



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

**A CONSTRUÇÃO CONTRADITÓRIA DO DISCURSO IDENTITÁRIO NO
CANCIONEIRO DE SOLEDAD PASTORUTTI NO CONTEXTO DO FOLCLORE
ARGENTINO**

SÃO CARLOS
2017



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

A CONSTRUÇÃO CONTRADITÓRIA DO DISCURSO IDENTITÁRIO NO
CANCIONEIRO DE SOLEDAD PASTORUTTI NO CONTEXTO DO
FOLCLORE ARGENTINO

NATHAN BASTOS DE SOUZA

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

Orientador: Prof. Dr. Valdemir Miotello



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

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

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Nathan Bastos de Souza, realizada em 14/11/2017:

Prof. Dr. Valdemir Miotello
UFSCar

Profa. Dra. Fabiana Giovanni
UNIPAMPA

Profa. Dra. Ana Beatriz Ferreira Dias
UFFS

Dedico este trabalho à memória da minha mãe, Luci
Mara, pelo amor, pela confiança que sempre teve em
meu potencial, pelo incentivo aos estudos, pelas
brigas que travou por uma educação melhor para
mim e minha irmã.
Aos meus alunos, em qualquer tempo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelas oportunidades durante estes anos de estudos em conhecer tantas pessoas ímpares, pelas coisas que a ciência não explica.

À minha mãe, Luci Mara, por ser alguém que ainda me dá luz mesmo não estando presente fisicamente, que orienta minha vida de alguma maneira mesmo de longe.

Ao meu pai, Valdeci, e minha irmã, Nathieli, por aguentarem minha distância e entenderem minhas horas de estudo. Pelos esforços dispensados em 2016 para que eu me mantivesse em São Carlos na adversidade de cursar mestrado sem bolsa, pelos sacrifícios dos dois, pelo carinho, pela torcida.

Ao meu orientador, Valdemir Miotello, por ser alguém com quem pude contar desde o momento que pisei em São Carlos pela primeira vez, lá em 2014, quando eu não era mais que aluno de graduação ainda. Pelas batalhas que travou por mim, que foram árduas, pela confiança em meu trabalho, pela escuta responsável, pela amizade, pelas oportunidades.

À minha (eterna) orientadora e mãe acadêmica, professora Fabiana Giovani, pela confiança em achar que eu poderia fazer algo positivo e forte quando eu era apenas um menino iniciando um curso superior. Pela partilha de conhecimentos, pelo amor, pela amizade, pela arguição da qualificação e agora da defesa.

À querida professora Ana Beatriz Dias, pessoa por quem nutro grande admiração e carinho, pela leitura competente que fez quando da qualificação e certamente da defesa também. Pela torcida, pela força.

Ao professor Moacir, pela amizade sincera de alguns anos já, por estar sempre se lembrando da minha pesquisa mesmo estando fora do país, pelas conversas, pelas boas risadas, pelos vinhos, pelos helps.

Ao GEGE do meu tempo, Aninha, Thiago, Patrícia, Flávio, Efraín, Rosângela, Nicole, Alline Rufo, Aline Manfrim, Radamés, Cezinaldo, Bel, Nanci, Camila, Pajeú, Alan, Sueli, Marisol, Sandra Eli, Sandra Cardoso, Vanessa.

À Dona Ju, Rosângela e Helinho, pela amizade que construímos, por ter sempre por perto um café para aquecer a alma e um feijão temperado com amor para aquecer o coração. A casa de vocês se tornou minha segunda casa em São Carlos. À Dona Lourdes, Seu Carlão, Fernanda, Cléber, Simone, Fábio, Rudy pela amizade, pelos churrascos, pelas conversas boas.

Aos amigos que conheci na UFSCar, Lorena, Jéssica, Amanda, Pâmela, Jorcemara. Aos professores do PPGL com quem tive aula, Roberto, Carlos, Maria Sílvia, Vanice.

À Unipampa Itaqui, pela recepção calorosa e pelos aprendizados que tive uma vez mais nessa instituição. Aos alunos pela paciência. Aos colegas, um abraço especial à Carla, Karina, Shanda e Cristina, pela parceria.

Epígrafe



RESUMO

O objetivo desta dissertação é investigar como se materializam no discurso identitário do cancionero folclórico de Soledad Pastorutti os índices de contradição que apontam para a alteridade por meio de uma análise das relações dialógicas do cancionero com seu contexto de produção, da narrativa da indústria discográfica, de alguns relatos biográficos e de algumas canções. A abordagem teórica é advinda da teoria bakhtiniana e se concentra principalmente nas categorias de análise da contradição, da ambivalência e da bivocalidade. A metodologia de análise se pauta na noção de cotejamento de texto e toma os signos ideológicos como materialização na linguagem das valorações sociais. Os resultados comprovam a tese de que o discurso identitário no cancionero folclórico de Soledad Pastorutti se constrói sob os auspícios da própria contradição, visto que nos limites de uma só e mesma unidade linguística – às vezes uma palavra, às vezes uma oração completa – se escutam duas vozes, a primeira, mais evidente, que defende o discurso identitário atacando o “outro” e a segunda, menos aparente, que demonstra o tanto que a identidade se constitui em relação com a alteridade. Em outras palavras, a resistência à alteridade é ambivalente, bivocal e contraditória porque o discurso que conjura o ataque se constitui na diferença. É um discurso identitário que se funda na contradição de repelir o que é constitutivo.

Palavras chave: Contradição; Ambivalência; Bivocalidade; Soledad Pastorutti; Folclore argentino.

RESUMEN

El objetivo de esta tesis de maestría es investigar cómo se materializan en el discurso identitario del cancionero folclórico de Soledad Pastorutti los índices de contradicción que apuntan para la otredad por medio de un análisis de las relaciones dialógicas del cancionero con su contexto de producción, de la narrativa de la industria discográfica, de algunos relatos biográficos y de algunas canciones. El marco teórico adviene de la teoría bajtiniana y se concentra principalmente en las categorías de análisis de la contradicción, ambivalencia y bivocalidad. La metodología de análisis se pauta en la noción de cotejamiento de textos y concibe los signos ideológicos como materialización en el lenguaje de valoraciones sociales. Los resultados comprueban la tesis de que el discurso identitario en el cancionero folclórico de Soledad Pastorutti se construye bajo los auspicios de su propia contradicción, visto que en los límites de una sola y misma unidad lingüística – a veces una palabra, a veces una oración completa – se escuchan dos voces, la primera, más evidente, que defiende el discurso identitario atacando al “otro” y la segunda, menos aparente, que demuestra lo tanto que la identidad se constituye en relación con la alteridad. En otras palabras, la resistencia a la otredad es ambivalente, bivocal y contradictoria porque el discurso que conjura el ataque se constituye de la diferencia. Es un discurso identitario que se funda en la contradicción de oponerse a lo que es constitutivo.

Palabras clave: Contradicción; Ambivalencia; Bivocalidad; Soledad Pastorutti; Folclore argentino.

