Diferentes aspectos refratados pelo discurso biográfico sedimentam sentidos para o alçamento de Mercedes Sosa à “voz da América Latina”, todos esses elementos são considerados como condicionantes para o epíteto.

Na parte III, a seguir, discutiremos os sentidos do epíteto de “voz da América Latina” a partir dos documentários biográficos e de um conjunto de dados de cotejo que recolhemos.

PARTE III – A VOZ DA AMÉRICA LATINA

A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre,
uma só coisa: a unicidade de quem a emite.

Adriana CAVARERO¹¹⁶

O objetivo desta terceira parte da tese é discutir o epíteto “voz da América Latina” tal como é representado nos documentários biográficos que analisamos nos capítulos anteriores e também em amplo material de cotejo que será apresentado a seguir. A parte III se organiza em um único capítulo dedicado a compreender os sentidos desse epíteto e a elevação à condição de voz do continente. Na análise que fizemos da parte II mostramos as diversas condições da vida de Mercedes Sosa que interferiram para essa projeção como voz latino-americana por excelência. Entre esses destaques: a conexão continental com outros cantores, a relação com a censura, a luta contra a ditadura, o apoio às causas de resistência dos familiares de desaparecidos e a questão da memória do terror de Estado. Isso tudo forma um conjunto dos elementos condicionantes cujos eixos são canções de teor político nas quais o ato de cantar e de se rebelar contra a injustiça constitui as linhas-guia.

A parte III desta tese relaciona os elementos condicionantes para o alçamento de Mercedes Sosa como a “voz da América Latina”, tal como analisado por meio do discurso biográfico nos documentários na parte II, com os elementos validantes no contexto social de emergência desse epíteto e em sua permanência, mesmo após a morte da cantora argentina.

¹¹⁶ (CAVARERO, 2011, p. 40)

CAPÍTULO 5

O quinto capítulo constitui um ponto nodal na amarra da discussão da parte II, acima, com a análise do epíteto “voz da América Latina”. A discussão que fizemos de cunho político-cultural na segunda parte, cujos traços são condicionantes para o alçamento de Mercedes Sosa como a “voz da América Latina”, é cotejada com o que interpretamos como traços validantes social e historicamente para a emergência e a permanência desse epíteto em relação à cantora tucumana. Para tanto, realizamos levantamento de um material para cotejo que nos ajudou a lançar luz sobre os sentidos do epíteto.

Os fragmentos dos documentários “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” (2013) e “Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?” (1985) são analisados, em um primeiro momento, para contextualizar o surgimento do epíteto. Em seguida, estudamos participações na televisão francesa e italiana de Mercedes que são reportadas no documentário de 2013. Nessa porção discutimos a curiosidade étnica dos traços “aindiados” do rosto da cantora. Conjeturamos, também, com o auxílio de algumas imagens e transcrições dos documentários, o conceito de protótipo em relação ao rosto e aos discursos sobre Mercedes. Essa reflexão se costura à análise de um *doodle*¹¹⁷ comemorativo lançado em janeiro de 2019 e em matérias dos principais jornais argentinos (*La Nación* e *Clarín*) sobre a celebração do 54º aniversário de sua estreia em Cosquín. Ainda, ponderamos em sequência as paráfrases do epíteto encontradas em manchetes de obituários da mídia escrita em espanhol de diversos países, também analisamos uma charge. Concluímos essa parte com uma leitura do conceito de voz como metáfora, tal como pensado nos estudos bakhtinianos.

¹¹⁷ *Doodle* é uma gravura que a empresa Google adere a seu logotipo no buscador da internet. Ver mais informações a respeito quando da análise do *doodle*, algumas páginas adiante.

5.1 O epíteto “a voz da América Latina” nos documentários biográficos

A elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa nos documentários que estudamos se dá a partir da relação entre os discursos reportados e o contexto autoral que emoldura e aplaina suas arestas. Toda vez que um fragmento dessa vida é refratado nos documentários, não aparece aí sem um trabalho estetizante que cria um contexto para a recepção discursiva. Como já remetemos o leitor na introdução desta tese, nossa perspectiva de trabalho desde o programa que concluía a dissertação de mestrado (SOUZA, 2017) envolvia um recorte temporal, geográfico e de esfera de atividade em que analisaríamos o período dos anos 1960 aos 1980, na América Latina e em atividades do campo cultural ao redor da canção. Nesse sentido, quando nos deparamos, por meio dos recortes sucessivos elaborados para refinar os dados desta tese, com o discurso biográfico sobre Mercedes Sosa e a recorrência de “a voz da América Latina” funcionando como um epíteto a seu nome, constatamos que esse deveria ser tópico de interesse em nossa reflexão. Afinal, nos perguntávamos: porque a América Latina, nos anos 1960-1970-1980, precisava de *uma* voz? E porque *uma* e não mais que uma voz? Dedicar-nos-emos, neste item, a problematizar essas discussões a partir de alguns dados dos documentários e de material de cotejo levantado por nós.

No documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” temos um fragmento que nos ajuda a contextualizar, historicamente, o aparecimento do epíteto:

[Alfredo Troncoso] Me acuerdo bien ya la primera gira le pusimos “la voz de América Latina” como título y esa “voz de América Latina” empezó a abrirse espacios así que de una manera que nosotros nunca nos imaginamos... O sea, una persona que canta en español... que... que no maneja mayormente otro idioma... En Alemania. Y se transformó como en una gran madre porque llegaban alemanes llorando a besarle las manos: era todo un fenómeno que ella producía, sin haber un entendimiento... del lenguaje (VILA, 2013, 00:58:23-00:59:02).

Alfredo Troncoso foi o promotor da década de 1980 dos shows de Mercedes Sosa. Com essa declaração temos uma ideia de data para a atribuição do epíteto e podemos afirmar, nas condições confessadas por Troncoso, que foi pensado como uma estratégia comercial. No entanto, esse não é apenas um alçamento à condição de voz do continente elaborado com finalidades de vender discos ou entradas em shows. Também se considerava a estética do corpo da cantora, a potência de sua voz e o conteúdo político de suas canções. Isso formava um quadro coerente: Mercedes carregava em si os traços étnicos dos povos originários, uma origem humilde, a condição de mulher, as vestes regionais e ao mesmo tempo as preocupações políticas continentais. Era, em resumo, uma mulher enfrentando um sistema político amplamente criticado na Europa, em que sua profissão de cantora e a potência de sua voz se somaram na produção simbólica desse epíteto.

Em relação à questão do não entendimento da língua que aparece na passagem acima, consideremos o seguinte: as canções, sem dúvida alguma, podem nos enternecer e emocionar sem que saibamos o que diz a letra, apenas pela música. No entanto, a recepção de Mercedes que é instaurada por esse discurso tem um duplo caráter peculiar, aparentemente não considerado pelo produtor, que enfoca apenas uma das dimensões que envolveram a chegada e o sucesso da cantora argentina em terras europeias. Trata-se de um par de dimensões: Mercedes é uma “voz que canta”, mas antes é uma “voz que fala”. É uma artista exilada, proibida de cantar no seu país, não por sua “voz que canta”, dada sua profissão de cantora, mas por sua “voz que fala”, ou seja, seus posicionamentos militantes.

Nesse sentido, ainda analisando o fragmento de Troncoso, alguns dos assistentes, naqueles shows da década de 1980, quem sabe desconheciam o caráter político de sua proposta (nas letras, no cenário, no próprio corpo da cantora, um corpo exilado), quiçá realmente não compreenderam nada de sua língua (o espanhol). Mas o que se disse sobre essa atuação se inscrevia em um discurso da luta contra as ditaduras na América Latina, de perseguição e silenciamento de várias vozes, de crimes dos quais já se tinha conhecimento. A potência política contida na “voz que fala” antecedia o que a “voz que canta” produzia esteticamente.

É nesse contexto em que Troncoso comenta que a cantora se transformou em uma espécie de “grande mãe”, o documentário remete à seguinte figura, que retiramos com *print*:

Figura 46 – Mercedes Sosa em Festival da canção política, em Berlim, Alemanha.



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, (00:58:52). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 14 de julho de 2021.

A imagem de Mercedes Sosa nesse festival de canções políticas, que aconteceu em Berlim, nos dá indícios de como as vestimentas contribuía para a formulação de um cenário em que a cantora, na casa dos cinquenta anos, se parecia com uma “grande mãe”. O cabelo negro solto, um poncho em tons de vermelho e preto, um cachecol em cores semelhantes, um vestido escuro que cobre inteiramente o corpo e a única mão que aparece está segurando o microfone perto da boca, que canta. O pano de fundo em que o corpo de cantora figura é um cenário de show, com microfones e letreiros em alemão, há uma foto de Mercedes ao fundo do palco.

Em uma das primeiras turnês na Europa o título de “La voz de América Latina” abriu um espaço que, conforme Troncoso, não era sequer esperado no momento. Ao mesmo tempo encomendado, como um epíteto para fins comerciais, evidencia que sua circulação e a força que carregava foram incidentais. Já que, segundo Troncoso, a barreira idiomática entre povos que não falavam nem compreendiam espanhol foi vencida por essa força da “voz que fala”, precedendo a “voz que canta”. A recepção de Mercedes Sosa entre os europeus não se dá somente por conta de uma compreensão

obrigatoriamente linguística, sua voz é triplamente potente e qualificada: emociona por ser autêntica e representativa de um povo, encanta por ser bela do ponto de vista artístico e mobiliza com sua mensagem de denúncia.

Com a difusão dos ideais revolucionários do *Nuevo Cancionero* na América Latina (tal como vimos no item 3.2.2) e, depois, sua chegada à Europa (discussão vista ao longo do capítulo 4), Mercedes Sosa já era uma cantora consolidada e ganhou cada vez mais força com a curiosidade que incitava nos europeus. O teor das canções militantes que professava e a resistência à ditadura argentina – formulada como uma luta contra todas as ditaduras latino-americanas – foram se amalgamando ao seu nome e, de alguma maneira, gerando valores edificantes.

Entre outros estudos que já se dedicaram – alguns perifericamente – a Mercedes Sosa, o epíteto “a voz da América Latina” não causou nenhum tipo de capítulo à parte. Com alguma frequência, em trabalhos que perscrutam a atividade estética e/ou musical em relação a sua influência na sociedade latino-americana se referem a Mercedes Sosa como “a voz da América Latina” como se isso fosse uma evidência. Para muitas dessas pesquisas, como Gomes (2015, 2018) e Cunha (2019), a menção desse epíteto aparece como um dado a mais, que não gera nenhuma exploração mais específica¹¹⁸. Já na tese de Giménez (2017), que estudou a renovação poético-musical, o engajamento e a performance artística em Mercedes Sosa e Elis Regina, temos o seguinte fragmento a esse respeito:

Na década de 1960, seu [de Mercedes Sosa] repertório buscou colocar em evidência diferentes grupos invisibilizados nas representações hegemônicas, em especial profissionais ligados ao campo, mobilizadores identitários dos “cabecitas negras” nas grandes cidades como Buenos Aires, assim como incentivar conscientização e ação política. Neste sentido, o nacional-popular de seu repertório envolveu a Argentina, buscando propor um país transformado a partir da utopia de transformação social, no qual a diversidade da população, dispersa em regiões diferentes, fosse valorizada. Tais ideias mantiveram-se no repertório de Mercedes na década de 1970, ganhando força durante o

¹¹⁸ Notadamente, isso se deve à amplitude das pesquisas desses autores: Gomes (2015, 2018), na área da história, teve como objetivo estudar o exílio, a resistência e as conexões transnacionais de cantores latino-americanas na década de 1970. Cunha (2019) estudou o discurso latino-americanista a partir da música engajada de Milton Nascimento, no interior da área de sociologia.

período de efervescência de movimentos sociais no começo da década. Entretanto, passaram a envolver novas representações e identidades sociais, na medida em que passaram a defender a possibilidade da transformação social da América Latina como um todo. Assim, o canto militante exercido nacionalmente por Mercedes transformou-se, também, em militância pela unidade latino-americana como forma de transformação social para todos os povos. Ao mesmo tempo em que a artista redimensionou sua identidade, agregando a “la negra” termos como “voz da América Latina”, suas performances vocais interligaram diferentes grupos em uma *comunidade de sentido* (grifo adicionado) (GIMÉNEZ, 2017, p. 310).

Com base em Giménez (2017) que registra esse momento prévio entre os anos 1960 e 1970 e o redimensionamento da identidade de Mercedes Sosa, conhecida simplesmente como “La negra”, como aparece no título da biografia escrita por Braceli (2010), para a construção de uma “comunidade de sentido” de luta em bloco do continente latino-americano. Apesar da atividade intelectual de tantos outros cantores populares e mesmo de outros representantes da cultura que poderiam ser alçados à condição de “voz da América Latina”, por que essa voz e não outra foi considerada por tantos a representante máxima desse continente tão silenciado?

Com certeza, o que se pode afirmar é que a ascensão de qualquer nome como o responsável por ser “a voz” do continente só foi possível em contraposição a uma política do “calar”. Isso redundava em dizer que a América Latina precisava de uma voz. Quem sabe fossem necessárias várias vozes, um conjunto delas, um grande coro de vozes, mas apenas essa voz se alçou, se tornou “A” voz. À pergunta no título desta tese “Uma voz para a América Latina?”, nossa resposta é relacionada ao *apoio coral* (BAKHTIN, 2011) que recebeu, ao contexto histórico-cultural que valida esse epíteto nascido para fins comerciais.

No dizer de Giménez (2017), as condições que Mercedes reunia criaram uma *comunidade de sentido* em torno da luta pelos ideais em comunhão com os silenciados do continente, assim, a transformação social possível, sonhada, quiçá utópica, encontrava naquela voz um poder para dizer. Por mais que, esse é o argumento que estamos sustentando, a América Latina tivesse um querer dizer, uma força por dizer, quase incontrolável, potente, faltavam-lhe as condições para “poder dizer”. Carecia de uma voz. O encontro entre o “querer dizer” da América Latina e o “poder dizer” da voz de Mercedes se uniram para produzir os efeitos simbólicos ora analisados. O epíteto “a

voz da América Latina” que aparece com princípios comerciais é deslocado de seu papel anterior para alçar a cantora argentina à condição simbólica de reunir em si a voz de todos os países que formam a América Latina. Em sua voz cantavam todas as vozes latino-americanas, como na letra de “Canción con todos”.

Em relação à noção de apoio no coro, de Bakhtin (2011), deslocamos essa discussão para pensar que funciona como uma consolidação valorativa para os discursos sociais, não apenas para os textos líricos¹¹⁹. Essa perspectiva pode se relacionar sem prejuízo àquilo que Giménez (2017) propõe como uma *comunidad de sentido* em torno do nome de Mercedes Sosa e do continente América Latina. Nessa perspectiva, a aderência de sua profissão como cantora (a “a voz que canta”) e as lutas políticas (“a voz que fala”) que poderiam se agregar à discussão que levava a cabo sedimentaram sentidos que remetem à consolidação social de seu nome como a representante máxima dos povos latino-americanos.

Conforme Bakhtin (2011, p. 156), o apoio do coro consiste em “um sonho possuído pela música da alteridade e por isso tornado criativamente eficaz”. Aqui já temos uma prévia das metáforas bakhtinianas a que faremos referência na conclusão deste capítulo. A interpretação dessa metáfora, em especial, da “música da alteridade” nos permite perceber um contexto social amplamente interferente no que se diz e no como se diz dos discursos. Embalados por uma “música da alteridade”, os discursos sociais remetem à atmosfera validante desse mundo dos outros em que nos inserimos. Por ser “criativamente eficaz”, quando possuídos pela música da alteridade há uma produtividade estética que o apoio do coro permite. Em outras palavras, o apoio do coro (ou a comunidade de sentido) valida o que se diz, contribui com a avaliação social na conformação dos discursos, insere os elementos necessários para a permanência na memória socialmente compartilhada. Portanto, em relação ao epíteto, sua projeção simbólica não seria a mesma se não houvesse encontrado um “clima cálido” – ou seja, um apoio coral; dessa validação social é que advêm os laços que causaram a permanência até tão depois dos anos 1980.

¹¹⁹ Bakhtin (2011) coloca em análise a relação entre autor e herói no plano da relação entre essas instâncias no interior da atividade lírica. O que produzimos é um deslocamento dos discursos líricos para os discursos sociais com a aproximação que fazemos.