RÉSUMÉ

Le but de cette dissertation c'est de rechercher de quelle manière se matérialisent au discours identitaire du chansonnier folklorique de Soledad Pastorutti les indices des contradictions qui mènent à l'altérité à travers une analyse des rapports dialogiques du chansonnier avec son contexte de production, de la narrative de l'industrie discographique, de quelques récits biographiques et de quelques chansons. L'approche théorique découle de la théorie bakhtinienne et se concentre surtout aux catégories de l'analyse de la contradiction, de l'ambivalence et de la bivocalité. La méthodologie de l'analyse se règle par la notion de comparaison de texte et prend les signes idéologiques comme matérialisation au langage des valorations sociales. Les résultats confirment la thèse qui déclare que le discours identitaire dans le chansonnier folklorique de Soledad Pastorutti est construit sous les auspices de la contradiction, puisqu'aux limites d'une seule et même unité linguistique – quelquefois un mot, quelquefois une proposition complète - on écoute deux voix, la première, plus évidente qui défend le discours identitaire en attaquant "l'autre" et la deuxième, moins apparente, qui prouve comment l'identité se constitue par rapport à l'altérité. Dans d'autres mots, la résistance à l'altérité est ambivalente, bivocale et contradictoire parce que le discours qui invoque se constitue à la différence. C'est un discours identitaire qui se fonde sur la contradiction de repousser ce qui l'est constitutif.

Mots-clé: Contradiction; Ambivalence; Bivocalité; Soledad Pastorutti; Folklore argentin

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the presence of contradiction indexes that materialize themselves in Soledad Pastorutti's identity discourse, within her folk music body of work (corpus), while pointing toward otherness, through an analysis of the dialogic relations between folk corpora, their context of production, the music industry narrative, a few biographical reports, and a few songs. This dissertation's theoretical approach is taken from bakhtinian theory and focuses mainly on the subjects of analysis of contradiction, ambivalence, and bivocality. The methodology of the analysis is based on the notion of text comparison and takes ideological signs as the materialization of social value attribution in language. The results confirm the thesis that the identity discourse in Soledad Pastorutti's folk music corpus is built under the auspices of self-contradiction, given that within the limits of a single linguistic unit – sometimes a word, sometimes a whole sentence – two voices can be heard: a first one, more apparent, which defends the identity discourse while attacking the “other”, and a second one, less apparent, which shows how far identity constitutes itself in relation to otherness. In other words, the resistance to otherness is ambivalent, bivocal, and contradictory, inasmuch as the discourse that attacks others constitutes itself in difference. It is an identity discourse founded on the contradiction of repealing what is actually constitutive.

Keywords: Contradiction; Ambivalence; Bivocality; Soledad Pastorutti; Argentine Folklore.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Os estratos sociais em relação com a cultura na Argentina.....	53
---	----

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Mapa da Argentina com demarcação das províncias e das regiões	57
--	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa dos álbuns “Poncho al viento” (1996) e “La Sole” (1997)	91
Figura 2 - Capa dos álbuns “A mi gente” (1998) e “Yo si quiero a mi país” (1999)	97
Figura 3 - Capa dos álbuns “Soledad” (2000) e “Mis grandes canciones” (2000).....	100
Figura 4 - Capa dos álbuns “Libre” (2001) e “Sole y Horacio juntos por única vez” (2002).....	101
Figura 5 - Capas dos álbuns “Adonde vayas” (2003) e “Diez años de Soledad” (2005)	104
Figura 6 - Capa dos álbuns “En vivo en Obras” (2006) e “Folklore” (2008)	105
Figura 7 - Capa dos álbuns “La fiesta” (2009) e “Vivo en Arequito” (2010).....	106
Figura 8 - Capa dos álbuns “Raíz” (2014) e “Vivir es hoy” (2015)	108
Figura 9 - Capa do álbum “Veinte años” (2016)	116
Figura 10 - Show de vinte anos de Soledad Pastorutti, última noite do 56º Festival de Cosquín.....	117
Figura 11- Recorte do Jornal “El Mercurio”	124

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS	14
ENTRE BOMBOS, VIOLINES Y GUITARRAS: A ABORDAGEM DO PROBLEMA DE INVESTIGAÇÃO	14
O ESTRANHO ESPELHO DESTA REFLEXÃO.....	16
PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	20
O SIGNO IDEOLÓGICO E O COTEJAMENTO DOS TEXTOS:.....	21
CAPÍTULO UM	24
1. A TEORIA DE JANO: DA MITOLOGIA ROMANA À REFLEXÃO BAKHTINIANA.....	24
1.1 AS VERSÕES (CONTRADITÓRIAS) DO MITO DE JANO	24
1.2 A BIFRONTALIDADE DE JANO NA LEITURA BAKHTINIANA.....	27
1.2.1 PLURARIA TANTUM: IDENTIDADE E ALTERIDADE.....	28
1.2.2 CONTRADIÇÃO, BIVOCALIDADE, AMBIVALÊNCIA: JANO MOSTRA AS FACES.....	33
CAPÍTULO DOIS	44
2. O PROBLEMA DA CULTURA E DA CANÇÃO FOLCLÓRICA	44
2.1 CULTURA, CULTURA POPULAR, FOLCLORE: AS NOÇÕES SE ENTRECruzAM.....	44
2.1.1 O FOLCLORE COMO MANIFESTAÇÃO POPULAR E COMO CIÊNCIA	50
2.2 O CONTEXTO DA CANÇÃO FOLCLÓRICA NA ARGENTINA	54
2.2.1 UM PANORAMA.....	54
2.2.2 UM PAÍS, DOIS PAÍSES: AS RELAÇÕES DE PODER NA GRANDE BUENOS AIRES	56
2.2.2.1 ATAHUALPA YUPANQUI: “EL PAYADOR PERSEGUIDO”	63
2.2.2.2 HORACIO GUARANY: “SI SE CALLA EL CANTOR...”	72
2.2.3 O FENÔMENO COSQUÍN: DA CIDADE DE TRATAMENTO DOS TUBERCULOSOS AO BOOM DO FOLCLORE ARGENTINO.....	77
2.2.4 SINAIS DE ALERTA: O FOLCLORE À MODA ANTIGA NA BERLINDA E UMA RENOVAÇÃO EM CURSO	83
2.2.5 O FOLCLORE JOVEM	88
CAPÍTULO TRÊS	90
3 A CONSTRUÇÃO CONTRADITÓRIA DO DISCURSO IDENTITÁRIO NO CANCIONEIRO FOLCLÓRICO DE SOLEDAD PASTORUTTI.....	90
3.1 PRIMEIRAS PALAVRAS:	90
3.2 “DE LA MUCHACHITA A LA MUJER”: AS METAMORFOSES DE SOLEDAD PASTORUTTI NA NARRATIVA DA MÍDIA DO DISCO	91
CAPÍTULO QUATRO	126
4 CANTAR COMO ATO ÉTICO.....	126
4.1 AS METACANÇÕES E A ACUMULAÇÃO DE SENTIDOS SOBRE O ATO DE CANTAR NA CANÇÃO FOLCLÓRICA ARGENTINA.....	126
4.2 QUANDO CANTAR É ATO ÉTICO: UM ESTUDO DE ALGUMAS METACANÇÕES	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....	146
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS:.....	150
ANEXOS	153

PRIMEIRAS PALAVRAS

Entre *bombos, violines y guitarras*: a abordagem do problema de investigação

“Pode um estrangeiro estudar e compreender outro país?”
Néstor García CANCLINI

A pergunta de Canclini (2007, p.197) que serve de epígrafe a este subcapítulo é sumamente importante. Esta dissertação é fruto de um esforço intercultural, já que escrevemos sobre a Argentina e sua cultura popular como estrangeiros. Embora com o passar do tempo algumas partes deste projeto tenham se tornado tão próximas, tão familiares, o ponto de vista adotado aqui é o do professor de Língua Espanhola estrangeiro estudando um país diverso do seu, interrogando sem pertencer. Parece uma alteridade absoluta, algo que leva ao extremo a metáfora de Amorim (2004, p.26) a respeito de a pesquisa em ciências humanas ser uma “viagem ao país do outro”, um exílio auto-imposto, um deslocar-se ao outro e permanecer em si mesmo, um encontro cronotópico em que “outro” e “eu” se encontram nos limites de uma mesma palavra. O movimento é de “escuta”, também levado ao extremo, pois “escutamos” muitas vezes durante o processo de escritura. Buscamos esse murmúrio hispanofalante além das fronteiras brasileiras, em direção ao sul, e lá encontramos a potência de uma voz que canta e fertiliza nosso encontro com a cultura popular argentina.

Em diálogo ainda com Canclini (2007, p. 195), mergulhar na história e na cultura de uma determinada nação pode ser útil no momento de descoberta e de formulação de hipóteses sobre a investigação, mas em momento ligeiramente posterior foi preciso começar a questionar as certezas. O privilégio metodológico de conhecer a língua dos dados se desfez à medida que avançávamos camada após camada em direção à profundidade do discurso identitário. Pensando em como a proposta de pesquisa evoluiu durante o processo, percebemos que em um primeiro momento se aproximava muito mais de um elogio à cultura popular argentina que, remodelado e repensado, foi se tornando o texto que apresentamos nesta dissertação, muito mais crítico e reflexivo.

Naturalmente a escritura denuncia esse processo de amadurecimento de ponto de vista, de perspectiva de análise dos dados, dos recortes realizados, da seleção do material para o cotejamento. Por fim, é preciso, ainda conforme a “antropologia dos mal-entendidos” de Canclini (2007, p.213), transcender a dúvida “quanto ao direito dos estrangeiros estudarem a cultura de uma nação diferente daquela em que nasceram”. Desse modo, entre “bombos, violines y guitarras” introduzimos, como se fosse o começo de uma “chacarera”¹, as questões levantadas e discutidas nesta dissertação.

A questão que movimenta nossa reflexão é “Como se dá a construção contraditória do discurso identitário no cancionero folclórico de Soledad Pastorutti por meio da análise do contexto de produção do cancionero², da narrativa da indústria discográfica, de alguns relatos biográficos e de algumas canções?”.

O objetivo geral é investigar como se materializam no discurso identitário do cancionero folclórico de Soledad Pastorutti os índices de contradição que apontam para a alteridade por meio de uma análise das relações dialógicas do cancionero com seu contexto de produção, da narrativa da indústria discográfica, de alguns relatos biográficos e de algumas canções. Esse objetivo geral se desdobra nos seguintes específicos: 1) Contextualizar a produção do cancionero, retomando episódios e personagens importantes para as condições de possibilidade do discurso identitário; 2) Estudar a narrativa construída pela indústria discográfica a respeito de Soledad Pastorutti, cotejando as capas dos discos com outros textos, como entrevistas e canções; 3) Analisar o corpus de metacanções que demonstram a acumulação de sentidos sobre o ato de cantar, configurando o cantar como “ato ético”.

Nosso trabalho de justifica por três motivos, a saber: 1) – por buscar categorias bakhtinianas que atendam aquilo que é específico dos dados, isto é, na mesma medida em que se procura deixar de lado a alteridade, mais ela refrata a realidade. Sustentamos, então, com uma revisão de literatura, que os signos concretizam a bifrontalidade: se há um discurso identitário há uma força para estabilizar aquele discurso e essa mesma

¹ “Bombos, violines y guitarras”, são os instrumentos clássicos para a introdução de uma “chacarera”, um dos subgêneros da canção folclórica.

² Compreendemos a noção de cancionero como um conjunto das canções que se conectam temática ou cronologicamente a um projeto de dizer. Nesse sentido, para os dados que levantamos e estudamos nesta dissertação, seria possível circunscrever nossa empreitada em relação ao cancionero objeto de pesquisa como um cancionero folclórico que apresenta uma série de subgêneros, dos quais, no corpo de nossa reflexão são mencionados alguns como “chacarera”, “zamba”, “gato”, “carnavalito”, “vidala”, “milonga”, entre outros. Esses ritmos, em sua execução, exigem alguns instrumentos musicais como “guitarras”, “bombos”, “violines”, “charangos”, “quenás” e outros que possam ser mencionados durante nossa revisão de literatura ou análise.

força tenta apagar a diferença. 2) – Nesse ínterim, a análise de dados que são de um universo cultural popular contemporâneo atualiza as contribuições dos estudos bakhtinianos para a compreensão da alteridade no que diz respeito à cultura. 3) – Em se tratando de uma pesquisa que se funda sobre objetos em língua espanhola, amplia as contribuições da linguística e da filosofia da linguagem para a expansão e o reconhecimento dessa língua, por várias vezes tornada invisível quando comparada a outras mais influentes (econômica e socialmente).

O estranho espelho desta reflexão

Seguir siguiendo al corazón
Y coquetear con la intuición
Seguir creciendo y esquivando las rutinas
Seguir soñando en un rincón [...]
Es que siempre voy detrás de lo que siento
Cada tanto muero y aquí estoy³

Este fragmento da introdução deve constar um aspecto um pouco mais subjetivo sobre o pesquisador envolvido na escritura destas linhas, é por esse motivo que tomo a licença de usar a primeira pessoa do singular⁴.

A tarefa que me impus ao investigar a obra de Soledad Pastorutti localizando-a no contexto mais amplo do folclore argentino não nasceu assim como se apresenta aqui. Portanto, preciso contar, mesmo que rapidamente, como cheguei a cogitar abordar semelhante tema.

O processo que envolve a produção de uma dissertação não é nada suave para o sujeito mestrando, não foi diferente comigo, além de uma mudança drástica de cidade, estado, universidade e das relações pessoais que possuía; outra reviravolta em minha compreensão de como estudar, de como escrever, de como compreender o mundo circundante.

Tantos desiertos que crucé
Tantos atajos esquivé
Tantas batallas que pintaron mis heridas
Tantos incendios provoqué
Tantos fracasos me probé
Que no me explico cómo canto todavía

³ Os trechos que são mencionados neste fragmento da introdução são da canção “Brindis”, gravada por Soledad Pastorutti em seu álbum de comemoração de dez anos. O autor da letra é Afo Verde.