No universo artístico, esportivo, acadêmico, literário, entre outros, a atribuição de epítetos é uma forma recorrente e importa aqui fazer alguns apontamentos a respeito de seu funcionamento para, assim, continuarmos a discussão dos dados em análise. De acordo com Henriques (2004),

Epítetos, cognomes, apelidos, antonomásias, alcunhas são substantivos comuns tomados a partir de uma motivação metonímica ou metafórica – conhecida ou desconhecida – como substitutos de um antropônimo e, em decorrência disso, às vezes redigidos também como substantivos próprios (HENRIQUES, 2004, p. 365).

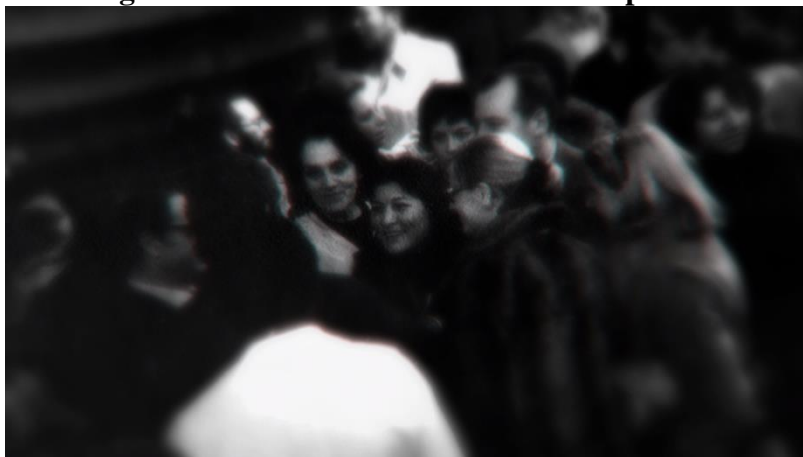
A partir de um estudo sobre epítetos de autores da literatura brasileira, Henriques (2004) apresenta essa definição. Em relação a essa pesquisa, o autor afirma que dada a reiteração em diferentes contextos e épocas, alguns epítetos podem ser considerados mesmo como “sinônimos perfeitos” para suas matrizes semânticas. Isso redundaria dizer que “Bruxo do Cosme Velho” pode ocorrer em lugar do nome “Machado de Assis” sem resultar em problemas de incompreensão¹²⁰ porque já se equipara semanticamente ao antropônimo. O interessante do funcionamento morfossintático do epíteto, conforme o autor, é que se trata de palavra ou expressão associada ao nome ou pronome com característica qualificativa. Como expressão, pode ocupar posição anafórica ou catafórica em relação ao referente (ver item 5.2 sobre as paráfrases do epíteto).

No título do documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, a posição do epíteto é catafórica em relação ao nome. No fragmento acima analisado, em que Troncoso explicava como isso apareceu no cenário da música, é interessante desse ponto de vista das retomadas que o antropônimo não aparece no que é dito. O nome de Mercedes Sosa é retomado indiretamente por outros elementos linguísticos com função anafórica, como as expressões “una persona”, “gran madre”, o pronome pessoal “ella”, a elipse do sujeito em “[persona] que no maneja mayormente otro idioma”. A figura 46, acima, e a figura 47, abaixo, são exibidas no documentário sobrepostas à declaração de Alfredo Troncoso, servem também, portanto, como elementos anafóricos para o

¹²⁰ O material de análise do estudo de Henriques (2004) se constituiu de obras de referência nos estudos literários, entre os quais enciclopédias, compêndios e dicionários de história da literatura publicados no Brasil e em Portugal.

antropônimo que não aparece na ordem do dizer, mas é retomado pelos elementos linguísticos elencados acima e pelas fotografias capturadas com *print* de tela.

Figura 47 – Mercedes Sosa rodeada de pessoas



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, (00:58:55). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 07 de agosto de 2021.

Nessa medida, ao elaborar um discurso sobre a vida de Mercedes Sosa, o documentário aplaina o discurso reportado de Alfredo Troncoso, completando-o em relação ao que lhe considera uma falta: o antropônimo anteposto ou posposto em relação ao epíteto “voz da América Latina”. Em suma, o documentário movimenta esse discurso biográfico do produtor chileno para fazer ver, na sintaxe discursiva, se não o antropônimo, como no título, pelo menos imagens da cantora. Assim, ganha força o alçamento de Mercedes Sosa à condição de voz do continente. Vale ressaltar que, em ambas as fotografias colocadas em sequência, o diretor do documentário mostra ao telespectador a imagem da cantora nos anos 1980.

Isso não acontece – uma preocupação referencial exata – na sequência de figuras a seguir (figuras 48, 49, 50, 51). Estes prints de tela são apresentados em bloco porque consideramos que permitem registrar diferentes momentos da vida de Mercedes Sosa, o que é contrastante com a atenção dada ao momento de emergência do epíteto “voz da América Latina”. Nessa esteira, o autor do documentário se preocupa com uma referência exata com a figura de Mercedes Sosa (figuras 46 e 47, acima). Em sequência, aparecem os prints que registramos nas imagens a seguir que não obedecem a esse

mesmo critério. A ênfase no rosto da cantora permite perceber um desencontro temporal a partir dessa amostra.

Figura 48 – Mercedes Sosa cantando (I)



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, (00:59:25). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 07 de agosto de 2021.

Figura 49 – Mercedes Sosa sendo entrevistada no Brasil



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, (00:59:53). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 07 de agosto de 2021.

Figura 50 – Mercedes Sosa e o público



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, (01:00:36). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 07 de agosto de 2021.

Figura 51 – Mercedes Sosa cantando (II)



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 01:00:45). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 07 de agosto de 2021.

O vídeo que aparece ligeiramente em seguida à declaração de Troncoso é aquele de que retiramos o *print* da figura 48. O autor do documentário consolida a ideia do poder da voz de Mercedes Sosa, demonstrando um vídeo em que a cantora está realizando a introdução de uma canção – cantarolando sílabas sem palavras (ver VILA, 2013, 00:59:03-00:59:33). O encontro entre esse fragmento de um show e a informação de que o nome de uma das primeiras turnês internacionais foi “La voz de América Latina” comprova que aquela pessoa a que se estava empregando um epíteto com esse conteúdo possuía, realmente, uma voz poderosa.

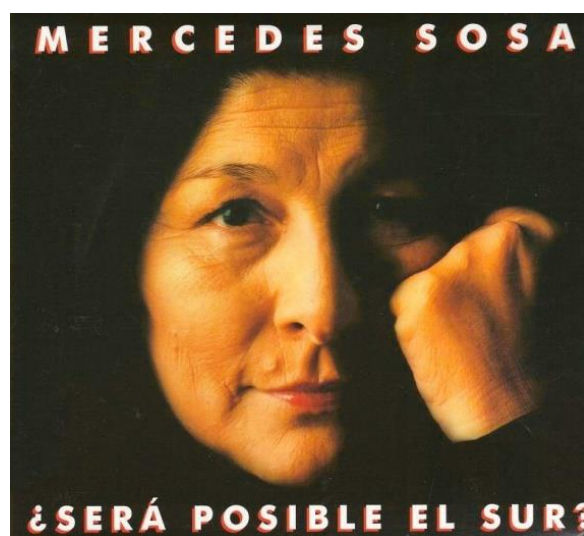
Por sua vez, a imagem 49 foi retirada de um vídeo em que Mercedes Sosa dá uma entrevista no Brasil, à TV Globo (se pode reconhecer, no microfone, o logo dessa emissora). O jornalista fala em português contando que a cantora foi proibida de ingressar no país, ficando por duas horas retida no aeroporto do Galeão, Rio de Janeiro. As informações que o documentário dá para essa entrevista permitem presumir que isso ocorreu durante a ditadura militar no Brasil. Tão logo apresentado esse vídeo, o discurso do documentário encaixa algumas fotos e um áudio em que Mercedes comenta que foi muito amada no Brasil, bem recebida em 1976 e 1977, mas em 1978 não pode entrar. A cantora conclui esse raciocínio dizendo que “[Mercedes Sosa] El pueblo brasileiro tomó como suyo el hecho de que yo no pueda entrar, ¡era una vergüenza eso! Cuando volví en el 80 a Brasil era una fiesta realmente” (VILA, 2013, 01:00:25-01:00:38). A figura 50, acima, foi feita nesse intervalo transcrito de áudio. A figura 51, por fim, é de uma apresentação na televisão brasileira em que a cantora argentina gravou a música “Años”, com Raimundo Fagner. O segmento do documentário afirma que isso aconteceu em 1981.

Cotejando essas quatro imagens, podemos concluir que pelo menos as três últimas delas foram gravadas ou fotografadas na década de 1980¹²¹. Na imagem 48 é possível perceber que o rosto de Mercedes Sosa está bastante diferente, é muito provável que esse vídeo seja posterior, provavelmente do começo da década de 1990¹²². Esse contraste pode ser atestado também se cotejarmos duas capas de discos, uma de cada década: “¿Será posible el sur” (1985) e “Escondido em mi país” (1996). Estabelecemos essa relação para afirmar, com base em dados que são referenciais, que as semelhanças entre a capa do disco de 1985 e o rosto de Mercedes nas imagens 49, 50 e 51 são maiores; contrastando a isso a figura 48, acima, que é um par da capa do disco de 1996, a seguir:

¹²¹ Indício suficiente para isso é a leitura que já fizemos dos documentários “Mercedes Sosa, como un pájaro libre” (1983) e “Mercedes Sosa, ¿Será posible el sur” (1985), ambos gravados e divulgados nos anos 1980 com gravações contemporâneas.

¹²² Compare-se a feição do rosto de Mercedes Sosa no show de 30 anos, gravado em 1993. Disponível em: <https://bit.ly/3iAERvG>. Acesso em 09 de agosto de 2021. Ademais, conforme o relato de Braceli (2010) e as fotografias contidas em sua biografia, Mercedes Sosa teve uma depressão profunda no final da década de 1990 e emagreceu muito.

Figura 52 – Capa do disco “¿Será posible el sur?” (1985)



Fonte: Discografía In. Recurso digital Fundación Mercedes Sosa para la cultura. Disponível em <https://bit.ly/3rZH9aw>. Acesso em 07 de agosto de 2021.

Figura 53 – Capa do disco “Escondido en mi país” (1996)



Fonte: Discografía In. Recurso digital Fundación Mercedes Sosa para la cultura. Disponível em <https://bit.ly/3rZH9aw>. Acesso em 09 de agosto de 2021.

Com uma diferença de onze anos entre um e outro disco, podemos comparar aqui o rosto de Mercedes Sosa com as figuras 48, 49, 50 e 51 retiradas do documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”. Por um lado, a capa do disco “Escondido en mi país” é muito semelhante ao rosto da cantora que o discurso do documentário coloca ligeiramente após a discussão sobre o epíteto (figura 48): um rosto de uma mulher mais madura, o corte de cabelo um pouco mais curto. Por outro lado, as imagens

49, 50 e 51 apresentam um rosto mais magro em contraposição à figura 48. Dito de outro modo, nesses fragmentos posteriores à aparição do epíteto e de sua origem, o autor do documentário apresenta imagens com temporalidades distintas, sem uma preocupação referencial com a década de 1980, como é o caso no entorno da ideia de “voz da América Latina” e nas fotografias que aparecem em conjunto com a transcrição de Alfredo Troncoso acima.

Ainda em relação à fala do produtor Alfredo Troncoso, o documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” constroi a vida e a obra da cantora tucumana em um contexto muito mais amplo e completo. De modo diferente em “Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?”, já na apresentação do documentário, aos 12 segundos do começo, as primeiras informações que a narrativa do documentário dá são as seguintes:

[Narrador] Hoy Argentina, Latinoamérica toda, es una confluencia de las más diversas culturas y está gestando una identidad propia, pero en su canto este continente ha nacido y sus expresiones se reúnen en una voz, la de Mercedes Sosa, la voz de América Latina, el canto de todos es su propio canto (PAUL, 1985, 00:00:12-00:00:33).

Nesse fragmento percebemos um contraste muito interessante. Primeiramente, relembremos alguns detalhes a respeito desse material de análise: o diretor é alemão e seu lançamento se deu em 1985. Destarte, o documentário “Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?” se inscreve em outra temporalidade, muito mais próxima dessa primeira turnê nos anos 1980. Na memória da opinião pública, essa relação entre “Mercedes Sosa” e o epíteto de “voz da América Latina” é mais próxima.

Como já detalhamos no capítulo 2, em “Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?” temos legendas em inglês e dublagem em espanhol, esse documentário realiza um passeio geográfico pela Argentina de norte a sul acompanhando uma viagem de Mercedes e seus shows no calor do retorno da democracia. Por esses motivos e pela possibilidade de chegar a públicos distintos ainda nos anos 1980, esse documentário prevê, em si, um interlocutor muito amplo, que pode ser de qualquer geografia.

A afirmação de Mercedes Sosa como “voz da América Latina” já nos primeiros doze segundos se justifica na medida em que isso representa uma elevação simbólica à

condição de reunir em sua voz as expressões culturais e identitárias da América Latina. Estabelece-se uma relação parafrástica dos versos da canção “Gracias a la vida”, de Violeta Parra, na porção final desse fragmento: “Y el canto de ustedes, que es el mismo canto/Y el canto de todos, que es mi próprio canto”. Essa canção, segundo apontou Pujol (2010), é uma daquelas em que Mercedes imprimiu sua assinatura vocal, mais conhecida mesmo que na voz de sua autora.

O alçamento à condição de “voz da América Latina”, em 1985, não aparece como uma questão que precisa de uma contextualização de elementos condicionantes, que fazem parte do caminho trilhado pela cantora argentina. No documentário de 2013 vemos um projeto de dizer que visa construir narrativamente uma vida a que se pudesse confiar esse epíteto. Já esse outro documentário, de 1985, em relação às finalidades interlocutivas que podemos vislumbrar pelos dados apresentados no parágrafo acima e essa inscrição prévia do nome de Mercedes Sosa como a voz do continente, já nos primeiros segundos do vídeo, o telespectador é confrontado com uma evidência: “en su canto este continente ha nacido y sus expresiones se reúnen en una voz, la de *Mercedes Sosa, la voz de América Latina*” (destaque adicionado).

Se, por um lado, em “Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?” essa evidência de que a cantora é “A voz da América Latina” (destaque no fragmento acima) já apresentada aos 12 segundos de vídeo poderia remeter a algo muito recente na memória pública. A turnê na Europa a que Troncoso fez menção é dos anos 1980 – não se precisa exatamente o ano – mesma década em que o documentário é lançado e apenas dois anos após o retorno da democracia argentina. À diferença do documentário “Mercedes Sosa – como un pájaro libre”, de 1983, do diretor argentino Ricardo Wullicher que sequer menciona esse epíteto, no documentário de 1985 se apresenta como uma evidência¹²³.

Por outro lado, em “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, apesar da menção já presente no título, a elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa é documentada cronologicamente até a menção do fragmento que analisamos no começo deste item. Com base nessa diferença da ordem narrativa, compreendemos que nesse último documentário há uma preocupação com a sedimentação dos valores edificantes que

¹²³ Isso pode ter alguma relação com a nacionalidade dos diretores: no caso do diretor de “Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?”, é Stefan Paul, alemão.

permitiram à cantora Mercedes Sosa ser considerada “A voz da América Latina”, dentre as muitas vozes possíveis. Esse documentário, então, registra etapas da vida da cantora: a partir de uma origem humilde, a mudança radical do ponto de vista estético com o movimento do *Nuevo Cancionero*, a expansão internacional, as ameaças e o exílio. Também, é forçoso lembrar, “Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?” é gravado e lançado enquanto a cantora estava viva, enquanto, “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” é póstumo.

Ainda cotejando esses dois excertos e como os dois documentários em que se menciona o epíteto compreendem a relação com o telespectador, podemos compreender que em “Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?”, de 1985, se antepõe a toda a informação que nele contém, partindo do pressuposto que é dado conhecido e que se diz no calor da emergência da circulação do epíteto no meio cultural. De maneira diferente é como se constitui a preparação do contexto necessário para justificar o alçamento do nome de Mercedes Sosa à condição de voz continental em “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”. Se, em 1985, se entendia como um dado, em 2013, era preciso retomar o contexto geral e completo dessa vida, uma vez que concluída, agora. O diretor do documentário póstumo tem uma visão do todo dessa vida e exprime a seu respeito um grande quadro.

Em relação à forma como o documentário “Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?” relata a vida da cantora argentina, vale a pena mencionar o seguinte fragmento:

[Narrador] A sus 50 años, los rasgos de india madre tallados en su rostro han madurado expuestos a la melancolía del paisaje. Una mirada a la serena belleza de los cerros colorados y a las crudas condiciones de vida de sus habitantes. Una ironía. Un destino conocido y compartido por todos los latinoamericanos bajo la cruz del Sur (PAUL, 1985, 00:18:00-00:18:23).