⁴ Nesse sentido, destacamos as contribuições a respeito da pesquisa da narrativa desenvolvidas por Geraldi (2012), Prado, Seródio, Proença et. Al. (2015).

Y es que siempre voy detrás de lo que siento
Cada tanto muero y aquí estoy

De início, o projeto de pesquisa que enviei à seleção em 2015 previa uma análise desse mesmo cancionero que se tornou o objeto de pesquisa, mas com interesse naquele momento em discutir questões em torno do tema da heterociência, algo que fui deixando aos poucos por alguns motivos, embora seja para mim um assunto inacabado, com muito espaço para ser discutido, mas para o qual não tive pernas nos curtos dois anos de mestrado.

Tantos festejos resigné
Tantos amigos extrañé
Tantos domingos muy lejos de mi familia
Tantas almohadas conocí
Tantas canciones me aprendí
Que los recuerdos me parecen de otras vidas
Siempre voy detrás de lo que siento
Cada tanto muero pero no

Nesse processo, com as mudanças que foram acontecendo comigo e com meu projeto fui encontrando outras questões que deveria abordar, das quais não seria possível escapar. Se há algo que não desisti de trabalhar, por fim, é a entrada nos dados pela perspectiva da cultura popular, embora aqui a abordagem seja um olhar oblíquo para essa cultura entendendo-a como mirante de trabalho ideológico, não deixo de perceber como ela se constitui e funciona.

Meu interesse em particular pela cultura popular de um país como a Argentina se deu há algum tempo. Um professor de língua estrangeira deve saber pelo menos um pouco daqueles universos que vêm acoplados à língua que aprende (durante a graduação) e passa a ensinar (depois de concluir). Se há um livro que é definidor de minha relação com a cultura é “A cidade das letras”, de A. Rama, com o qual começo a perceber os jogos de poder que se dão em torno da própria noção de América Latina, coisa que também é flagrante em “As veias abertas da América Latina”, de E. Galeano. Em minha constituição como professor de espanhol passei a tocar em pontos que esses dois autores defendiam, a questionar algumas certezas com as quais eles se embatiam.

E é esse um processo que não é de agora dos últimos dois anos, mas que faz parte de minhas escolhas como estudante de graduação e agora também de pós. Também, não se trata apenas de uma escolha “acadêmica”, muito mais de uma opção política de estudar aquilo que está nas frestas, nos lugares de difícil acesso, tornado invisível pelas grandes teorias e os grandes centros de estudos. No dizer de Ponzio

(2010a, p. 17) “geralmente não se quer ver ou conhecer aquilo que perturba e que provoca insegurança”. Esse foi um ponto de inflexão para a minha proposta.

Para dizer a verdade, não sei recordar com toda a clareza a primeira vez que escutei a voz da santafecina Soledad Pastorutti... Deve fazer tempo. Bem mais tempo que tenho de estudos universitários, data de antes. Contudo, nessas lembranças no estranho espelho de minha reflexão as datas nem importam muito, interessa dizer que é coisa antiga já.

Lembro que, em minhas primeiras aulas de espanhol básico (aquela disciplina inicial em que se aprende o be-a-bá), havia uma atividade na qual se deveria produzir um pequeno texto biográfico sobre alguma celebridade do mundo hispânico. Na época, eu não escreveria mais que duas palavras sem erro nessa língua. Foi uma à distância, fui até em casa pensando em quem seria a pessoa, até porque essa coisa de ídolos eu nunca tive, nunca gostei da idolatria. Não havia um sujeito a priori que deveria ocupar esse lugar. Naquele momento eu escrevi sobre Soledad, depois de algum tempo sem saber quem escolher. Por mera falta de opções mesmo.

Com o passar do tempo na graduação, meus gostos foram mudando à medida que eu me transformava de alguém que entrara para ser professor de literatura convicto para alguém que, de repente, daria aula de português também. Todavia, a pós-graduação seria em literatura; espanhol era aquela disciplina que eu fazia por obrigação, uma noite a mais em minha semana, não dava muita atenção, não gostava. Esse caminho e essas ideias permaneceram assim até mais ou menos o quinto semestre, quando vi que meu projeto inicial havia sido abortado sem que eu percebesse.

Nessa mesma época eu já estava envolvido com as leituras do Círculo de Bakhtin, era uma teoria que eu gostava demais. O espanhol nesse momento passou a ser algo que exigiu mais de mim e, em consequência, teve mais de mim até a conclusão da graduação. Comecei a me ver gostando das aulas de espanhol e escutando muita música nessa língua. Meus professores achavam curioso o som que eu produzia de uma consoante quando falava, porque nenhum deles produzia nem parecido... Era uma consoante aspirada em posição de coda silábica... Eu nem cogitava a maneira como eu adquirira aquele som. Até um dia que percebi em um vídeo que era Soledad Pastorutti que produzia aquele som; na época meu celular estava cheio de canções dela...

Em 2014, por ocasião de uma festa qualquer da gente rica de Bagé, a cantora argentina foi contratada para um show aberto que aconteceu no Sindicato Rural depois de um remate de cavalos crioulos. Como disse antes, eu nunca fui adepto a fanatismos e

nem gostava de shows com multidões, porém era diferente esse e eu quis ir. Estive algum tempo ouvindo shows inteiros no Youtube para conhecer o restante do repertório. No dia, quando cheguei ao show com alguns amigos, estava muito apertado na parte próxima da cerca que separava o público dos compradores do remate (que pagaram pelo show) que ocupavam espaço vip em frente ao palco. O remate ainda aconteceu por algum tempo, logo terminou. Mas não se enxergava nada de onde estávamos.

Conseguimos entrar em uma região que era fechada para a praça de alimentação (uma fresta propriamente) e assistimos ao show bem de perto. Foi uma experiência muito bonita, um dia memorável. O único que não gostei foi que aquela gente com ares de criadores de cavalos crioulos não falavam uma palavra em espanhol, não entendiam nada que ela falava que não fosse gestual. A única resposta que a cantora recebeu durante o show foi o gesto mecânico daquela gente abanando ponchos ao vento.

Depois disso, escrevi um pequeno texto para um evento acadêmico que ocorreu em Bagé em que analisava uma canção. Nunca publicaram aquele texto. No ano seguinte propus o projeto ao PPG, dois anos mais tarde escrevi essas linhas alguns dias antes da defesa de minha dissertação.

Desse lado do texto, me vejo já um pouco outro. Isso se dá um pouco em função da reflexão que desenvolvi até o momento. Os recortes que faço na tentativa de compreensão desse discurso identitário dizem também um pouco de mim, que sempre me senti um pouco como um estranho no ninho, em uma cultura com a qual eu convivia, mas que não vestia/usava os seus signos. No interior do Rio Grande do Sul, de onde venho, o sujeito que não gosta de mate, não veste bombachas ou qualquer outra coisa do nicho tradicionalista é rotulado, em muitos casos, até como “não gaúcho”. É um discurso identitário fortíssimo, excludente, como o que vejo em meus dados. O fato aqui é que a despeito de me sentir sempre um pouco outro nessa cultura tradicionalista no Rio Grande do Sul, não sei se teria toda a força de desconstrução como tenho com o folclore argentino.

Por fim, alguém pode objetar que esse fragmento da introdução não é necessário, mas o escrevo porque não chego ao mestrado sem nada na bagagem, não venho para São Carlos de malas vazias. Negar isso é apagar uma parte da história que me constitui enunciativo desta dissertação, minha escrita é um ato ético em que entro com o todo do meu corpo e o todo da minha palavra, com o qual ideologizo a minha pesquisa.

Procedimentos metodológicos

A perspectiva metodológica desta dissertação é aquela alicerçada no cotejamento de textos (BAKHTIN, 2011) como ponto de sustentação de ordem metodológica, com a qual ligamos a questão do signo ideológico (BAKHTIN, 2009) como materialização na linguagem das valorações sociais.

No caminho metodológico, realizamos três procedimentos sobre o recorte no cancionário: para não incorreremos no risco de personalizar o sentido da canção, que é causado pela ligação ao cantor ou ao autor com os sentidos do dito, utilizamos a noção de “locutor”, no sentido de Tatit (1986). O semioticista brasileiro explica que

O termo ‘locutor’, tanto na origem etimológica (*loquor* = ‘falar’, ‘exprimir’, ‘dizer’) como no senso comum, define alguém que se expressa com as articulações vocais. A fala e sua extensão estética, o canto, pressupõem necessariamente um sujeito locutor. Esse termo define melhor a posição sintática de ‘alguém que canta’, antes que seja preenchida pelo compositor, pelo cantor, pelo intérprete, ou qualquer outra personificação. O locutor é apenas uma posição gramatical da canção [...] (TATIT, 1986, p. 3).

Assim, a posição que assumimos em relação ao uso do termo “locutor”, para a análise das canções que estudamos, não coloca no autor, nem no intérprete, os sentidos do ato de cantar, mas no locutor das canções, que antes de tudo é “alguém que canta”, que ocupa o papel de dizer o que a canção deve dizer assumindo o posto de sujeito sintático do texto, que por sua vez, assume o papel de sujeito enunciativo da canção. Portanto, qualquer que seja o cantor da canção, os sentidos estão no texto e em sua relação com o público.

Ainda sobre os procedimentos de análise, para o cotejamento dos textos, quando estudamos as canções, preferimos apenas estudar sua materialidade linguística⁵, ou seja, as letras; quando estudamos as capas de álbuns, nosso interesse se dá nos textos verbal e não verbal que compõem o gênero. Por fim, o terceiro procedimento, a respeito da seleção/recorte nos corpora, o critério é de importância e de projeto de dizer, escolhemos algumas canções que tematicamente são relacionadas às questões do

⁵ Tatit (2001) afirma que uma abordagem possível da canção é analisá-la pela materialidade das letras, perspectiva com a qual trabalhamos. Justificamos esse recorte nos dados porque as questões interessantes para o caso de nosso objeto de estudo nesta dissertação se encontram no nível do verbal.

folclore argentino e que fazem parte do repertório de Soledad Pastorutti, quando for o caso⁶. Sobre as categorias de análise, dedicamos o próximo item ao tema.

O signo ideológico e o cotejamento dos textos:

Bakhtin (2009) argumenta que o signo ideológico apresenta uma dialética interna que “não se revela inteiramente a não ser nas épocas de crise social e de comoção revolucionária” (BAKHTIN, 2009, p. 48). Em outras palavras, sem que a sociedade esteja imersa no que o autor denominou “crises sociais” e tempos “de comoção revolucionária”, no signo se mantém oculto esse caráter dúbio, já que a classe dominante confere-lhe um “caráter intangível”, “acima das diferenças de classes”, “a fim de tornar o signo monovalente” (idem).

Há uma força advinda das classes dominantes em transformar o signo em monovalente e monovocal e uma segunda força atuando, em direção contrária e com força idêntica, produzindo essa ambivalência e adicionando mais vozes ao signo ideológico. É por esse motivo que o signo não somente reflete a realidade circundante, mas a refrata também.

O signo como arena em que se dão as “lutas de classes” (BAKHTIN, 2009, p.47) presencia “o confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica” (idem) acontecendo. Destarte, o signo comporta a plurivalência, sendo investido dos valores de classe social de uns ou outros sujeitos.

Assim, pensar a dialética interna do signo como reflexo e refração do real nos permite cotejar os textos com outros textos identificando neles essa luta de valores que se dá no próprio signo, produzindo uma análise materialista desses textos. Portanto, ao identificarmos o discurso identitário nas canções e nos outros vários textos compreendemos o caráter “deformador e refratário” (BAKHTIN, 2009, p.48) que os signos ideológicos vivos têm como papel.

Nessa perspectiva de análise, o cotejamento de textos serve-nos na medida em que realizamos um mergulho na profundidade dos textos. Nossa investigação se configura como “um encontro entre dois textos – do texto pronto e do texto a ser criado, que reage; conseqüentemente é o encontro de dois sujeitos, de dois autores;” (BAKHTIN, 2011, p.311). O texto “dado” é objeto, o texto a ser criado é aquele que

⁶ Analisamos também canções que não fazem parte do repertório de Soledad Pastorutti, mas que se inscrevem no repertório da canção folclórica argentina.

advém de nosso encontro no “grande tempo” com seus locutores, com as temáticas que discutem, pois o “acontecimento da vida do texto se dá na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos” (idem). Geraldi (2013, p. 7) explica que “Sobre uma natureza encontrada, dada, operamos todos nós e jamais sozinhos: é preciso pensar que sobre ela atuam outros seres com que compartilhamos a vida”. Assim, o texto de pesquisa é o encontro entre duas consciências que se alargam no encontro.

Segundo Bakhtin (2011), o texto é o que permite a realização de qualquer pesquisa e reflexão. Isso se dá porque é no texto que os sujeitos se encontram, fora do qual só existe aridez. Sendo o texto a unidade de pensamento, “a investigação se torna interrogação e conversa, isto é, diálogo” (BAKHTIN, 2011, p.319), já que nossas questões de investigação não são feitas à natureza, mas

Colocamos as perguntas para nós mesmos e de certo modo organizamos a observação ou a experiência para obtermos a resposta. Quando estudamos o homem, procuramos e encontramos signos em toda a parte e nos empenhamos em interpretar o seu significado (BAKHTIN, 2011, p.319).

Por fim, buscamos compreensão de nossa questão de pesquisa e nossos objetivos, colocando os signos em diálogo entre si e conosco, produzindo assim o texto de investigação.