Nesse trecho temos uma retomada do discurso do indigenismo – que já fizemos menção ao contrastar as capas dos álbuns “La voz de la zafra” (1962) e o par “Yo no canto por cantar” (1966) e “Para cantarle a mi gente” (1967) – e da figura “aindiada” que Mercedes Sosa assumiu a partir dos anos 1960. As expressões que o narrador do documentário utiliza para se referir a Mercedes são interessantes: “rasgos de india

madre” “tallados” pela “melancolía del paisaje”. Com isso, uma recorrência da atenção aos traços étnicos marcados em seu rosto, “talhado ao sabor da vivência latino-americana” gerava curiosidade. A indústria do disco soube se valer desse interesse do público e do reconhecimento das características “aindiadas” do rosto de Mercedes, que completou 50 anos em 1985.

Essa perspectiva ideológica a serviço da narrativa da indústria do disco pode ser lida ainda na capa do disco “¿Será posible el sur?” (figura 52, acima). Nesse trabalho homônimo ao documentário em análise podemos ver o rosto de “índia madre” que emerge de um fundo escuro. As únicas partes de seu corpo que são visíveis são o rosto e o punho fechado escorado sobre a bochecha. O cabelo negro de Mercedes se mistura ao fundo, seus olhos parecem encarar o interlocutor, como que sugerindo a pergunta do título do álbum “¿Será posible el sur?”, que está abaixo da tela da capa. Completa esse quadro o nome da cantora, em posição superior, centralizada.

Entre o fragmento do documentário homônimo e a capa do disco vemos um mesmo rosto amadurecido, talhado pela problemática latino-americana. Ainda recuperando o primeiro fragmento do documentário “Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?” (PAUL, 1985, 00:00:12-00:00:33), mencionado acima, é válido relacionar essa discussão com a expressividade de seu rosto cujas características étnicas remetem aos povos originários da América Latina. Esse deve ser considerado um ingrediente a mais na edificação heroica da cantora argentina como representativa da voz continental. Em outras palavras, essas características raciais poderiam ser ponto decisivo para demarcar quem pode ou não ser “A voz da América Latina”, conforme desenvolvemos a seguir.

Em “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, o diretor do documentário ainda utiliza algumas passagens de momentos de participação da cantora tucumana em programas televisivos europeus (dois trechos em francês e um em italiano). Desses vídeos, transcritos por nós e cotejados com as imagens capturadas em fotogramas a seguir, percebemos um movimento que retroalimenta nossa análise: a curiosidade étnica. O primeiro fragmento de um programa televisivo em francês que aparece no documentário é o que consta abaixo:

[Narrador em francês] Mercedes Sosa, qui revient à Paris demain au Théâtre de la Ville, la chanson tout à la fois un long cri de révolte comme celui de ces indiens sud-américains se fièrent et pourtant dessiner par des milliers et une grande tendresse, une poésie qui associe la soif de liberté et l'amour de la Terre à l'amour tout court, même sans vraiment comprendre ces paroles on est touché, alors écoute on l'a ensemble avant de se quitter¹²⁴ (VILA, 2013, 00:49:53-00:50:17).

Apresentemente, esse fragmento foi ao ar em um programa francês com uma execução da canção “Indio Toba”, que Mercedes canta tocando o bumbo (ver as imagens 54 e 55, a seguir). Essa canção descreve a vida sofrida de luta dos povos originários latino-americanos. O narrador do programa faz menção às condições de grito de revolta que a canção e a atuação de Mercedes Sosa carregam, a possibilidade de produzir uma canção de liberdade e de amor à terra. Alçada à condição de representante da voz de um continente, por essas características, porque sua mensagem estava inserida na história de longa duração, aquela do silenciar pelo genocídio dos povos indígenas do continente, de sua expulsão de suas terras; é também uma mensagem inscrita na história de curta duração, aquela da perseguição política que matou tantos e que exilou tantos outros. Mercedes cantou as duas histórias nessas duas temporalidades, essas histórias de expropriação e expatriação dos povos latino-americanos.

O sucesso de sua empreitada tem a ver com três noções fundamentais: a voz que encanta esteticamente, a voz que representa identitariamente, a voz que se levanta politicamente. Sua mensagem política é um já sabido prévio para boa parte daqueles que se emocionam esteticamente, a questão da língua, no dizer de Troncoso (no começo deste item) e do locutor francês (aqui), pode passar despercebida uma vez que há uma questão anterior mais importante: essa “voz que canta” é, primeiro, uma “voz que fala”, que emite posicionamentos políticos de combate às forças repressivas das ditaduras.

Mercedes Sosa foi recebida não apenas como voz estética de um indivíduo – como “voz que canta” – mas como voz histórica, como voz política, e por isso representativa, como voz acontecimento, com história. A recepção europeia para Mercedes se deu com esse elemento decisivo de uma compreensão da mensagem

¹²⁴ Agradeço aos colegas Flávio Moraes e Vanessa Prado pela ajuda com o francês.

política da “voz que fala”, assim, a compreensão linguística da “voz que canta” pode ficar para depois, era menos importante.

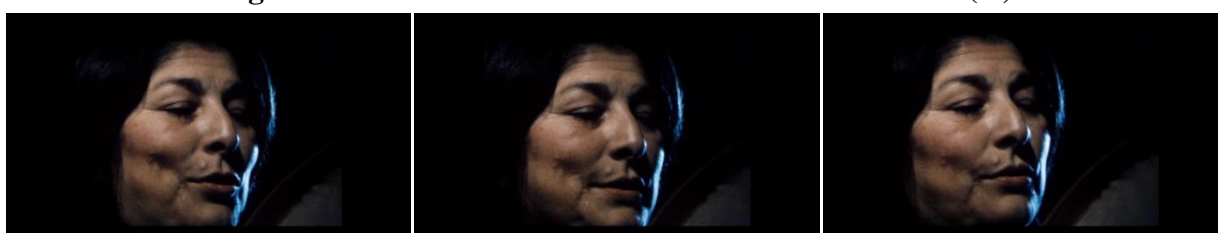
Completa esse excerto do documentário as duas trincas de fotogramas que apresentamos a seguir. Nessas figuras se vê uma curiosidade com o rosto marcado racialmente de Mercedes Sosa, que toca o bumbo e canta a música “Indio Toba”:

Figura 54 – Mercedes Sosa canta na televisão francesa (I)



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:49:54 – 00:49:56). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 09 de agosto de 2021.

Figura 55 – Mercedes Sosa canta na televisão francesa (II)



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:50:02 – 00:50:04). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 23 de janeiro de 2021.

Em sequência, o documentário apresenta um fragmento em que Mercedes Sosa começa a falar em espanhol e uma voz feminina dubla sua voz em francês:

[Mercedes Sosa – dublada em francês] L'Argentine c'est bien sûr toujours aujourd'hui mon pays, mon peuple. Là, où vivent mes amis, toute une chaleur humaine qui me manque, qu'il m'est impossible de retrouver pour l'instant. Je sais que ça a été très dur pour eux ces derniers temps, essaie de ce public dont j'aurais le plus besoin en ce moment mais, malheureusement, je ne peux toujours pas rentrer (VILA, 2013, 00: 50:54-00:51:16).

Nesse fragmento transcrito, Mercedes reflete que a condição de estar fora – não se tem muita informação temporal aqui, é possível dizer que se trata da época em que esteve na Espanha, na primeira parte de seu exílio – lhe dá muita saudade, sente falta dos amigos, mas não pode retornar ainda que seja argentina e ame seu país. Aqui podemos reforçar a análise que estamos realizando a partir do par “voz que fala” e “voz que canta”. Se o trecho da canção “Indio toba”, cantado, não é traduzido, agora uma declaração com esse caráter político comunica mais que apenas uma mensagem estética, como a música, aqui vemos a atuação do item “voz que fala”, o qual é de tal maneira importante que precisa de tradução.

O elemento “voz que fala” se impregna de outras questões, como o tom do cantar de Mercedes, a performance que executa, sua representatividade social. Isso forma um conjunto inscrito na esfera artística que permite aliviar os tormentos desse período histórico. A arte de Mercedes se circunscreve em um período de repressão, medo, tortura, desse modo, suas canções e performances são forma de libertação, de humanizar o ser, de tocar seu íntimo.

Apesar do pouco entendimento da língua (espanhol) e da linguagem da cultura popular latino-americana, o exílio vivido por Mercedes fez com que se tornasse conhecida em vários países europeus, como a França, onde seus shows foram muito apreciados. Antecedeu, portanto, essa compreensão total da língua no item “voz que canta” em benefício do trabalho político já conhecido desde antes que se representa por meio da “voz que fala”. Essa declaração, transcrita acima, é dada no documentário como uma parte do vídeo em que retiramos os prints que formam o fotograma a seguir:

Figura 56 – Mercedes Sosa na televisão francesa



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:50:53 – 00:50:55). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

Do cotejo entre as imagens 54, 55 e 56 poderíamos tecer alguns comentários sobre essa curiosidade pelas características étnico-raciais de Mercedes Sosa. Como apontou Karush (2019), desde sua estreia no Festival de Cosquín, em 1965, Mercedes não apenas cantava as canções dos povos originários, mas se vestia, se manifestava, tomava suas causas como elementos de luta. Aqui vemos um rosto perscrutado pela curiosidade francesa, nesse caso, tentando captar, uma vez que o idioma era uma barreira, a essência dessa mulher, de uma representante autêntica dos povos latino-americanos. O discurso indigenista, moeda de troca corrente com o público regional do folclore argentino desde 1960, também é questão importante para o cosmopolitismo que vendia em Paris¹²⁵. Portar-se como uma representante latino-americana dos povos originários, vestir-se como uma, cantar como uma: essa foi a forma de Mercedes se inscrever em um circuito internacional sacudido pelas grandes questões do século XX, como Maio de 68.

Em relação a sua inserção na cultura italiana, o documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” ainda conta com uma passagem de um pequeno vídeo em que um narrador italiano apresenta a cantora:

Mercedes Sosa nata a Tucuman, definitiva la più bella voce d'argentina, la voce di un continente, un voler cantare il desiderio di libertà per risvegliare le coscienze dei popoli latino-americani, una voce profonda, umana, potente, che sa farsi però dolce o triste per esprimere il dolore umano ed il coraggio degli oppressi. Riesce sia rappresenti per il popolo d'America del Sud quello che Amalia Rodrigues è per il Portogallo, quello che Joan Baez è per gli Stati Uniti, ho Oum Kalthoum per i popoli musulmani¹²⁶ (VILA, 2013, 00:51:33-00:52:09).

Nessa parte do documentário o narrador italiano faz menção à voz da cantora e a elege como “voz do continente”. Em sua voz se reúne o querer cantar do desejo de liberdade, a possibilidade de despertar as consciências dos povos latino-americanos, sua

¹²⁵ González (2016) registra que o interesse étnico dos franceses já é anterior mesmo ao Maio de 68, o sucesso que Violeta Parra produziu foi superior na França em relação a seu país natal, o Chile. Quando faleceu em 1967, essa cantora era muito conhecida na Europa e considerada como representante de uma arte popular de segunda classe entre os chilenos.

¹²⁶ Agradeço à prof. Marisol Barenco pela ajuda com o italiano.

voz serve para exprimir a dor humana e a coragem dos oprimidos. Em seguida essa aproximação com outras cantoras amplamente conhecidas na Europa – como Amália Rodrigues (1920-1999), cantora portuguesa de fado, conhecida, simultaneamente, como “a voz de Portugal” ou “Rainha do fado”; Joan Baez (1941-) é uma das cantoras mais conhecidas nos Estados Unidos pelo estilo folk; e Oum Kalthoum (1898-1975), conhecida como “estrela do Oriente”, foi uma cantora egípcia, considerada uma das mais ilustres e conhecidas do mundo árabe – coloca Mercedes em um mesmo lugar que essas outras cantoras representativas.

Essa maneira de apresentação relacionada com outros cantores conhecidos no cenário cultural em questão se apresenta como uma estratégia que a mídia televisiva se vale para criar um “bom exemplo”, um “caso típico”, o que se denomina em semântica de “protótipo” (CANÇADO, 2008). Esse fragmento do documentário em análise recorta um trecho de uma apresentação na televisão italiana em que o narrador compara Mercedes com outras cantoras que possivelmente seu público conheceria. Como apontou Cançado (2008, p. 94), a “teoria dos protótipos concebe os conceitos como estruturados de forma gradual, havendo um membro típico ou central das categorias e outros menos típicos ou mais periféricos”. Para compreendermos esse conceito semântico, tomemos um exemplo: quando se pensa no conceito de “ave”, provavelmente os falantes pensem em animais como “papagaio” ou “periquito”, que são casos mais prototípicos, enquanto “pinguim” é mais periférico, segundo essa perspectiva. Ainda conforme a autora,

Os falantes tendem a aceitar mais facilmente os elementos típicos como pertencentes a determinada categoria do que elementos mais periféricos. Ainda, os elementos típicos ocorrem mais rapidamente na cabeça dos falantes do que os periféricos; se perguntamos a alguém o exemplo de um pássaro, dificilmente essa pessoa irá citar um pinguim (CANÇADO, 2008, p. 94).

Com base nesse conceito de “protótipo”, compreendemos que a recepção de Mercedes Sosa, pelo menos entre os italianos, se deu a partir de um “protótipo” do que é considerado representativo em uma cantora latino-americana. Na medida em que esse narrador italiano compara Mercedes Sosa – “la voce di un continente” – com essas

outras vozes, de outras cantoras, está contrastando um elemento com uma imagem já fixada na memória do público e a ideia de representatividade se insere para classificar como típico ou não aquele caso. Se existe uma “estrela do oriente”, uma “rainha do fado/voz de Portugal”, existe uma “voz da América Latina” que leva à frente, com uma voz poderosa, uma discussão sobre o mundo dos oprimidos na história.

Elementos como os traços étnicos, as vestimentas, os instrumentos musicais, a filiação ideológica e sua luta contra as ditaduras eram considerados valores positivos suficientes para a adesão política que gerava, tal como resumimos com o item “voz que fala”. Os europeus compreendiam e se filiavam à linguagem de Mercedes Sosa: um corpo que canta vestido daquela maneira, que faz uso daqueles instrumentos musicais, cujas performances são marcadas por gestos de luta revolucionária internacional (veja-se o punho cerrado na capa do disco “¿Será posible el sur?”). Tratava-se de uma mulher na condição de exílio, lutando contra as ditaduras de um continente inteiro, sua vida causava compaixão. A voz de Mercedes Sosa era ouvida nos sentidos de “voz que canta” e de “voz que fala”, mas a perspectiva política se alçava como a mais importante para a aderência às apresentações de cantora, em sua profissão.

Em relação aos valores positivos que conformavam o cenário de sua recepção europeia, percebemos também dois tipos: 1) no *plano concreto*, as roupas, a raça, a voz; e 2) no *plano abstrato*, as emoções, a receptividade, o reconhecimento político, etc. Divididos, assim, em dois planos para fins de análise, esses elementos validantes atuam em conjunto. A potência que emanava de suas atuações, como “voz que canta”, atua nesse encontro entre os dois planos com elementos materializados (roupas, a raça, a voz) e com outros de ordem política – “a voz que fala”.

Esse trecho que analisamos em italiano é completado com o quadro imagético capturado a partir dessas quatro trincas de fotogramas a seguir, nas quais o rosto exótico de Mercedes Sosa chama atenção e é examinado com detalhe:

Figura 57 – Mercedes Sosa na televisão italiana



Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:51:33 – 00:51:44). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em 23 de janeiro de 2021.

O movimento que esses fotogramas nos permitem ver coloca em uma posição de *close* o rosto de Mercedes Sosa, do qual a câmera vai se aproximando a cada quadro um pouco mais. O narrador fala em italiano e ao final Mercedes agradece os elogios. Ela entende, pelo menos a referência aos nomes de cantoras famosas que são mencionados, e parece ficar surpresa com a menção ao nome de Joan Baez. Como já analisamos em relação ao interesse dos franceses pelas características étnicas de seu rosto “aindiado”, parece que o movimento de *close* da câmera, ao sabor das comparações que são estabelecidas pelo narrador, conecta uma busca pelos traços autênticos que elevariam essa mulher na casa de seus cinquenta anos à condição de ser como a “estrela do oriente”, ou como a “a voz de Portugal”. O movimento da câmera é o mesmo de um “olho curioso” em busca da autenticidade latino-americana dessa face: Mercedes Sosa é uma figura exótica a ser perscrutada pelo “olho europeu”.

O batimento entre o discurso do narrador do vídeo e esse *close* de câmera fechando no rosto de Mercedes Sosa parece querer interrogar se é mesmo esse rosto de traços indígenas o representante máximo de um desejo de liberdade, de uma promessa de conscientização dos povos latino-americanos. A câmera em *close* atua em busca de elementos validantes para esse alçamento à condição de voz de um continente e só encontra um rosto, sereno, sério, calado. A expressividade do rosto de Mercedes, mesmo assim, é eloquente. Por efeito das imagens repetidas dos povos latino-americanos a que socialmente estamos expostos se pode reconhecer ali uma mesma forma de existência singular que reúne os traços distintivos. Sua condição de representante máxima da América Latina – ou seja, a possibilidade de tornar-se “A voz da América Latina”, dentre as inúmeras outras vozes prováveis – tem, é claro, os traços das lutas que essa mulher leva a cabo em nome dos povos oprimidos, mas o olho europeu, aqui representado pela televisão italiana, está sedento por uma expressividade reconhecível. Busca-se alguém que pode alçar sua voz pela América Latina, mas que possua, simultaneamente, a condição étnica reconhecível (e prototípica) filtrada pelos discursos sociais então correntes.

A televisão italiana ao fazer essas declarações sobre Mercedes Sosa em apresentação naquele país – de forma semelhante ao que acabamos de estudar nos fotogramas da televisão francesa – recupera dados que resultam de uma aprendizagem social sobre o que são os latino-americanos e como eles se apresentam. E Mercedes Sosa se mostrava, então, de forma prototípica, era uma representante exemplar.

Relacionamos esse conceito com a imagem prototípica de Mercedes Sosa porque entendemos a atuação de um esquema de divisão entre o visível e o não visível: a simples menção a uma lista de outros nomes, para comparar a atividade artístico-política de Mercedes, é um enquadramento prévio à alteridade. Assim, se transformava em um caso típico de cantora representativa de seu povo. É como se a televisão italiana (e também a francesa) entendesse que era preciso uma ancoragem no amplamente conhecido para que o público pudesse receber bem essas canções e essa “voz da América Latina”. Atua aqui, então, uma dimensão classificatória – como vimos pelas imagens em fotogramas acima – para mostrar a autenticidade desse rosto cujas características expressivas dos povos originárias são incontestáveis.

Para exemplificar esse aspecto prototípico e arejar os dados desta tese com outros materiais de cotejo, vejamos como uma imagem muito recente de Mercedes Sosa, em uma gravura, recupera essa grade de compreensão com a qual os europeus interpretavam a cantora argentina, nos idos dos anos 1980. Trata-se de um *doodle*: uma gravura que é inserida sobre o nome da empresa norte-americana Google, desde 1998, como uma forma de produzir uma versão considerada “divertida”, “surpreendente” ou “espontânea” de seu logotipo. O objetivo desse tipo de arte é comemorar feriados, aniversários e a vida de artistas famosos, pioneiros ou cientistas¹²⁷. Dada a quantidade de *doodles* criada até hoje, já existe uma espécie de museu dessas figuras na internet¹²⁸. Em 19 de janeiro de 2019, o ano em que se completaria 10 anos do falecimento de Mercedes Sosa, foi criado o *doodle* abaixo. O dia escolhido para sua circulação foi o de aniversário de 54º ano da apresentação de estreia da cantora no Festival de Cosquín:

Figura 58 – Doodle: celebração da vida de Mercedes Sosa



Fonte: Doodle, 2019. In. <https://bit.ly/3s484T7>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

A gravura foi criada pela artista Shanti Rittgers, que escolheu as cores como marrom e vermelho, para formar um conjunto “terroso” para a paleta do *doodle*. A artista ainda ressaltou que o poncho e o bumbo foram uma regularidade nas fotografias encontradas para elaborar a homenagem à estreia de Mercedes. Na imagem do *doodle* temos o corpo da cantora coberto por um poncho vermelho e preto, que voa ao vento. O

¹²⁷ Como se lê em <https://bit.ly/37zAz1n>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

¹²⁸ O arquivo dos *doodles* até hoje lançados por ser consultado em <https://bit.ly/2VAuWOn>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

desenho e o formato do rosto são sexualizados: rosto e nariz afinados, boca entreaberta, maçãs do rosto marcadas. Os traços étnicos “aindiados” são suavizados, apesar das vestimentas serem mais prototípicas. Mercedes está cantando, apoiada sobre um bumbo; a moldura do quadro em que figura a palavra “Google” em tons de marrom imita os ângulos dos desenhos do poncho argentino da cantora. A explicação que o arquivo *doodle* dá à homenagem registra a seguinte informação em seu primeiro parágrafo:

‘Nunca pensei que cantaria para viver’, disse Mercedes Sosa, a poderosa vocalista argentina amplamente conhecida como ‘a voz dos sem voz’. Também conhecida como “La Negra” devido ao seu cabelo longo e preto, a voz poderosa de Sosa lhe deu a oportunidade de se apresentar no Lincoln Center e Carnegie Hall em Nova York, bem como na Capela Sistina e no Coliseu em Roma. Uma força motriz por trás do movimento ‘Nueva Canción’, suas canções casaram música folclórica tradicional sul-americana com letras poderosas defendendo os direitos humanos (Doodle – Celebrating Mercedes Sosa, 2019)¹²⁹.

A análise desse pequeno fragmento textual explicativo do *doodle* nos levou a interrogar as possibilidades de outros sentidos para o epíteto de Mercedes Sosa. Aqui temos “voz dos sem voz” em lugar de “voz da América Latina”. Dedicamos nossa atenção a outras possibilidades de paráfrase do epíteto e seus sentidos. Por enquanto, exploremos essa discussão em torno da forma prototípica permanente que aparece no discurso sobre Mercedes na gravura do *doodle* e no texto citado acima; faremos mais adiante um aparte para refletir sobre essas paráfrases possíveis do epíteto (ver item 5.2, a seguir).

Assim, registramos aqui as formas de comparação que levam a empresa a destacar o que considera como qualidades magníficas da cantora: eleita pelo Google como “voz dos sem voz”, a condição de voz poderosa lhe alçou à oportunidade de cantar em lugares muito seletos no mundo, como o Lincoln Center e Carnegie Hall, em Nova York, e a Capela Sistina e o Coliseu, em Roma. A fusão da música tradicional e a questão dos direitos humanos completam esse quadro divinizante para que Mercedes Sosa seja considerada a “voz dos sem voz”.

¹²⁹ Disponível em <https://bit.ly/3s484T7>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

Por fim, ainda com as informações que circularam nesse mesmo dia (19 de janeiro de 2019) nos dois jornais argentinos de maior circulação, Clarín e La Nación, analisamos dois fragmentos que se relacionam à natureza edificante que o *doodle* leva a um artista homenageado. O jornal La Nación ao noticiar o *doodle* comemorativo coloca como primeira imagem a seguinte:

Figura 59 – Mercedes Sosa tocando bumbo



Fonte: divulgação *La Nación*, 31 de janeiro de 2019¹³⁰.

O editorial do jornal *La Nación* tem como manchete “Mercedes Sosa: hoy se cumple el 54º aniversario de su primera actuación en el Cosquín”. Na fotografia que aparece acima, Mercedes está com um poncho com a mesma estampa que do *doodle*. Se comparada com muitas das imagens que vimos até o momento nesta tese, aqui aparece já com idade avançada, mas toca o bumbo e canta. Contudo, o *doodle* e essa fotografia (da imagem 59, acima) travam um diálogo especialmente em relação à parte dos elementos materiais, no plano concreto, como as vestimentas, as cores terrosas e o bumbo; o rosto não é tão semelhante assim, como já vimos acima. O *doodle* e a imagem 59 representam, em temporalidades diversas, uma mulher com condições de ser a “voz da América Latina” ou “a voz dos sem voz”.

No esboço de um resumo biográfico que o jornal *La Nación* produz nesse editorial, a primeira oração do primeiro parágrafo chama atenção: “Mercedes Sosa fue la dueña de la voz más distintiva de la música popular argentina del siglo XX”. Há uma homologia semântica entre as imagens 58 e 59: as mesmas cores nas vestimentas, uma

¹³⁰ Editorial *La Nación*. Disponível em <https://bit.ly/37wBYpt>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

mesma atitude cantando. O jornal La Nación não tem o hábito de publicar textos como esse em relação à estreia de Mercedes no Festival de Cosquín. Fizemos um levantamento entre os anos de 2018 e 2020¹³¹ nesse periódico e não encontramos outros textos que fizessem menção a esse acontecimento (em outros anos). Diferente é o caso das matérias relativas ao aniversário natalício (duas)¹³² e de falecimento (duas)¹³³ nesse mesmo período.

Essa projeção internacional que o *doodle* produz fez com que o jornal La Nación reavivasse esse sentimento de pertencimento ao registrar que Mercedes Sosa era argentina. No enunciado “Mercedes Sosa fue la dueña de la voz más distintiva de la música popular argentina del siglo XX” se registra uma série de características para explicitar que essa mulher, apesar de ter sido elevada pelo discurso do *doodle* como “a voz dos sem voz”, era uma representante da música popular argentina, não de outro país. Faremos uma descrição de matéria similar que encontramos no jornal Clarín e depois esboçaremos algumas conclusões sobre ambas as reportagens.

Já em relação à publicação do editorial no jornal Clarín¹³⁴, a manchete é “Referente argentina y latinoamericana. Mercedes Sosa, la cantante que hace 54 años comenzó a hacerse leyenda del folclore”. Aqui, a começar pela manchete, se destaca o papel ao mesmo tempo nacional e continental (nessa ordem) da cantora argentina, para introduzir que o Google fez uma homenagem a Mercedes. A primeira oração do começo do editorial também é destacável em função de sua formulação: “Mercedes Sosa, una referente de la cultura latinoamericana”. O perfil desse jornal é um pouco diferente do outro: entre os anos de 2018 a 2020 não encontramos nenhuma publicação no dia do falecimento de Mercedes, embora várias publicações no dia de seu aniversário natalício remetam à celebração de sua vida e/ou lembrem com pesar sua morte (seis, no total)¹³⁵. Aparentemente, também em relação ao Clarín, a publicação que remetia ao 54º

¹³¹ Esse é o recorte temporal do levantamento porque engloba os dez anos da morte da cantora e o tempo de nossa reflexão de doutoramento.

¹³² Comemorações ao aniversário natalício em 2019 e 2020, respectivamente, disponíveis em <https://bit.ly/36yJ9gD> e <https://bit.ly/36AwBFh>. Acesso em 18 de agosto de 2021.

¹³³ Necrológicas em 04 de outubro de 2019, na ocasião da primeira década da morte de Mercedes Sosa, disponíveis em <https://bit.ly/3i9qayo> e <https://bit.ly/3B3MfHn>. Acesso em 18 de agosto de 2021

¹³⁴ Editorial Clarín. Disponível em: <https://bit.ly/3xwQqs5>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

¹³⁵ Comemorações ao aniversário natalício em 2019 disponíveis em <https://bit.ly/2U2oj6F>, <https://bit.ly/2UMpVBk> e <https://bit.ly/3xLfJrq>. Acesso em 18 de agosto de 2021. Comemorações ao aniversário natalício em 2020 disponíveis em <https://bit.ly/3i9YJVb>, <https://bit.ly/36DRAae> e <https://bit.ly/3repc0D>. Acesso em 18 de agosto de 2021.

aniversário da estreia em Cosquín é motivada pela circulação do *doodle*. Em relação a essas características, quando analisarmos as paráfrases do epíteto “a voz da América Latina” (na sequência, neste capítulo), veremos que esses dois jornais não aparecem em nosso recorte temático.

Se compararmos uma publicação à outra, o que chama a atenção é o caráter de expressividade argentina, de representação nacional que essa cantora reuniu em suas atuações. Como vimos, os dois jornais estão colocando em ênfase o caráter de música nacional, argentina, e que Mercedes é uma referência tão grande a ponto de ocupar o espaço de um *doodle* comemorativo. O jornal Clarín destaca o alcance dessa comemoração ao explicar que o *doodle* estava disponível em 13 países, a saber, Argentina, Bolívia, Chile, Cuba, Equador, Grécia, Islândia, Israel, Paraguai, Peru, Servia, Uruguai e Vietnã. Na próxima seção apresentamos a discussão sobre o caráter parafrástico do epíteto “a voz da América Latina” a partir das manchetes de obituários.

5.2 O caráter parafrástico do epíteto “a voz da América Latina” e sua permanência depois de Mercedes Sosa

No item anterior analisamos a emergência do epíteto “a voz da América Latina” no contexto dos anos 1980, tal como essa informação é narrada nos documentários “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” e “Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?”. Cotejamos esse discurso biográfico com as participações da cantora tucumana na televisão francesa e italiana e aventamos a problemática de sua recepção na Europa. Tratamos, enfim, na parte 5.1, da chegada de Mercedes aos palcos europeus, no contexto seu exílio. Em diálogo com a análise do *doodle* e sua recepção na mídia argentina, retomaremos nesta seção a discussão sobre o caráter parafrástico do epíteto.

Para tanto, fizemos um levantamento em mídias online em espanhol para recuperar possíveis paráfrases. Analisaremos neste item elementos parafrásticos possíveis encontrados em manchetes de obituários sobre Mercedes Sosa. Uma vez selecionados os elementos linguísticos em análise, fizemos uma formalização a partir de dois quadros que registram o que e como se diz essas outras maneiras de se referir à

cantora nos dados encontrados. Como ferramenta teórica, nos valem da discussão de Volóchinov (2017) sobre *tema e significação* para refletir sobre os sentidos do epíteto e de suas paráfrases. Esse item é concluído por uma discussão sobre “voz”, tal como essa noção é compreendida nos estudos bakhtinianos.

Identificamos alguns materiais, dos quais recortamos apenas aqueles com caráter de obituário, publicados no dia do falecimento de Mercedes Sosa (04/10/2009), ou no dia seguinte, ou ainda no aniversário anual de falecimento (até 2020). Os obituários são textos publicados, em geral, em jornais de circulação diária e registram em si a notícia do falecimento de alguma pessoa conhecida ou relembram a vida de uma pessoa falecida há algum tempo, como é o caso dos textos mais recentes elencados no quadro 1, a seguir. Nesse sentido, encontramos uma quantidade de obituários alta, mas recortamos apenas aqueles em que consta materializado na manchete, simultaneamente, o nome da cantora e, pelo menos, a palavra nuclear – “voz” – do epíteto. Com esses dados elaboramos o quadro 1:

Quadro 1 – Manchetes de obituários

	Manchete	Mídia - País	Data
1	“Muere Mercedes Sosa, la voz de América Latina” ¹³⁶	El país - Espanha	04/10/2009
2	“Murió Mercedes Sosa, la voz de Sudamérica” ¹³⁷	DW Español - Alemanha	04/10/2009
3	“Mercedes Sosa, la voz que fue un continente” ¹³⁸	Página 12 - Argentina	05/10/2009
4	“Murió Mercedes Sosa, voz de los silenciados que desafió a la dictadura” ¹³⁹	La jornada - México	05/10/2009
5	“Calla Mercedes Sosa, la voz rebelde de Argentina que se enfrentó a la dictadura” ¹⁴⁰	ABC - Espanha	05/10/2009
6	“Mercedes Sosa, la voz de la mayoría silenciosa en Latinoamérica” ¹⁴¹	Telesur - Venezuela	04/10/2017
7	“A diez años de la muerte de Mercedes Sosa, la voz de América Latina” ¹⁴²	Diario Los Andes - Argentina	04/10/2019
8	“Se cumplen 11 años de la muerte de Mercedes Sosa, la llamada voz de América” ¹⁴³	Agencia EFE - Espanha	04/10/2020

Fonte: elaboração própria a partir das manchetes de obituários encontradas.

A partir desse breve levantamento não pretendemos apresentar um estudo exaustivo das paráfrases possíveis do epíteto “voz da América Latina”. Nossa proposta, muito mais modesta, é exemplificar as possíveis releituras, em espanhol, com uma amostragem de diversos meios jornalísticos de alguns países. Antes da análise propriamente dita desses elementos parafrásticos, faremos alguns apontamentos metodológicos a respeito das noções de *tema* e *significação* elaboradas por Volóchinov (2017). O autor russo explica que

Uma significação única e determinada, isto é, um sentido único pertence a qualquer enunciado como uma totalidade. O sentido da totalidade do enunciado será chamado de seu tema. O tema deve ser único, caso contrário não teremos nenhum fundamento para falar sobre um enunciado. Em sua essência, o tema deste é individual e irrepetível como o próprio enunciado. Ele expressa a situação histórica concreta que gerou o enunciado (VOLÓCHINOV, 2017, p. 227-228).