Esta dissertação está organizada em capítulos, quatro no total. Nesse sentido, o capítulo um trata da teoria de Jano, recuperando da mitologia romana à reflexão bakhtiniana. O capítulo dois trata do contexto de produção do folclore argentino, no qual, em um primeiro momento, revisamos a bibliografia pertinente a respeito das noções de cultura e folclore; no segundo grande bloco estudamos como a noção de folclore e, em especial, a canção folclórica se instituiu como força popular e de renovação na capital Buenos Aires, o centro de poder da cidade letrada na Argentina, durante o século XX. O capítulo três trata da construção contraditória do discurso identitário no cancionero folclórico de Soledad Pastorutti, em que cotejamos a narrativa da indústria discográfica – analisada por meio das capas de dezessete álbuns lançados nos primeiros vinte anos de carreira da cantora – com outros textos (canções, entrevistas, fragmentos de documentários) e percebemos que há um movimento pendular: por um lado uma busca pelo mesmo, “o folclórico”, e seus ritmos e, por outro, o desejo de renovação, de novidade, materializado nas canções com temáticas do “pop”

ou na produção das capas dos álbuns. O capítulo quatro trata do cantar como ato ético, nele revisamos a ética bakhtiniana em um primeiro momento e posteriormente estudamos três metacanções. Por fim, completam a dissertação as considerações finais e as referências.

CAPÍTULO UM

1. A teoria de Jano: da mitologia romana à reflexão bakhtiniana

1.1 As versões (contraditórias) do mito de Jano

Ovídio (43 a.C., 17 d.C), um dos mais conhecidos poetas da Roma Antiga, produziu os “Fastos”, ou simplesmente o “Calendário Romano”, no clímax de sua capacidade literária, em torno dos anos imediatamente anteriores e posteriores ao nascimento de Jesus Cristo (Cf. RAMOS, 2001, p. 7). O texto deveria conter uma parte consagrada a cada mês do calendário romano (portanto doze itens), mas teve seu projeto abortado no sexto mês (isto é, vai apenas de janeiro até junho). O argumento do poema elegíaco de Ovídio é cantar o calendário ordenado ao longo do ano latino, expondo as causas dos nomes dos meses, revisitando as cerimônias que se referem aos deuses Jano, Vênus, Juno, Marte, Júpiter e outras divindades, explicando as razões e a origem do culto de determinados atributos dos deuses, dos costumes e dos sacrifícios (Cf. RAMOS, 2001, p. 10).

É nesse sentido que está nosso interesse no poema de Ovídio, já que todos os mitógrafos da cultura romana antiga que consultamos remetem primeiramente aos “Fastos” como manifestação do Deus Jano (com as licenças que a poesia clássica dá, é nesse texto que “fala” Jano), portanto o retomamos aqui para contextualizar a discussão que segue. Por mais que o conteúdo seja literário, serve-nos como ponto de partida porque se trata de um dos textos fundadores do pensamento ocidental.

O poeta, ao encontrar-se com o Deus Jano, tem a chance de questionar a divindade sobre o motivo de ter duas cabeças, mas não antes de fazer notar sua admiração com o encontro: “Grecia no tiene numen ninguno parejo a ti. Y a la vez revela el motivo por el que eres el único entre los celestiales que ves lo que está a la espalda y lo que está delante” (OVÍDIO, 2001, p.26). Com esse fragmento temos acesso a duas informações: a primeira é que, como sabemos, as divindades dos romanos antigos foram “importadas” da Grécia e que, curiosamente, o Deus Jano não existia no panteão grego (retomamos essa questão adiante); a segunda informação é a unicidade do Deus bicéfalo entre os outros deuses (Cf. FAUSTINO, 2009, p. 261).

Conforme o percurso do poema, depois dessa apresentação, o Deus Jano explana sobre a teogonia dos deuses romanos, de que é parte principal: “Aprende, poeta que

trabajas en los días [...] y recoge en tu mente mi discurso” (OVÍDIO, 2001, p.26), continua “[...] pues yo soy un ente primitivo, me llamaban Caos” (idem). O Deus Jano segue a narrativa em discurso direto informando que quando os três elementos (fogo, água e terra), que formavam uma massa uniforme, se separaram, “Entonces yo, que había sido ovillo y mole sin figura, me convertí en imagen y cuerpo dignos de un dios” (p. 27). Ou seja, nesse momento em que os elementos se separaram o Deus que era amorfo se converteu em imagem e corpo dignos da divindade.

Essa narrativa se desdobra em algumas páginas: o Deus Jano vai narrando os seus afazeres, diz que por qualquer parte, seja mar, céu ou terras, suas mãos são as responsáveis por abrir e fechar e completa “Solamente de mí depende la custodia del vasto universo y la regulación del giro del mundo me pertenece por completo”(OVÍDIO, 2001, p.27). Jano é o deus que protege os portais, as entradas e as saídas, pode deixar a paz sair de sua mansão e deve manter sempre os ferrolhos bem fechados conservando a guerra presa, a consequência de qualquer desatenção de Jano, nesse sentido, pode resultar em “el orbe se [ver] inundado de sangre mortal” (idem). Jano é, conforme seu relato, o porteiro celestial, que controla o entra e sai, inclusive, do próprio Júpiter⁷.

Da mesma maneira que os porteiros humanos junto ao limiar veem as saídas e entradas, “así yo, portero de la corte celestial, alcanzo a ver a un tiempo la parte de Levante y la parte de Poniente” (OVÍDIO, 2001, p. 28), isto é, que o Deus bifronte consegue ver ao mesmo tempo oeste e leste, onde nasce o sol e onde morre. Entre Jano e os outros porteiros a diferença é que “para no perder el tiempo torciendo el cuello, tengo licencia para mirar a dos [lados] a la vez, sin mover el cuerpo” (idem), em outras palavras, para não perder tempo, o porteiro celestial tem duas faces, que lhe permitem ver em duas direções sem movimentar o corpo.

Dessas categorias que o texto de Ovídio (2001) nos traz, passemos às análises que os mitógrafos realizam. Grimal (2005) afirma, sucintamente, que Jano “é um dos mais antigos deuses do panteão romano” (GRIMAL, 2005, p.258), que se representa sempre com dois rostos opostos, um olhando para frente e outro para trás, completa afirmando que “As lendas sobre Jano são unicamente romanas e ligadas às das origens da cidade” (idem). Aqui o mito já não coincide com a versão que aparece em Ovídio (2001), pois no texto do poeta Jano é comparado ao caos, o fundador do universo (como ocorre

⁷ Deus supremo do panteão dos romanos antigos.

também em GALLI, 2015, p. XLIII), para Grimal (2005) Jano está ligado à fundação das cidades, de modo que sua constituição corporal segundo esse autor é a mesma (duas faces), mas sua função diminui em importância, da mesma forma que seu papel na teogonia romana.

Em outro momento em sua reflexão, Grimal (1999, p. 23-24) traz dados intrigantes a respeito Jano: que o templo a ele dedicado é um edifício misterioso situado no limite norte do Foro, em Roma, e consagrado a essa divindade que os teólogos romanos têm se interrogado largamente. Adiciona que o mais importante é “que es seguro que Jano no es un dios de tradición latina” (idem), o que contradiz o texto que citamos no parágrafo anterior, do mesmo autor.

Grimal (1999, p.215-216) ainda se mostra cético afirmando que entre os deuses aos quais eram dedicados santuários na Roma antiga, Jano é aquele cuja natureza e função entre os romanos da época clássica eram desconhecidas. Inclusive, chega até mesmo a refazer a afirmação: “A decir verdad, este nombre se aplicaba al mismo tiempo a un dios y a su templo” (GRIMAL, 1999, p. 215-216). A despeito disso, informa que o costume na cidade romana era que em tempos de guerra as portas do templo de Jano estivessem abertas, para que o deus viesse em socorro dos fieis⁸.