¹³⁶ Disponível em <https://bit.ly/3IRZF3W>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

¹³⁷ Disponível em <https://bit.ly/3iB0oo7>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

¹³⁸ Disponível em <https://bit.ly/3fGWubI>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

¹³⁹ Disponível em <https://bit.ly/3iDGM2V>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

¹⁴⁰ Disponível em <https://bit.ly/3AufgL3>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

¹⁴¹ Disponível em <https://bit.ly/3ISGaIr>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

¹⁴² Disponível em <https://bit.ly/2UiXIYx>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

¹⁴³ Disponível em <https://bit.ly/2VKVImR>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

Nessa discussão sobre o enunciado concreto, considere-se a diferença entre formas da língua – aquilo que se repete formalmente a cada atualização em discurso – e formas da comunicação discursiva – os enunciados, irrepetíveis e singulares em cada ocorrência histórica. Comparado com essas duas categorias, o *tema* se comporta como singular e irrepetível, seu sentido deve ser considerado não apenas com relação às formas linguísticas – palavras, formas morfológicas, sintáticas, sons e entonação – mas também no contexto dos aspectos extraverbais da situação. O *tema* do enunciado é tão concreto quanto o momento histórico ao qual pertence, conforme Volóchinov (2017).

Em relação à *significação*, essa categoria corresponde aos aspectos repetíveis e idênticos a si mesmos nas diferentes ocorrências enunciativas. A existência dos itens da *significação* carece de contexto se analisada isoladamente, mas na configuração dos enunciados são parte inseparável e necessária. Não existe *tema* sem *significação*, nem *significação* sem *tema*. Ainda assim, a diferença qualitativa existente entre *tema* e *significação* permite uma conclusão: “O tema do enunciado é essencialmente indivisível. De modo diferente, a *significação* se decompõe em uma série de *significações* em conformidade com os elementos linguísticos do enunciado” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 228-229).

Em outros termos, ainda conforme o autor russo, a *significação* é um artefato técnico para a realização do *tema*. Isso não redundaria em afirmar que seja possível traçar um limite absoluto entre as duas noções: por um lado, não se pode mostrar a *significação* de uma palavra fora do *tema*, por outro, o *tema* tem de se ancorar na *significação* estável que as formas da língua carregam. Se isolado da *significação*, um *tema* não consegue conectar-se ao histórico dos sentidos socialmente compartilhados. O *tema* e a *significação* são partes complementares na conformação dos enunciados.

Na medida em que os limites entre uma e outra noção são instáveis, Volóchinov (2017, p. 231) afirma que seria correto estabelecer o seguinte: “O *tema* é o limite superior, real, do significar linguístico; em essência, apenas o *tema* designa algo determinado. A *significação* é o limite inferior do significar linguístico”. Portanto, as formas repetíveis apresentam apenas uma potência de sentido, se atualizam somente dentro de um *tema* concreto. Na perspectiva do autor, o estudo da *significação* de um elemento linguístico pode acontecer em dois movimentos: (I) tendendo ao limite superior, ao *tema*; ou (II) tendendo ao limite inferior, à *significação*. No caso

apresentado em (I), a *significação* de uma palavra será estudada contextualmente, isto é, nas condições de um enunciado concreto; no caso apresentado em (II) a *significação* será estudada conforme o sistema da língua, ou seja, na palavra como apresentada no dicionário.

Como consideramos, com Volóchinov (2017), que as formas mais produtivas de uma análise do enunciado concreto levam em consideração a formação linguística dos elementos da *significação* em sua emergência no *tema* do enunciado, analisaremos materialmente a conformação das paráfrases possíveis do epíteto. Assim, aplicaremos em nossa análise o movimento que vai das formas repetíveis à sua expressão no enunciado concreto das manchetes, como em (I). Aventaremos nessa análise os sentidos que a língua permite compreender, em seguida, discutiremos os efeitos discursivos que essa expressão material carrega produzindo um batimento entre essas outras formulações para o mesmo epíteto.

Dito isso, retomaremos nossa leitura das paráfrases do epíteto a partir da formalização que fizemos anteriormente, no quadro 1. Das ocorrências apreendemos uma primeira regularidade sintática que é o uso de aposições explicativas do tipo “A, B”. Segundo a RAE (2010, p. 232), entre os modificadores não argumentais do nome em espanhol estão as aposições explicativas. Nessa fórmula “A, B”, o segmento B pode ser representado por nome ou sintagma nominal (doravante SN) a que se agrega uma precisão ou comentário ao conteúdo de A. Em geral, o comportamento sintático desse tipo de aposição exige contiguidade entre os membros e uma pequena pausa entre os dois, representada na escrita por vírgula. Essa condição sintagmática é a que corresponde à forma de ser das manchetes analisadas no quadro 1, nas quais se lê o que poderíamos formular da seguinte maneira: “Mercedes Sosa, X”. O componente “X” nos casos analisados deve ser lido como o B na forma “A, B”, da RAE (2010): funciona como inciso ao nome próprio da cantora argentina e explica o conceito do termo fundamental.

Essa primeira regularidade sintática nas manchetes nos permite mergulhar um pouco mais nos elementos linguísticos da configuração das manchetes, uma vez que as paráfrases do epíteto não se encontram no mesmo nível sintático que o nome “Mercedes Sosa”. O interesse de nosso estudo a esse respeito se dá, justamente, no inciso ao nome que aparece em posição contígua. Destarte, considerados os dados do quadro 1, na

fórmula “Mercedes Sosa, X” a variável X é sempre um SN, cujo núcleo é o elemento morfológico “voz”. Nesses casos, X desempenha um papel explicativo em relação a “Mercedes Sosa”.

A seguir elaboramos o quadro 2 em que enumeramos de 1 a 8 as ocorrências do elemento X isolado das manchetes apresentadas no quadro 1, anteriormente. Esse segundo quadro contém a explicação do caráter sintático do epíteto. Também, é forçoso dizer que mantivemos 1 e 7, mesmo que idênticas no plano da língua, na medida em que se referem a momentos diversos, segundo o critério temporal anteriormente mencionado.

Quadro 2 – Paráfrases do epíteto “a voz da América Latina”

	Elemento parafrástico	Caráter sintático
1	La voz de América Latina	SN = Det. + N + SP [de + SN] Determinante + núcleo + sintagma preposicional
2	La voz de Sudamérica	SN = Det. + N + SP [de + SN] Determinante + núcleo + sintagma preposicional
3	La voz que fue un continente.	SN = Det. + N + S' [que + SV] Determinante + núcleo + oração relativa especificativa
4	Voz de los silenciados que desafió a la dictadura	SN = Ø + N + SP + S' [que + SV] Núcleo + sintagma preposicional + oração relativa especificativa
5	La voz rebelde de Argentina que se enfrentó a la dictadura	SN = Det. + N + Sadj. + SP + S' [que + SV] Determinante + núcleo + sintagma adjetival + sintagma preposicional + oração relativa especificativa
6	La voz de la mayoría silenciosa en Latinoamérica	SN = Det. + N. + SP [de + SN + SP] Determinante + núcleo + sintagma preposicional
7	La voz de América Latina	SN = Det. + N + SP [de + SN] Determinante + núcleo + sintagma preposicional
8	La llamada voz de América	SN = Det. + Sadj. + N. + SP [de + SN] Determinante + sintagma adjetival + núcleo + + sintagma preposicional

Fonte: elaboração própria a partir dos elementos parafrásticos encontrados.

Nota: A classificação dos SNs se pauta na descrição da *Nueva gramática de la lengua española* (RAE, 2010, p. 222). A abreviatura S' é utilizada por Othero (2014) para designar sentenças encaixadas, como as “orações relativas especificativas”. O uso do símbolo Ø remete a um espaço vazio no lugar de determinante.

Com essa amostragem, consideramos que as paráfrases elencadas acima – o componente X em “Mercedes Sosa, X” – para o epíteto “a voz da América Latina”, configuram SNs com diversa constituição morfossintática. Em sete das oito ocorrências acima, o substantivo “voz” é precedido do artigo definido feminino, “La”, que funciona como determinante sintático. A estrutura morfossintática dos itens 1, 2 e 7 é idêntica,

com variação sinonímica no sintagma preposicional (doravante, SP) que complementa o núcleo do SN em 2, em que “América Latina” é substituído por “Sudamérica”. O item 8, em relação a esses últimos três, tem constituição semelhante: apenas se antepõe ao núcleo do SN, “voz”, o sintagma adjetival (doravante Sadj) que contém “llamada” e o SP é formado por “de América”. A respeito dos itens analisados neste parágrafo, temos uma regularidade de um SP formado pela preposição “de” com significado de “origem ou procedência” (RAE, 2010). O mesmo acontece com o SP “de Argentina”, no item 5, e pode ser visto com outra preposição no SP “en Latinoamérica”, do item 6 (voltaremos a essa análise a seguir). Em relação à ocorrência 6, o padrão que esses outros elementos constituem é aumentado pela expressão de um SP que funciona como complemento para o núcleo “voz”. O SP “de la mayoría silenciosa en Latinoamérica” complementa o núcleo do SN e apresenta em si um outro SP, que demarca a origem dessa “voz da maioria silenciosa”.

Os itens 3, 4 e 5 apresentam estrutura com o pronome relativo “que” responsável por introduzir as orações relativas especificativas seguintes: “que fue un continente”, “que desafió a la dictadura” e “que se enfrentó a la dictadura”. Em 3, o núcleo do SN “voz” aparece em posição ligeiramente posterior ao determinante, “La”, e é seguido por essa pauta sintática. Já no item 4, o núcleo “voz” não está precedido de determinante e é complementado nominalmente pelo SP “de los silenciados” a que se segue a oração relativa. O item 5 apresenta, respectivamente, determinante, núcleo, Sadj, SP “de Argentina” e oração relativa especificativa. Em 4 e 5 se menciona a ditadura e os verbos – conjugados no pretérito perfeito do indicativo – são “desafiar” e “enfrentar”. Com isso, se inserem valores edificantes para essa “voz”, que enfrentou/desafiou a ditadura.

Finalmente, em relação às oito ocorrências elencadas no quadro 2, anteriormente, com exceção do item 4, os demais, todos, apresentam SPs que permitem localizar uma relação de pertencimento ao continente latino-americano dessa “voz”. Em relação ao item 4, discutimos a possibilidade de uma ausência significativa na formulação do SN, isto é, pode haver elipse, como se mostra a seguir: “Voz de los silenciados [de América Latina] que desafió a la dictadura [de Argentina]”. Como estamos analisando apenas as manchetes e se considerarmos que se trata de uma publicação em um jornal mexicano, isto é, de outro país latino-americano, presume-se que o interlocutor pode saber preencher esses espaços vazios elencados por nós. A

possibilidade de elipse que propomos acima é de SP nos dois casos; mas, especialmente na segunda ocorrência, poderia ser do adjetivo “argentina”, em lugar de “de Argentina”.

Agora, consideremos alguns elementos de sintaxe dos sintagmas nominais em espanhol: (I) o elemento obrigatório na composição de um SN é um núcleo nominal – N; pode haver ou não a ocorrência de determinante (quando existe, ocupa posição anteposta ao N, mas não é obrigatório, como se percebe pela construção 4 em que marcamos o vazio com o símbolo \emptyset) e de adjetivo não restritivo em posição anterior ao nome (como se vê no item 8, “llamada”). (II) Em posição posterior ao N pode haver variedade de complementos, a saber, são possíveis grupos adjetivais, nominais, preposicionais ou ainda orações de relativo (RAE, 2010, p. 222-223).

Nos elementos parafrásticos do epíteto formalizados no quadro 2, anteriormente, temos a ocorrência de SPs em 1, 2, 4, 5, 6, 7 e 8; desse todo, em 5 e 8 há a inserção de adjetivo em posição posterior e anterior, respectivamente, em relação a N. As ocorrências 3, 4, e 5, contém orações de relativo, introduzidas por “que”. As pautas discursivas que os SPs e as orações relativas especificativas que analisamos carregam para o núcleo do SN têm valor de paráfrase.

Com essa análise das paráfrases pretendemos mostrar que “a voz da América Latina” ou os outros epítetos que mostramos no quadro 2 conectam o substantivo nuclear “voz” a sentidos que remetem à força continental que se empregou a essa voz particular de Mercedes Sosa. Em suma, as orações relativas especificativas (*que* + SV) são modificadoras que explicitam a denotação do grupo nominal de que formam parte (RAE, 2010); os SPs (*de* + SN) que se subordinam ao SN principal com núcleo “voz” também. O papel desses elementos materiais – sintaticamente expressos – permite rastrear as formas diferentes de se referir a Mercedes Sosa como “voz da América Latina”, isto é, a análise dessas regularidades mostra as modificações que “voz” sofre em relação à forma como é manipulado pelo discurso das manchetes dos obituários.

A partir de Volóchinov (2017) trabalhamos com elementos da *significação* do epíteto para tratar dos sentidos possíveis que o *tema* possui. Nos enunciados das manchetes percebemos as formas diversas de referência à cantora argentina como “La voz de América Latina”, “La voz de Sudamérica”, “La voz que fue un continente”, “Voz de los silenciados que desafió a la dictadura”, “La voz rebelde de Argentina que se

enfrentó a la ditadura”, “La voz de la mayoría silenciosa en Latinoamérica”, “La llamada voz de América”. Na compreensão que elaboramos dos elementos linguísticos repetíveis – sobretudo de natureza morfológica e sintática – discutimos a *significação*, isto é, discutimos as formas como o “mesmo” acontece diversamente na linguagem. Agora, como Volóchinov (2017, p. 232) argumenta, a tarefa compreensiva deve se voltar para acrescentar “como que uma camada de nossas palavras responsivas” às palavras compreendidas nesses enunciados.

Consideramos que avançamos na compreensão global do funcionamento discursivo – em direção ao *tema* – desse epíteto quando conseguimos perceber diferentes formas de dizer o mesmo. Ventilamos, assim, aquilo de irreduzível e singular em relação ao epíteto “a voz da América Latina” e fizemos isso a partir de um movimento que considerou a conformação linguística na estabilidade da *significação*. Esse epíteto, e também suas paráfrases, poderia ser estudado no outro movimento a que Volóchinov (2017) nos remeteu. Mas se ficássemos apenas na via das formas da língua sem uma discussão das formas da comunicação discursiva, como essa que estamos realizando, redundaríamos em uma análise abstrativa isolada, o que não daria vida nova a essa construção nominal de caráter edificante.

Na esteira da discussão das ideias de “apoio no coro”, de Bakhtin (2011), e de “comunidade de sentido”, de Giménez (2017), a que já fizemos menção, consideremos a interferência social na construção do que é discursivizado: “Todo enunciado é antes de tudo uma orientação avaliativa. Por isso, em um enunciado vivo, cada elemento não só significa, mas também avalia” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 236). Uma vez explicitada a forma de ser linguística das paráfrases para o epíteto que encontramos nas manchetes dos obituários, isto é, da formalização morfossintática de sua organização, avançamos na relação que esses vocábulos ou sintagmas produzem para o nome de Mercedes Sosa, nos efeitos propriamente discursivos, no plano do *tema*. A discussão sobre a inserção das unidades da língua nos discursos, para Medviédev (2012, p. 183), deve levar em consideração que a avaliação social está presente em cada palavra viva em um enunciado concreto e singular.

A explicitação parafrástica que fizemos anteriormente (quadro 2) nos permitiu visualizar em um nível do puramente morfossintático – nível da *significação* – os modificadores que aparecem nas manchetes e delimitam o sentido amplo de “voz”. A

escolha das diferentes maneiras de avaliar essa “voz”, que é o núcleo do SN, apresentam o que Medviédev (2012, p. 185) denomina “atmosfera axiológica” do enunciado. O que queremos firmar como saldo dessa análise discursiva dos epítetos é que a palavra “voz” se amplifica ao sabor dos diferentes elementos que se adjungem sintaticamente, sejam palavras ou sintagmas nominais.

Com esse jogo que percebemos a partir do processo de *significação*, o elemento temático desses enunciados dos obituários vai concretizando na opinião pública essa ascensão e permanência de Mercedes Sosa como “A” voz do continente. No que se refere à construção nominal de um epíteto, avançamos um pouco em relação ao estudo de Henriques (2004) desse fenômeno de linguagem. Nossa conclusão a respeito relaciona a singularidade de um epíteto a um antropônimo em particular. Em outras palavras, apesar da possibilidade de, após a morte de Mercedes Sosa, outras cantoras ou outros artistas, galgarem para si a possibilidade de ser “A voz da América Latina”, isso não aconteceu.

Nesse sentido, apenas a título de comentário, uma iniciativa solidária surgida no começo do isolamento social ocasionado pela pandemia de Coronavírus, em 2020, resgatou esse epíteto, mas sem mencionar Mercedes Sosa. A proposta de onze cantoras de diferentes nacionalidades¹⁴⁴ de gravar algumas canções em coro para levantar fundos para o tratamento de pessoas com Covid-19 foi bem recebida internacionalmente, o canal no Youtube após um ano contém mais de 46 mil visualizações. Em conjunto, essas cantoras gravaram as canções “Gracias a la vida”¹⁴⁵, letra de Violeta Parra, e “Yo vengo a ofrecer mi corazón”¹⁴⁶, letra de Fito Páez.

O nome desse grupo é “Las voces de Latinoamérica” e a descrição no Youtube para a iniciativa relata o seguinte: “Latinoamérica tiene voz de mujer. ‘Las voces de Latinoamérica’ son voces de aliento y de esperanza, son las voces de fortaleza que hoy se alzan y abrazan a propios y extraños a través de este canto que busca ser un

¹⁴⁴ Lila Downs (México), Liliana Herrero (Argentina), Margarita Laso (Ecuador), María Fernanda Rivera (Ecuador), Niyireth Alarcón (Colômbia), Pascuala Ilabava (Chile), Soledad Pastorutti (Argentina), Susana Baca (Peru), Teresa Parodi (Argentina), Tita Parra (Chile) e Vivir Quinta (México).

¹⁴⁵ Disponível em <https://bit.ly/3zccFpa>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

¹⁴⁶ Disponível em <https://bit.ly/3AVORWQ>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

manifiesto de amor hacia la vida y a la humanidad”¹⁴⁷. A partir da análise que fizemos acima, poderíamos afirmar que o epíteto “a voz da América Latina” não se recicla para ser aplicado a apenas uma pessoa depois da morte de Mercedes Sosa.

Esse grupo toma para si essa denominação para refletir a constituição multinacional de cantoras, vozes femininas, que cantam pelo menos duas canções que outrora estiveram no repertório de Mercedes. Consideramos que o epíteto não se recicla dada a existência anterior e permanente em uma espécie de memória compartilhada socialmente sobre Mercedes Sosa, a possibilidade de alguém se autodenominar a “nova voz da América Latina” fica impossibilitada pelo efeito simbólico relacionado a seu nome. De alguma maneira, essa menção ou homenagem indireta retroalimenta uma permanência na memória latino-americana de uma “voz”, no singular, para o continente. Mesmo com a possibilidade de outras onze vozes se levantarem, a potência simbólica de Mercedes Sosa se mantém ilibada, dada a singularidade que continha sua voz e as questões que aderem a essa voz em particular.

Para concluirmos essa análise das paráfrases, cotejamos essa reflexão sobre o epíteto com a imagem abaixo, também fruto de homenagem póstuma. Essa gravura do cartunista Latuf a Mercedes Sosa se atrela à análise como outra paráfrase possível ao sentido de “voz da América Latina”, embora se ancore em outro tipo de linguagem (imagética). Na gravura, o mapa da América Latina se transforma no corpo da cantora argentina, o mapa é vermelho e nele aparecem as mãos e o rosto de Mercedes Sosa, que canta. Seu cabelo é negro, o rosto sorri cantando, a mão ao alto é homônima ao gestual que já vimos em nossas análises (especialmente em relação à capa do disco “El grito de la tierra”, 1970). A informação textual “MERCEDES SOSA (1935-2009)” completa esse cartum.

¹⁴⁷ Disponível em <https://bit.ly/3y5sYT5>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

Figura 60 – Homenagem póstuma do cartunista brasileiro Latuf a Mercedes Sosa



LATUF, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3jLav9c>. Acesso em 11 de agosto de 2021.

Essa representação agita, de certa maneira, a ideia mais metafórica de “voz da América Latina”, em que Mercedes aparece como a possível voz de um continente ceifado de sua condição vocal: um continente que foi silenciado, falava pela voz cantante de Mercedes. O corpo de Mercedes e sua voz são um só em comunhão com o continente latino-americano. Nessa homenagem póstuma, não resta dúvida sobre o alçamento de Mercedes à condição de voz continental, aqui é, outra vez, evidência. Mesmo após a morte, Mercedes é encarnada discursivamente no mapa latino-americano e a posição de suas mãos que seguram um microfone, a boca cantando, expandem sua existência na memória popular. Renfrew (2017) afirma que na reflexão bakhtiniana sobre a voz há uma “corporificação” que não acontece no “corpo”, mas no discurso que dele emana. As personagens são sempre vozes, no sentido que Bakhtin (2010b) estuda na literatura de Dostoiévski, e seu encontro conosco é sempre na forma de uma imagem ou um discurso pleno. Nossa tarefa é de escuta dessas vozes.

A partir dessa discussão teórica, podemos afirmar que Mercedes Sosa, mesmo depois da morte, tem aqui um corpo metafórico, como outrora sua voz metaforicamente foi “a voz da América Latina”. Voz e corpo outra vez se unem: Mercedes era a carne, o corpo da América. Se em vida Mercedes Sosa emprestou sua voz para que a América Latina falasse, depois da morte o continente agradece emprestando-lhe materialidade corporal. Como outros autores já chamaram atenção (ZUNTHOR, 2005, CAVARERO,

2011), se uma voz – no sentido físico – precisa de um corpo para existir, quando Mercedes faleceu a América Latina lhe serviu de encarnação material, lhe emprestando a garganta, por assim dizer, também metaforicamente.

Na sequência apresentamos, por fim, as últimas transcrições a que ainda não fizemos menção do documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, esses trechos dialogam com essa discussão:

[Victor Heredia] Mercedes era América y estaba destinada a eso... este es el legado maravilloso de, permíteme, de nuestra mami (VILA, 2013, 01:28:57-01:29:07).

[Julio Boca] [...] Me acuerdo de una imagen muy fuerte, que estaba sentada y lo único que hacía era abrir la boca y salía como una magia (VILA, 2013, 01:29:24-01:29:32).

[Teresa Parodi] Si vos tenés que pensar en América, pensás en una mujer; y esa mujer tiene la cara de Mercedes. Si vos pensás que América tiene una voz, pensás en una mujer y esa voz es la voz de Mercedes (VILA, 2013, 01:29:33-01:29:46).

Entre esses três depoimentos, dos cantores Victor Heredia e Teresa Parodi e do bailarino Julio Boca, e o cartum acima mencionado temos uma homologia formada por discursos biográficos em diferentes materialidades em relação aos efeitos cativantes que a voz poderosa de Mercedes produzia. Quando Julio Boca menciona essa imagem de que com o simples ato de abrir a boca, produzia uma “magia”, a cantora é elevada a uma condição mesmo sobre-humana. Quanto ao que afirmam tanto Parodi quanto Heredia, a conexão dos discursos sobre a América e sua relação intrínseca com a vida de Mercedes é um dos ingredientes finais para esse efeito divinizante, que envolve os sentidos de ser “a voz” de um continente. Em especial, as falas acima de Parodi e Heredia se conectam com a gravura, parece que explicando seu sentido: a voz de Mercedes, tantas vezes metáfora de um continente calado pelo poder dos ditadores, se inscreve, agora, simbolicamente, em um corpo geográfico que já falava em sua voz desde muito antes.

Uma vez analisados esses encontros de discursos projetados pelo cotejamento de textos, em relação aos documentários e os outros materiais estudados neste capítulo,

faremos ainda algumas considerações de perspectiva bakhtiniana para concluir este capítulo final desta tese. Em relação ao objetivo específico a que nos propomos a escrita deste capítulo, vale ressaltar que a análise das paráfrases do epíteto nos legou uma discussão sobre a polissemia que pode envolver o termo voz. Ora entendido como voz no sentido físico, porque Mercedes Sosa foi uma cantora com um poderoso registro vocal, ora entendido como voz no sentido social, na medida em que essa cantora se tornou conhecida como aquela que tomava para si a tarefa de ser “A” voz do continente, de falar pelos que foram calados em seu encontro fatal com o poder militar.

Para concluirmos essa discussão do capítulo partiremos de uma definição de “voz” elaborada por Bakhtin (2011) e que recupera essas duas possibilidades de sentido:

Definição de voz. Aqui entram a altura, o diapasão, o timbre, a categoria estética (lírico, dramático, etc.). Aqui entram ainda a ideologia e o destino do homem. O homem entra no diálogo como voz integral. Participa dele não só com seus pensamentos mas também com seu destino, com toda sua individualidade (BAKHTIN, 2011, p. 348-349).

A partir dessa discussão, por um lado, a voz pode ser efeito físico elaborado por alguém, uma emissão vocálica, e por outro, pode ser relacionada à ideologia. Outros autores que já mencionamos, como Zunthor (2005) e Cavarero (2011), chamaram a atenção para a inscrição corpórea da voz, para sua emissão a partir de órgãos fonadores que são feitos de carne, que tem uma vida no corpo humano, mas ao mesmo tempo expandem esse corpo. É possível afirmar, inclusive, conforme esses estudiosos, que essa raiz corpórea da voz pode sobreviver à materialidade do corpo responsável por sua emissão¹⁴⁸.

A elaboração de uma vida em torno dos sentidos que o signo “voz” pode assumir, como analisamos nesta tese, se inscreve em um e outro polos dessa compreensão do conceito de voz. Considerando a profissão de cantora que Mercedes

¹⁴⁸ Zunthor (2005), estudioso da dimensão vocal da poesia medieval, afirma que a possibilidade gravar a voz humana causou um giro na tecnologia dos estudos sobre a voz. No caso de Mercedes Sosa, embora não seja mais possível escutar seu canto a viva voz, podemos ainda recuperar suas atuações por meio dos registros em discos.

Sosa exercia e a potência vocal que emitia ao cantar, é impossível ignorar que esse elemento é decisivo em seu alçamento como “voz da América Latina”. Mas, somente essa voz poderosa não garantiria o espaço que a luta política lhe concedeu na memória latino-americana e nos discursos sobre a cultura. Como vimos na manutenção de uma memória sobre a cantora argentina em obituários, os efeitos ideológicos que produziu sobrevivem à morte de seu corpo físico.

Em outras palavras, Bakhtin (2011) trabalhou com o conceito de “voz” em pelo menos dois sentidos: 1) um deles referente ao mundo físico, a voz quando emitida por uma garganta, passa por cordas vocais, se vocaliza e 2) a voz como uma metáfora. Esse último sentido nos permite uma exploração dos sentidos muito mais interessante e afeita à perspectiva discursiva que desenvolvemos nesta tese. Alguns autores (BUBNOVA, 2016; RENFREW, 2017; WALL, 2019) já se dedicaram a estudar o tom e o peso das metáforas epistemológicas e suas implicações na teoria bakhtiniana. Conforme Wall (2019),

As metáforas de Bakhtin são muito conhecidas: os raios de luz, os andaimes, os círculos concêntricos, o homem suspendendo-se, ele mesmo, pelos cabelos [...]. [Mas] aquelas que tratam da música são de longe as mais numerosas: voz, acento, harmônicas, orquestração, polifonia, reverberação, ressonância, entonação, contraponto, dissonância e muitas outras que não citarei. As mais frequentes e as mais fecundas no plano teórico são, sem dúvida, a voz, a polifonia e o acento (WALL, 2019, p. 82).

Dada essas condições amplas das metáforas epistemológicas na reflexão bakhtiniana e do interesse que a metáfora da voz produz em relação ao que estudamos nesta tese, vamos explorar apenas essa metáfora. Segundo Wall (2019, p. 86), ainda sob o amplo aspecto da ideia de voz se circunscreve uma “zona de influência” discursiva daquilo que se constitui objeto em uma perspectiva bakhtiniana. Rastros e lembranças do que já foi dito e avaliado socialmente sobre um objeto de pesquisa e reflexão se reúnem ao que diremos a seu respeito. A voz nesse sentido deve ser vista no sentido filosófico: ninguém encontrará um objeto virginal, longe de qualquer carga avaliativa, em um mundo hermético no qual ninguém ainda valorou, como o Adão mítico encontrou o mundo, conforme Bakhtin (2011).

Não devemos entender que “voz” é um fenômeno místico que obrigatoriamente precisa de uma boca para ser produzida. Embora em nossas análises haja uma influência mútua do corpo da cantora (a boca que canta, em várias de suas imagens encaixadas nos documentários, nas capas dos discos, etc.) e da voz em um sentido mais social, deve ser esse último traço aquele cuja influência é mais duradoura e cujos efeitos simbólicos são mais fortes. De uma maneira mais pragmática, a “voz” de Mercedes Sosa no sentido de emissão vocal única e irrepetível se foi com ela em 2009, restaram, para nós, os discos, os documentários, as gravações inéditas que depois se tornaram os cinco discos póstumos lançados pela *Fundación Mercedes Sosa*¹⁴⁹. Contudo, a voz no sentido representativo-ideológico, de sua tomada de posição como artista engajada, permanece no “diálogo inconclusível” (BAKHTIN, 2011, p. 357), sobrevive à morte física, morte do corpo.

No plano estético, a possibilidade de que Mercedes Sosa seja reconhecida ainda hoje, doze anos após sua partida, como a “voz da América Latina” se deve ao fato de que o caráter discursivo do material significante da língua (VOLÓCHINOV, 2017) encontrou no coro social (BAKHTIN, 2011) um ambiente cálido. Daí a sobrevivência de um discurso biográfico a seu respeito – materializado no epíteto “voz da América Latina” – que ultrapassa o fim de sua vida, mas não o fim de sua obra, que a inscreve no “grande tempo” (BAKHTIN, 2011).

Faremos, finalmente, uma digressão para comparar esse funcionamento discursivo com uma conclusão a que Bakhtin (2010b) chegou ao estudar a poética de Dostoiévski.

Como artista, Dostoiévski não criava as suas ideias do mesmo modo que as criam os filósofos ou cientistas: ele criava imagens vivas de ideias auscultadas, encontradas, às vezes adivinhadas por ele na *própria realidade*, ou seja, ideias que já têm vida ou que ganham vida como ideia-força. Dostoiévski tinha o dom genial de auscultar o diálogo de sua época, ou, em termos mais precisos, auscultar a sua época como um grande diálogo, de captar nela não só vozes isoladas mas antes de tudo as *relações dialógicas* entre as vozes, a *interação dialógica* entre elas. Ele auscultava também as vozes dominantes,

¹⁴⁹ “Deja la vida volar” (2010), “Censurada” (2011), “Siempre en ti” (2013), “Ángel” (2014) e “Lucerito” (2015).

reconhecidas e estridentes da época, ou seja, as ideias dominantes, principais (oficiais e não oficiais), bem como vozes ainda fracas, ideias ainda não inteiramente manifestadas, ideias latentes ainda não auscultadas por ninguém exceto por ele, e ideias que apenas começavam a amadurecer, embriões de futuras concepções do mundo (grifos do original) (BAKHTIN, 2010b, p. 100-101).

Guardadas as devidas proporções, a *auscultação do tempo* que gerou essa fixação da ideia de “voz da América Latina” em relação a Mercedes Sosa, quem sabe não necessariamente conectada a uma mente brilhante como a que Bakhtin (2010b) vê em Dostoiévski, mas certamente captada pelo jogos das vozes sociais em disputa no seu tempo. A possibilidade de auscultar sua época como um grande diálogo percebendo relações dialógicas entre as vozes e a tensão inerente ao encontro das vozes permitiu que esse epíteto encontrasse um horizonte social que o adotasse e consolidasse. O alçamento de Mercedes Sosa como voz do continente responde a esse momento de silenciamento que a América Latina vivenciava.

Concluimos a parte III desta tese com alguns apontamentos sobre a análise feita no capítulo 5. A discussão que elaboramos sobre os sentidos de “voz da América Latina” neste item recuperou a discussão sobre alguns elementos que compreendemos como condicionantes na parte II. Aqui, aventamos alguns elementos validantes no contexto social de emergência desse epíteto (em 5.1), assim como sua permanência (em 5.2), inclusive após o falecimento de Mercedes Sosa.