Na esteira da discussão sobre a funcionalidade de Jano e sua origem, enquanto Campbell (1999, p. 350) afirma somente que “Jano é o guardião das portas”, Casquero (2005) entra no tema com mais detalhes. O autor afirma que em Roma a salvaguarda do portão principal de acesso à cidade estava confiada a Jano em um primeiro momento, mas, com o passar do tempo, seriam colocadas indistintamente sob sua tutela todas as portas⁹.

O autor também dá mais detalhes sobre a origem e a personalidade do Deus, segundo os distintos estudos (contraditórios entre si) a que teve acesso: alguns, partindo de uma teoria mais antiga, entendem que Jano é uma divindade cosmogônica, considerada a mais antiga divindade da Roma antiga (o que coincide com OVÍDIO,

⁸ O autor francês ainda pontua que a fé na proteção do deus (por isso a abertura das portas do templo) se dava porque, conforme o mito, Jano havia produzido um rio de águas incandescentes cortando o caminho dos sabinos que invadiam Roma no passado (GRIMAL, 1999, p. 216; 2005, p. 258).

⁹ Em latim, conforme Casquero (2005, p.148), havia quatro termos específicos para designar as portas, quais sejam, “*ianua, fores, porta y ostium*” (respectivamente, a porta de um recinto específico, a porta da casa que dava acesso ao exterior, lugar que permite o acesso à cidade através da muralha, abertura de entrada e saída especialmente usada para os rios). Nas línguas derivadas do latim não existem tantos termos. Portanto, a noção de porta é, por um lado, aquilo que permite entrar e sair de um recinto, ou seja, dá (ou não) acesso a um local, dá (ou não) passagem, e por outro, aquilo que está simultaneamente dentro e fora de um recinto, é uma fronteira aberta. É nesse sentido que a retomada do mito de Jano nos serve para perceber as categorias de ambivalência, bivocalidade e contradição funcionando nos discursos.

2001 e GALLI, 2015); outros defendem que o culto de Jano não existia até a criação do Colégio dos Pontífices, o que redundaria em ser um deus muito mais recente que Juno, Marte e Netuno, por exemplo; há outros estudiosos, ainda conforme Casquero (2005, p.160), que consideram que a despeito do nome (Janus) ser romano, a função desempenhada pelo deus é mais antiga que a própria língua latina e poderia ser rastreada tanto na cultura mediterrânea quanto indo-europeia. Nesse sentido, Casquero (2005, p.160) identifica a função de Jano com a de Culsans, o guardião etrusco dos portões¹⁰ (o que entra em diálogo com GRIMAL, 1999).

Fechando esta subseção, é claro, deixamos em suspenso a contradição das versões do mito que continuam em aberto, a permanência do mito de Jano¹¹ e sua entrada na reflexão bakhtiniana é que são importantes, de modo que recuperar o contexto de Jano na mitologia serve-nos como ponto de partida para desenvolvermos a teoria de Jano segundo as categorias bakhtinianas de contradição, bivocalidade e ambivalência. Em Fróis (2004) encontramos um resumo da permanência desse mito:

O deus Janus tem uma face voltada para o início, outra para o fim; uma para dentro, outra para fora. Ele representa o tempo presente e também as portas, no exato local onde ocorre o limite entre dentro e fora, entre início e fim. Paradoxalmente, as faces que possui não constituem a face do que ele é: ele é o encontro de duas instâncias que se tocam em um instante sem dimensão (FRÓIS, 2004, p.11).

1.2 A bifrontalidade de Jano na leitura bakhtiniana

Esta subseção se encontra dividida em mais duas, já que é preciso, em um primeiro momento, elucidar as relações entre identidade e alteridade que sustentam a leitura bakhtiniana da realidade. Em outros termos, o que aparata o dialogismo bakhtiniano como lugar de reflexão é essa fronteira movente entre eu e outro, que é aqui explorada na primeira subseção. Em 2.2 entramos nas categorias de contradição, bivocalidade e ambivalência e esboçamos considerações sobre a bifrontalidade de Jano.

¹⁰ Nessa perspectiva, o autor encontra, inclusive, uma proximidade fonética entre Jano e Ani, outro deus etrusco. A hipótese é, no mínimo, razoável, já que os romanos antigos se apropriaram de todo o panteão grego e, como as passagens que citamos de Ovídio comprovam, não há menção a um deus bifronte na mitologia grega, de modo que é possível ter sido tomado de empréstimo dos etruscos.

¹¹ Dados a estrutura e o caráter dos mitos, hoje recuperados fragmentariamente, a permanência se dá quase sempre em alguns aspectos, outros, contudo, variam de acordo com as versões encontradas. Não é preciso, portanto, rastrear uma verdade do mito, mas perceber a permanência de caracteres gerais nas diferentes versões.

1.2.1 *Pluraria tantum*: Identidade e alteridade

Iniciamos esta subseção com uma menção do próprio Bakhtin (2011, p.342) já no título, “*pluraria tantum*” é uma categoria gramatical que o autor russo utiliza, deslocando o sentido estrutural aqui, para se referir a algo que acontece apenas no plural. Essa menção já vale para explicar o que devemos discutir nesta seção, na reflexão bakhtiniana o eu, o um, é uma categoria de pensamento vazia se isolada, pois é preciso que eu e outro se dêem como extensão um do outro, portanto, identidade e alteridade são um “*pluraria tantum*” no mesmo sentido que Bakhtin (2011) desloca da gramática: somente acontecem em simultaneidade.

Para tanto, seguiremos, sobretudo, a reflexão de Bakhtin (2010b; 2011) sobre a obra de Dostoiévski, que começa pontuando que o romancista do século XIX descobriu o “dialogismo de profundidade do discurso” (BAKHTIN, 2011, p.347), o que implica, é claro, que Dostoiévski revolucionou a história do romance, colocando nele algo que até aquele momento não existia ou não estava lá com tanta força: as múltiplas vozes equipolentes. Bakhtin (2011) explica que se torna possível encontrar essa profundidade dialógica do discurso, no caso de Dostoiévski, porque o “homem é representado sempre no limiar, [...] em estado de crise” (idem), pois nos romances polifônicos nunca se escuta apenas uma voz, há sempre mais de uma consciência em diálogo.

Bakhtin (2011) continua explanando sobre as diferenças entre o dialogismo e o monologismo afirmando que o último “nega ao extremo [...] a existência de outra consciência isônoma e isônimo-responsiva, de outro eu (tu) isônimo” (p. 348). No enfoque monológico, o outro permanece apenas e inteiramente como objeto da consciência, nunca humanizado como outra consciência, pois trata-se de uma perspectiva em que o outro é desautorizado a dizer, ou, simplesmente, não tem voz.