Neste capítulo cotejamos uma ampla quantidade de materiais para aprofundarmos nossa compreensão do epíteto de “voz da América Latina”. Em relação à pergunta sobre a necessidade de o continente ter uma voz nos anos 1960-1980, concluimos a análise com a discussão que Bakhtin (2010b) faz a respeito da *auscultação do tempo* em Dostoiévski. Aproximamo-nos dessa ideia para afirmar que as questões validantes em voga na época em que o epíteto foi lançado – é verdade, com objetivos comerciais – encontraram um clima cálido de apoio coral. O público, de alguma maneira, adotou essa voz tão marcante como “A” voz do continente entre as muitas possíveis. Vimos que a qualidade vocal de Mercedes Sosa se relaciona com essa

condição divinizante a que foi elevada, ou seja, sua voz como condição física; mas também vimos que o poder que essa ideia de voz cobrou no mundo e, efetivamente, o que lhe garante uma sobrevida social relacionada ao epíteto se dá no contexto do poder ideológico de sua voz combativa. O que se manteve até nós depois da morte física do corpo de Mercedes Sosa é essa unicidade (“a voz que fala”) de sua voz, como afirma Cavarero (2011), na epígrafe desta parte, no sentido ideológico do que emite.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como expusemos na introdução desta tese, a questão de pesquisa que nos motivou realizar este estudo é: como a vida de Mercedes Sosa é elaborada discursivamente nos documentários biográficos e quais são os elementos considerados validantes em seu perfil para alçá-la à condição de “voz da América Latina”? Com essa questão propusemos como objetivo geral da tese estudar a elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa nos documentários biográficos “Mercedes Sosa - Como un pájaro libre”, “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” e “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, a fim de entender como se constitui essa ideia de “voz da América Latina”, com vistas a contribuir teoricamente com a reflexão relativamente recente sobre o encontro de discursos nos estudos bakhtinianos. Esse objetivo geral se desdobrou em três objetivos específicos, que geraram, respectivamente, as partes I, II e III desta tese.

O primeiro objetivo específico foi caracterizar o discurso biográfico e, quando de sua formulação, estudamos esse objeto a partir de um ponto de vista histórico, epistemológico e discursivo. A parte I da tese contém uma colocação em cena a partir dessas três bases para o discurso biográfico. Organizamos essa parte em dois capítulos.

No primeiro capítulo apresentamos uma seção para estudar os elementos da história do discurso biográfico, revisitando autores e momentos históricos importantes para a conformação de três “eras da biografia”. Em nossa reflexão ao final da parte I ressaltamos que os documentários biográficos reúnem em si traços da *idade heroica*, da *idade modal* e da *idade hermenêutica*. A segunda seção do capítulo trata da intimidade e do paradoxo com a exterioridade, segundo o qual aquilo que é singular e individual de cada sujeito só recebe uma vida exterior ao se discursivizar. A terceira seção desse primeiro capítulo contém um exame do funcionamento do discurso biográfico a partir das noções teóricas de valor biográfico, de Bakhtin (2011) e de memória, de Sarlo (2005).

No segundo capítulo trabalhamos com os procedimentos metodológicos, relativos à metodologia de análise e de recorte dos dados. Na primeira grande seção

desse capítulo, elaboramos um mapa do trabalho metodológico em relação ao material de análise e à especificidade dos documentários biográficos como gênero discursivo. A segunda grande seção desse capítulo abarca a metodologia de análise propriamente dita. Nesse item arrolamos os processos de transmissão, compreensão e avaliação do discurso do outro, tais quais essas noções aparecem formuladas pelos autores do Círculo de Bakhtin (respectivamente, VOLÓCHINOV, 2017; BAKHTIN, 2011; e MEDVIÉDEV, 2012).

Em relação ao primeiro objetivo específico, consideramos que as noções teóricas e metodológicas revisitadas nesta parte I nos permitem criar um marco de referência para a compreensão que se segue na parte II da tese, a que em seguida faremos menção. Em outras palavras, a parte I permite aparelhar nossa compreensão para *caracterizar o discurso biográfico*, tal qual o título refere.

O segundo objetivo específico propunha estudar a elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa a partir dos três documentários biográficos. Os dados foram apresentados em nossa análise a partir de uma visão cronológica que engloba, especialmente, a maneira como os documentários apresentam a carreira de Mercedes Sosa, ora em seus começos, ora em consolidação. Essa perspectiva de trabalho foi levada a cabo com uma organização em dois capítulos analíticos consecutivos.

No terceiro capítulo estudamos o contexto de emergência histórico-cultural do folclore argentino, em geral, e da música folclórica, em particular, na relação entre essa esfera da cultura e a esfera da política. Na primeira grande seção do capítulo 3 tratamos das vidas políticas do folclore, a saber, em primeiro lugar, na díade migração e identidade; em segundo lugar, no contato com a política peronista de divulgação massiva. É nesse item que pesquisamos o começo da carreira de Mercedes Sosa como cantora popular. A segunda grande seção do capítulo contém um giro político a mais em seu projeto de dizer como cantora, na medida em que aparecem ali as questões relacionadas à sua estreia no Festival de Cosquín, junto com o *boom* do folclore, e a importância da conexão continental que produziu em relação à canção militante.

No quarto capítulo percebemos Mercedes Sosa como uma cantora consolidada no cenário musical da Argentina e do mundo e a luta que travou com a ditadura de seu país. Esse é o foco analítico nesse capítulo que vai do cenário de ebulição social e de

censura prévia, passa pelos momentos terríveis do império da morte com a guerra à subversão que os militares propagavam, e chega aos momentos de esperança da abertura democrática. Todos esses acontecimentos refratados pela vida da cantora que foi uma personagem ímpar na resistência. Exilada, começou a ser conhecida internacionalmente como “a voz da América Latina” e isso teve uma aderência quase instantânea com seu nome.

A respeito do segundo objetivo específico, nossa análise nos capítulos 3 e 4 permite compreender um cenário de traços condicionantes para que Mercedes Sosa fosse alçada à possibilidade ser “a voz da América Latina”. Uma vez que reunia as condições vocais potentes, um repertório politicamente engajado, as características étnicas que lhe davam uma espécie de lugar de fala: todo um conjunto de elementos que são condicionantes para sua inserção internacional como representante máxima do continente. Dito de outro modo, a parte II permite compreender que *a elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa nos documentários biográficos* obedece a um projeto de dizer em que ser “a voz da América Latina” é amplamente apoiado socialmente.

O terceiro objetivo específico foi discutir o epíteto “a voz da América Latina” com base nos discursos biográficos contidos nos documentários e em material de cotejo. Essa terceira parte contém uma análise discursiva do epíteto e consideramos que os elementos nela contidos são validantes para a condição de voz do continente. Essa parte da tese contém um único capítulo de natureza analítica dividido em dois itens.

No quinto capítulo realizamos um cotejamento das informações contidas nos documentários “Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?” e “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” com outras de natureza diversa. Na coleta de material de cotejo tentamos arejar os dados desta tese com o batimento de discursos biográficos a respeito de Mercedes Sosa que circularam em outras materialidades. Assim, analisamos as paráfrases do epíteto em obituários de periódicos de circulação internacional, o *doodle* comemorativo ao aniversário de estreia em Cosquín, ainda algumas capas de discos, imagens que aparecem nos documentários, entre outros. Esse item analítico é concluído com uma reflexão de base bakhtiniana sobre a ideia de voz, como emissão física e como ideologia.

Sobre o terceiro objetivo específico, procedemos a partir do pressuposto que na parte II havíamos analisado os elementos condicionantes para a elevação de Mercedes Sosa como “a voz da América Latina”. Na parte III em especial localizamos como e quando o epíteto apareceu, com um objetivo comercial, mas ganhou uma sobrevida no discurso social dado o apoio do coro que recebeu. Aventamos as possibilidades de permanência desse epíteto na memória popular em relação a Mercedes Sosa a partir de dados que são póstumos ou contemporâneos a sua vida.

A tese defendida neste trabalho envolve a conjunção dos seguintes elementos: a própria voz, o teor militante das canções, o período histórico-político, a vida pregressa, a luta política, a conexão latino-americana são ingredientes na elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa nos documentários biográficos e auxiliam na sedimentação dos valores edificantes relacionados ao epíteto de “voz da América Latina”. O encontro desses fatores legitima que Mercedes Sosa seja conhecida como a voz do continente, uma vez que se considere a aderência de sua profissão de cantora – a despeito dos demais intelectuais e artistas em atividade na mesma época – sua potência vocal, as questões que o repertório e que sua ação política apresentavam.

Finalmente, em relação às justificativas que mencionamos na introdução da tese e constituem os objetivos fim de nossa reflexão, 1) aquela que diz respeito à contribuição teórica para o campo dos estudos bakhtinianos, podemos afirmar que avançamos analiticamente em relação a outros estudos (PONZIO, 2010a, 2010b, 2011; DIAS, 2014) na medida em que nos debruçamos sobre outras materialidades discursivas. Feito isso, chegamos a uma compreensão diversa, que contribui para os estudos de materialidades audiovisuais. 2) No campo da contribuição social que justifica nosso trabalho, entendemos que as respostas a nosso contexto atual de uma democracia frágil, abalada pelos poderes dos fardados (outra vez) nos exige cautela e constância da defesa dos direitos individuais. Notadamente, queremos contribuir com a sociedade na compreensão dos efeitos nocivos que os sonhos autoritários de outrora possuem, afastarmo-nos de quem professa esses valores é o começo de um mundo melhor.

PROGRAMA DE ESTUDOS

Passamos à parte em que projetamos um futuro programa de estudos. Para tanto, elaboraremos uma pequena lista em que discutimos o interesse profissional de pesquisa/ensino dos anos vindouros:

1. Como apontamos tanto na introdução desta tese quanto no programa de estudos ao final da dissertação de mestrado, *os discursos culturais ou sobre a cultura* nos chamam a atenção. Não consideramos haver esgotado essa fonte de novidade que é a cultura e parece ser possível, ainda, tomar como ponto de apoio para muitos anos de estudos esses tipos de discursos.

2. Também, a questão geográfica que enunciamos durante o trabalho produzido nesta tese deve tornar a ser objeto de reflexão. No tocante à *América Latina*, ainda não se esgotou o que se tem a dizer/estudar sobre essa zona, de um ponto de vista cultural, histórico, social, linguístico, discursivo, etc. Interessa projetar outros estudos que contemplem o signo América Latina como eixo de reflexão.

3. *As relações de interculturalidade* entre o Brasil e outros países, que falem espanhol, no plano dos discursos sobre a cultura ou discursos culturais, ou ainda mesmo na reflexão sobre o ensino de espanhol.

4. A discussão sobre *a recepção, o ensino e a divulgação das ideias bakhtinianas na América Latina, em língua espanhola e portuguesa*.

5. A tradução e a circulação em língua portuguesa de textos produzidos em língua espanhola por estudiosos da obra do Círculo de Bakhtin.

6. Enfim, a *possibilidade de experiência internacional em pesquisa e/ou ensino*, freada durante os últimos dois anos de doutoramento pelas condições sanitárias preocupantes que ainda passamos, hoje, em outubro de 2021.

REFERÊNCIAS

Referências audiovisuais

CEREIJO, M. *Algo más que una canción*. 55 minutos, colorido. Roteiro: CEREIJO, M. Distribuição TVE S.A. Cópia disponível em: <https://bit.ly/3abnEF3>. (Acesso em 10 dezembro de 2020). Madrid: TVE, S.A., 1983.

FARO, F. *Mercedes Sosa – Ensayo*. 63 minutos, colorido. Cópia disponível em: <https://bit.ly/2Wa6TIB>. (Acesso em 4 de abril de 2020), 1991. São Paulo: Canal Cultura, 1991.

LEVÍN, G. *Nuevo Cancionero. El Movimiento*. [Série documental com Quatro episódios: “Génesis”, “El mensaje”, “La difusión”, “El legado”, com 26 minutos, respectivamente, cada] Canal Encuentro. Cópia disponível em: <https://bit.ly/3qqCgWm>. (Acesso em 12 de dezembro de 2020). Buenos Aires: Canal Encuentro, 2013.

PAUL, S. *Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?* 51 minutos, colorido. Roteiro: PAUL, S. Distribuição: Arsenal Film. Cópia disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=op1Ma4J32Lo> (Acesso em 14 dezembro de 2020). Berlim: Arsenal Film, 1985.

TOMIO, G. *Série Cantoras* [Episódio “Homenaje a Mercedes Sosa”]. 53 minutos, colorido. Cópia disponível em: <https://bit.ly/39KZSzp>. (Acesso em 17 de dezembro de 2020). Buenos Aires: Canal Encuentro, 2013.

VILA, R. *Cantora, un viaje íntimo*. 100 Minutos, colorido. Distribuição SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT. Cópia em DVD. Buenos Aires: Sony Music, 2009.

VILA, R. *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica*. 123 minutos. Distribuição: 3C Films Cópia disponível em: <https://bit.ly/2VJm6uI> (Acesso em 22 de abril de 2020). Argentina: Canal Encuentro, 2013.

WÜLLICHER, R. *Mercedes Sosa - Como un pájaro libre*. 69 minutos, colorido.
Roteiro: BRIANTE, M. Cópia disponível em: <https://bit.ly/2Wbubau> (Acesso em 11 de dezembro de 2020). Buenos Aires: DisproFilms S.A. & Laboratórios Alex S.A., 1983.

Referências bibliográficas

AGESTA, D. Operación claridad, o de cómo tapar el sol con una mano. Represiones culturales en la Universidad Nacional del Sur. In. *X Seminario internacional políticas de la memoria*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2018. Disponível em <https://bit.ly/3rfMycb>. Acesso em 01 de fevereiro de 2021.

ALI, T. *O poder das barricadas: uma autobiografia dos anos 60*. Tradução Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2008, 408p.

ARCHETTI, E. Literatura popular urbana. El tango argentino. In. PIZARRO, A. *América Latina: palabra, literatura y cultura*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pp.232-274.

ARCHETTI, E. O “gaucho”, o tango, primitividade e poder na formação da identidade nacional argentina. *Mana*. N.9.v. 1, 2003, pp.9-29.

ARFUCH, L. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In. GALLE, H. e outros (Orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009, p. 113-121.

ARFUCH, L. *O Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, 370p.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013, 419p.

BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011, 476p.

BAKHTIN, M. M. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016, 164p.

BAKHTIN, M. M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. V. Miotello & C.A. Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010a, 160p.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b, 366p.

BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética*. Tradução Aurora F. Bernadini *et al.* São Paulo: Ed. da UNESP, 2014, 439p.

BAKHTIN, M. M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018, 272p.

BAKHTIN, M. M. VOLOCHÍNOV, V.N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de M. Lahud e Yara Vieira. São Paulo: Ed. Hucitec, 2009, 203p.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance I. A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário Paulo Bezerra. São Paulo: editora 34, 2015, 256p.

BARRERO, R. La musica folclórica argentina. In. BARRERO, R. *El folclore en la educación*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2011, pp. 21-41.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak. Campinas: Pontes, 2005, 382p.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006, p. 183-191.

BRACELI, R. *Mercedes Sosa, la Negra*. Edición Definitiva. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2010, 320p.

BUBNOVA, T. *Do corpo à palavra: leituras bakhtinianas*. Organização, tradução e notas de Nathan Bastos de Souza. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016, 253p.

BUBNOVA, T. Voloshinov: a palavra na vida e a palavra na poesia. Tradução de Fernando Legón e Diana Pereira. In. BRAIT, B. (Orgs.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009, pp. 31-49.

BURKE, P. *A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989*. Tradução Nilo Odália. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991, 143p.

CALLONI, S. *Operación Cóndor: los años del lobo*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 1999, 224p.

- CALVEIRO, P. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina*. Tradução Fernando Prado. São Paulo: Boitempo, 2013, 192p.
- CANÇADO, M. *Manual de semântica*. Noções básicas e exercícios. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008, 183p.
- CARVAJAL, F. NOGUEIRA, F. Enunciar la ausencia. In. TAPIA, M. VINDEL, J. CARVAJAL, F. MESQUITA, A... [et. Al.]. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, p.103-110.
- CASCANTE, F.R. O gênero autobiográfico e a construção do sujeito autorreferencial. In. SERODIO, L.A. SOUZA, N.B. *Saberes transgredientes*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018. 19-53p.
- CAVARERO, A. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução Flavio Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, 312p.
- CHAMOSA, O. *Breve historia del folclore argentino 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012, 208p.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso político*. Trad. Dilson Cruz e Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006, 328p.
- CHARTIER, R. Ler sem livros. Tradução Luzmara Curcino e Jéssica de Oliveira. *Revista Linguasagem*. V. 32, 2019, pp. 6-17.
- CHRISTENSEN, A. *Mercedes Sosa: la voz de la esperanza*. Nova Iorque: NY Book editors & David Larkin, 2019, 244p.
- CORBIN, A. *Historia del silencio*. Del renacimiento a nuestros días. Tradução Jordi Bayod. Barcelona: Acantilado, 2019, 98p.
- CUNHA, L.A. *Do nacional-popular ao popular latino-americano: Milton Nascimento e o discurso latino-americanista na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019, 184p.

DIAS, A.B.F. *Encontro de palavras em procedimentos restaurativos - uma visão possível sobre linguagem e seu funcionamento*. Tese (Doutorado em Linguística). Departamento de Letras, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014, 251p.

DOSSE, F. *História do estruturalismo: o canto do cisne de 1967 aos nossos dias*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo/Campinas: Editora Ensaio/Editora da Unicamp, 1994, 518p.

DOSSE, F. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2009, 448p.

FANJUL, A.P. *Mudança, consternação*. Um estudo sobre o discurso no primeiro “rock argentino”. Tese (Livre-docência em Língua Espanhola). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, 287p.

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, M. *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. pp. 203-222.

FRANCIA, T.; MATUS, O. TEJADA GÓMEZ, A.; Et.Al. *Manifiesto fundacional del nuevo cancionero*. 1963. Disponível em: <http://www.mercedessosa.com.ar/arcon/nuevocancionero.htm>. Acesso: 15 de agosto de 2015, 5p.

GALEANO, E. *Las venas abiertas de América Latina*. México DF: Ed. Siglo XXI, 2004, 384p.

GARCÍA, M.I. GRECO, M.E. BRAVO, N. Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta. *Resonancias*. Vol. 18, n°34, enero-junio 2014, pp. 89-110.

GARCIA, T. C. Entre a tradição e o engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón. *Projeto História*, São Paulo, N.36, 2008, pp. 197-209.

GARCIA, T.C. O nacional-popular e a militância de esquerda no Brasil e na Argentina nos anos 1960. In. EGG, A. FREITAS, A, KAMINSKI, R. (ORGs.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 241-258.

GENETTE, G. *Palimpsestos*. A literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga et. All. 1 ed. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010, 172p.

GERALDI, J.W. *Tranças e danças*. Linguagem, ciência, poder e ensino. São Carlos: Pedro & João editores, 2018, 236p.

GIMÉNEZ, A.B.W. *Renovação poético-musical, engajamento e performance artísticas em Mercedes Sosa e Elis Regina (1960-1970)*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2017, 375p.

GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Tradução Maria B. Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 237p.

GINZBURG, C. Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp.143-181.

GIORDANO, S. El nuevo cancionero y la herida absurda. Apuntes sobre genealogía y valor en el folklore. In. ADUCCI, P. CABRERA, L. CANTEROS, LS. Et. Al. *Diez ironías sobre la libertad de expresión*. Buenos Aires: Colectivo de trabajadores de prensa, 2012, pp. 1-15.

GIORDANO, S. *Había que cantar...* Una historia del festival nacional de folklore de Cosquín. Córdoba: Comisión Municipal de Folklore, 2010, 256p.

GOMES, C.S. *'Cada verso é uma semente no deserto do meu peito': exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latino-americana (anos 1970)*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, 169p.

GOMES, C. S. “Es Sudamérica mi voz”: o projeto de unidade continental no álbum ‘Cantata Sudamericana’ (1972). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 4, v. 1, jul.-dez. 2015, pp. 27-46.

GONZÁLEZ, J.P. *Pensando a música a partir da América Latina*. Tradução de Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e voz, 2016, 268p.

GRILLO, S. Esfera e campo. In. BRAIT, B. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, pp.133-161.

GUERRERO, J. La música de Mercedes Sosa y la conformación de un archivo “alternativo” durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). In. *Anais do IX ENABET e XII Encontro de Educação Musical da Unicamp*. Musicar local: aprendizagens e práticas. Campinas: Unicamp, 2019, pp. 548-556.

HENRIQUES, C.C. Apontamentos para um Dicionário de Epítetos de Autores da Literatura Brasileira: relato 3. In: XI EURALEX International Congress, 2004. *Actes EURALEX 2004*. Lorient: Université Bretagne Sud, 2004. v. 1. p. 365-373.

KARUSH, M.B. *Músicos en tránsito*. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla. Tradução de Elena Marengo. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2019, pp. 481.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. de Jovita Noronha e Maria Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, 404p.

LÓPEZ, I. Tradición e innovación en la canción de folklore en Argentina. La producción de Gustavo “Cuchi” Leguizamón. *Nuevo mundo mundos nuevos*, 2016, pp. 1-15. Disponível em <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69371>. Acesso em 30 de novembro de 2020.

LUNA, F. *Atahualpa Yupanqui*. Madrid: Ediciones Jucar, 1986, 112p.

MADOERY, D. Estudios sobre el folclore musical argentino. *Revista Argentina de Musicología*. V. 17, 2016, pp. 15-38.

MAKERMAN, N. (2015). El silencio es salud. *Trivium: Estudos Interdisciplinares*. V. 2, ano VII, 2015, pp. 217-230.

MARIANI, T.A. De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: actores emergentes en el folklore argentino. In. *Revista Argentina de Musicología*, v. 19, 2018, pp. 175-193.

MARIANI, T.A. El folklore en el año de la Guerra de Malvinas (1982): el disco Mercedes Sosa en Argentina. *Música e Investigación*. V. 27, 2019, pp.71-93.

MASSHOLDER, A. *Todas las voces, todas*: Mercedes Sosa y la política. Buenos Aires: Ediciones Desde la Gente, 2016, 128p.

MATUS, F. *Mercedes Sosa, la mami*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2016, 296p.

MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários*: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradutoras: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012, 272p.

MOLINERO, C. *Militancia de la canción*. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975). Buenos Aires: De aquí a la vuelta, 2011, 318p.

MOLINERO, C. Recorridos de la canción folklórica como depositaria de la militancia política hasta la dictadura. In. *X Seminario internacional políticas de la Memoria. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti*, Buenos Aires, 2018, pp. 1-14. Disponível em <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario-ponencias.php>. Acesso em 20 de janeiro de 2021.

MORENO FERNÁNDEZ, F. Mercedes Sosa. In. MORENO FERNÁNDEZ, F. *La maravillosa historia del español*. Barcelona: Espasa, 2015, 329p.

NÉIA, V. H. O Nacionalismo argentino da geração do centenário da Independência. *Bilros*, Fortaleza, v. 6, n. 11, 2018, pp. 93-109.

NOVARO, M. PALERMO, V. A ditadura militar argentina 1976-1983. Do golpe de estado à restauração democrática. Tradução Alexandra Melo e Silva. São Paulo: EDUSP, 2007, 752p.

OTHERO, G. A. Sintaxe. In. SCHWINDT, L.C. *Manual de linguística*: fonologia, morfologia e sintaxe. Petrópolis: Vozes, 2014, pp. 115-219.

PERROT, M. *Historia de las alcobas*. trad. Ernesto Junquera. Madri: Siruela, 2011. 549p.

PONZIO, A. *Encontro de palavras*. O outro no discurso. Tradução de Valdemir Miotello et.al. São Carlos: Pedro & João editores, 2010b, 179p.

PONZIO, A. Filosofia da linguagem como arte da escuta. Introdução à edição brasileira. In. PONZIO, A.; CALEFATO, P.; PETRILLI, S. *Fundamentos de filosofia da linguagem*. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2007, pp. 09-68.

PONZIO, A. Problemas de sintaxe para uma linguística da escuta. VOLOCHÍNOV, Valentín N. BAKHTIN, Mikhail. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. Tradução de V. Miotello e outros. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011, pp.7-59.

PONZIO, A. *Procurando uma palavra outra*. Tradução de Valdemir Miotello et.al.. São Carlos: Pedro & João editores, 2010a, 175p.

PUJOL, S. Canciones argentinas (1910-2010). Buenos Aires: Emecé Editores, 2010, 440p.

QUIROGA, N. Las unidades básicas durante el primer peronismo. Cuatro notas sobre el Partido Peronista a nivel local. Nuevo mundo mundos nuevos. 2008, pp. 1-17. Disponível em <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.30565>. Acesso em 01 de dezembro de 2020.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. Tradução Ângela Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018, 160p.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Estética e política. Tradução Mônica Neto. São Paulo: Editora 34, 2009, 72p.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, 128p.

RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. Tradução de Daniele Ávil. *Urdimento*. N.15, 2010, p. 107-122.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE) *Nueva gramática de la lengua española*. Manual. Madri: Espasa, 2010, 1049p.

RENFREW, A. *Mikhail Bakhtin*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2017, 224p.

RIVERA, A. Q. Música. In. SADER, e. JINKINGS, I. (ORGs.). *Latino-americana*. Enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe. São Paulo: Boitempo, 2006, pp. 824-841.

SANTANA, J.A. A parresía no cancionero de Violeta Parra cantado por Mercedes Sosa em Homenaje a Violeta Parra. *Caderno de Letras*, nº 26, 2016, pp. 237-260.

SARLO, B. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Organização Sergio Miceli. Tradução Mirian Senra. São Paulo: Edusp, 2016, 287p.

SARLO, B. *Tiempo pasado*. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, 167p.

SEOANE, M. Peronismo. In. SADER, e. JINKINGS, I. *Latinoamericana*. Enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe. São Paulo: Boitempo, 2006, pp. 938-942.

SERVETTO, A. Memorias de intolerancia política: las víctimas de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista). In. *Antíteses*, vol. 1, n. 2, 2008, pp. 439-454.

SIBILIA, P. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, 319p.

SOUZA, N. B. *A construção contraditória do discurso identitário no cancionero de Soledad Pastorutti no contexto do folclore argentino*. Dissertação (Mestrado em linguística). Departamento de Letras, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017, 153p.

SOUZA, N.B. A enunciação tonitruante do discurso de militância em “Solo le pido a dios”, de León Gieco. *Abehache*, N.13, 1º semestre 2018, pp. 65-78.

SOUZA, N.B. MIOTELLO, V. “Hay que seguir luchando”: arte e compromisso nos discursos autobiográficos de Mercedes Sosa. *Polifonia*, Cuiabá-MT, vol.27, n.47, 2020, pp. 171-190.

SOUZA, N.B. O tratamento estético do texto (auto)biográfico: uma perspectiva dialógica. *Revista do SETA*. V. 9, 2019, pp. 228-239.

SOUZA, N.B. MIOTELLO, V. Uma contribuição à crítica bakhtiniana: a(s) leitura(s) de Kisteva, o termo "slovo" e outros problemas em algumas traduções. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 8, n. 3, 2019, p. 545-562.

SOUZA, N.B. MIOTELLO, V. Vivenciar a si mesma à margem: transgrediência, acabamento, opacidade. In. SERODIO, L.A. SOUZA, N.B. *Saberes transgredientes*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018, pp. 53-77.

UGARTE, M. Cien años de música entre la Nación, la resistencia y los géneros populares. *Del centenario al bicentenario: música, sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina. 1910-1920*. UGARTE, M. (Orgs.). Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini; Fondo Nacional de las Artes, 2010, pp. 16-91.

VOLOCHÍNOV, V.N. *A construção da enunciação e outros ensaios*. Organização, tradução e notas de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João editores, 2013, 273p.

VOLÓCHINOV, V.N. *A palavra na vida e a palavra na poesia*. Ensaio, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019, 400p.

VOLOCHÍNOV, V.N. BAKHTIN, M. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. Tradução de Valdemir Miotello e outros. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011, 232p.

VOLÓCHINOV, N. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017, 376p.

WALL, A. Aprender a escutar: o problema das metáforas musicais na crítica bakhtiniana. In. ZANDWAIS, A. VIDON, L. (Orgs.) *A pesquisa sob o enfoque dos estudos do Círculo de Bakhtin*. Vitória: EDUFES, 2019, pp. 79-97.

ZUNTHOR, P. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005, 191p.

ZUNTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Ferreira, Maria Pochat, Maria Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, 354p.

Referências discográficas

Canções

BOCCANERA, J. NAHUEL, C.P. ¿Será posible el sur? Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. ¿Será posible el sur? 1984. Disco de vinil, lado 2, faixa 1.

GARCÍA, C. Inconsciente colectivo. Intérpretes Mercedes Sosa e Charly García. In. SOSA, M. Mercedes Sosa '83. 1983. Disco de vinil, lado A, faixa f.

GIECO, L. Solo le pido a Dios. Intérpretes Mercedes Sosa e León Gieco. In. SOSA, M. Mercedes Sosa en Argentina. 1982. Disco de vinil, disco 1, lado B, faixa 1.

GLEIJER, A. RECHES, D. Como un pájaro libre. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. *Como un pájaro libre*. Buenos Aires: Philips Records, 1983. Disco de vinil, lado 1, faixa 1.

GUARANY, H. Si se calla el cantor. Intérprete Horacio Guarany. In. GUARANY, H. *El potro*. Buenos Aires: Philips, 1970. Disco de vinil, lado 2, faixa 2.

HEREDIA, V. Todavía cantamos. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. ¿Será posible el sur? 1984. Disco de vinil, lado a, faixa 1.

IRAMAIN, F.F. Canción del derrumbe indio. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. Yo no canto por cantar. 1966. Disco de vinil, lado 1, faixa 2.

NUMHAUSER, J. Todo cambia. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. ¿Será posible el sur? 1984. Disco de vinil, lado A, faixa 3.

PARRA, V. La carta. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. *Homenaje a Violeta Parra*. Buenos Aires: Philips, 1971. Disco de vinil, lado 2, faixa 2.

SOSA, J. SÁNCHEZ, Hermano dame tu mano. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. Traigo un pueblo en mi voz. Buenos Aires: Philips, 1973. Disco de vinil, lado A, faixa 3.

TEJADA GÓMEZ, A. ISELLA, C. Canción con todos. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. *El grito de la tierra*. Buenos Aires: Philips, 1970. Disco de vinil, lado 2, faixa 3.

TEJADA GÓMEZ, A. MATUS, O. Canción para un niño en la calle. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. *Para cantarle a mi gente*. 1967. Disco de vinil, lado 2, faixa 3.

TEJADA GÓMEZ, A. MATUS, O. Zamba de los humildes. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. *La voz de la zafra*. 1962. Disco de vinil, lado 2, faixa 2.

TORO, A. PETROCELLI, D. Cuando tenga la tierra. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. *Traigo un pueblo en mi voz*. 1973. Disco de vinil, lado A, faixa 1.

VIGLIETI, D. Canción para mi América. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. *Yo no canto por cantar*. Buenos Aires: Philips, 1976. Disco de vinil, lado 2, faixa 5.

WALSH, M.E. Como la cigarra. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. *Serenata para la tierra de uno*. 1979. Disco de vinil, lado A, faixa 3.

Discos

NASCIMENTO, M. *Geraes*. Disco sonoro. São Bernardo do Campo: EMI, 1976. Disco de vinil.

SOSA, M. *Ángel*. Buenos Aires: Universal, 2014. Compact Disc.

SOSA, M. *Censurada*. Buenos Aires: Universal, 2011. Compact Disc.

SOSA, M. *Deja la vida volar*. Buenos Aires: Sony, 2010. Compact Disc.

SOSA, M. *El grito de la tierra*. Buenos Aires: Philips Records, 1970. Disco de vinil.

SOSA, M. *Homenaje a Violeta Parra*. Buenos Aires: Philips, 1971. Disco de vinil.

SOSA, M. *La voz de la zafra*. 1962. Disco de vinil.

SOSA, M. *Lucerito*. Buenos Aires: Sony, 2015. Compact Disc.

SOSA, M. *Mercedes Sosa en Argentina*. 1982. Disco de vinil.

SOSA, M. *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Philips, 1977. Disco de vinil.

SOSA, M. *Para cantarle a mi gente*. Buenos Aires: Philips Records, 1967. Disco de vinil.

SOSA, M. *Serenata para la tierra de uno*. Buenos Aires: Philips Records, 1979. Disco de vinil.

SOSA, M. *Siempre en ti*. Buenos Aires: Universal, 2013. Compact Disc.

SOSA, M. *Traigo un pueblo en mi voz*. Buenos Aires: Philips Records, 1973. Disco de vinil.

SOSA, M. *Yo no canto por cantar*. Buenos Aires: Philips Records, 1966. Disco de vinil.