No monologismo não se espera resposta, eu e outro não se relacionam. O monológico “é surdo à resposta do outro, não espera nem reconhece nele força decisiva” (BAKHTIN, 2011, p. 348). O monologismo é um mundo representado, fechado em si mesmo, porque se a “vida [é] dialógica por natureza” (idem), entrar no diálogo é um dever ético, é a “especialização da responsabilidade” (PONZIO, 2010c, p. 27), por mais tentativas de alienar-se dela, mais os alibis se tornam inescapáveis.

Ponzio (2007) refina esse par bakhtiniano quando propõe as categorias de ouvir e escutar em paralelo às categorias de silenciar e calar (ouvir→ silenciar; escutar→

calar): o primeiro par é o que produz monologização, pois quando queremos ouvir – portanto obrigamos a falar, como no interrogatório policial, na comissão de exame, no confessionário ou na sessão de psicanálise – produzimos silenciamento, porque “querer ouvir” implica “forçar a dizer”; com o outro par, quando nos “calamos”, isto é, deixamos de falar para dar espaço e tempo à alteridade, se produz uma escuta, uma relação de diferença “não indiferente” (BAKHTIN, 2010a, p.85), uma maneira de alterar-se na relação com o outro.

Nesse momento precisamos apontar uma questão, que retoma o título da subseção e é sumamente importante: a escolha por categorias de alteridade não permite que se deixem de lado as categorias de identidade, o que sinalizamos aqui com auxílio dos textos bakhtinianos é que a reflexão deve iniciar, ou devemos alterar a maneira de abordagem dos textos, para passarmos da identidade para a alteridade, mas isso se dá como no título, “*pluraria tantum*”, de maneira simultânea: outro não existe sem eu, assim como eu não existe sem outro.

Feito esse esclarecimento, retomemos a revisão das categorias tal como Bakhtin (2011, p.341) demonstra: “Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro”. De modo que uma categoria de pensamento não suplanta a outra, a existência desses dois centros de valor é precisa para que se dê a dialogização pela alteridade¹², o mínimo do diálogo são duas consciências.

A dialogização provocada pela alteridade apresenta um caráter completamente exterior, pois o universo de signos interiores com os quais as palavras em nossa consciência se banham, para usar a metáfora de Bakhtin (2009), é inacessível ao outro até que seja exteriorizado. Portanto, “não se trata do que ocorre dentro, mas na fronteira entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar” (BAKHTIN, 2011, p.341). O interior é insuficiente porque nele o outro não está com possibilidade de resposta, não existe do ponto de vista da responsabilidade o outro em minha consciência¹³.

¹²Demonstrando, assim, uma diferença básica entre o pensamento de Saussure, que trabalha por dicotomias - ou *isso* ou *aquilo* - e o de Bakhtin - *isso*, *aquilo*, *aquilo* e *outros* sentidos que entrem no diálogo.

¹³ O outro existe em minha consciência pelo processo de assimilação de suas palavras. Em algum momento as assimilamos, assinando-as, e esquecendo, paulatinamente, esse outro autor primeiro, já que não colocamos mais aspas para citá-lo. Mas o autor permanece lá, para o passado e para o futuro. Quando pronunciamos essa palavra que é nossa, mas foi e é também de outro, em nossa voz se escutam as vozes desse(s) outro(s) a quem fazemos coro ao falar.

O outro existe no mundo e destarte é exterior, por consequência, nossa relação com o outro é totalmente exteriorizada, completamente social, “*pluraria tantum*”. Em outros termos, o interior é acessível ao outro apenas na medida em que se exterioriza - que “sai pela boca”, para usarmos termos mais pragmáticos – assim, o interior está na fronteira, porque se orienta para fora, para o “encontro tenso [em que] está toda a sua essência” (BAKHTIN, 2011, p.341). De maneira que, por fim, “[...] ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, **está todo e sempre na fronteira**, olhando para dentro de si ele olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro” (grifos nossos) (idem). Em outras palavras, o território soberano do homem é exterior. Geraldi (2015, p.108) completa: “Se a experiência do ‘eu’ vivida pelo outro é inacessível, esta inacessibilidade [...] mobiliza o desejo de completude”.

A necessidade do outro é tamanha que Bakhtin (2011, p.342) afirma que “Eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro”. O outro já estava no mundo antes de nossa chegada, certamente estará depois de nossa partida, nosso mundo é completamente povoado pelas palavras dos outros, todo o nosso ato é uma reação aos atos do outro. Assim, o outro é prévio à nossa existência, uma condição de possibilidade para dizer “eu” é existir um “tu” que nos diga outro¹⁴, isso confere ao outro uma “primogenitura” (BUBNOVA, 2016, p.187). Por esse motivo,

[...] nenhum dos acontecimentos humanos se desenvolve nem se resolve no âmbito de uma consciência. [...] nenhuma nirvana é possível para uma só consciência. Uma só consciência é um *contradictio in adjecto*. A consciência é essencialmente plural. *Pluraria tantum*. (destaques no original) (BAKHTIN, 2011, p.342).

Nesse sentido, a ênfase que Bakhtin (2011) vem demonstrando nesses fragmentos que apresentamos se dá porque o outro é uma categoria de pensamento que é indispensável. É preciso pensar o outro como contraparte da relação com o eu, como par, como modo de se relacionar e de pensar o exterior. Por conseguinte, a palavra viva – essa que exterioriza nossos pensamentos, transformando-se em expressão do eu para o exterior – é indissociável do convívio dialógico, em sua natureza a palavra busca ser

¹⁴ Para essa questão vale lembrar aquela velha fórmula de Benveniste “A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica uma reciprocidade – que eu me torne tu na alocação daquele que por sua vez se designa por eu” (BENVENISTE, 2005, p.286).

ouvida e respondida. Tudo aquilo que tem “sentido e importância” (BAKHTIN, 2010b, p. 47) está impregnado das relações dialógicas que revelam “as relações e manifestações da vida humana” (idem), por tais motivos, “O homem nunca encontrará sua plenitude apenas em si mesmo” (idem).

De volta à questão do *interior x exterior*, Bakhtin (2011, p.383) afirma que “A mim não são dadas as minhas fronteiras temporais e espaciais, mas o outro me é dado integralmente”. Sendo assim, vive-se em um mundo que é espacial e nosso encontro com o outro se dá aí, visto que o “nirvana” não existe nos limites de uma só consciência, é preciso minimamente duas; é nesse encontro socialmente organizado que se dá a interação. “O centro organizador de toda enunciação [...] não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo” (BAKHTIN, 2009, p.125).

Da relação com a exterioridade resulta que em toda a expressão do homem, afirma Bakhtin (2011, p.350), acontece uma tensa interação do eu com o outro: uma luta, o equilíbrio, a harmonia, o desconhecimento, a ignorância. Tudo isso se dá do “corpo à palavra” (idem), que funcionam, respectivamente, como fronteira espacial entre o que é “eu” e o que é “não eu” – o outro – e como exteriorização dos pensamentos, que se direciona ao outro.

Se por um lado, em consequência dessa exteriorização toda, as fronteiras espaciais do “eu” são pouco nítidas para nós mesmos porque não as podemos ver em sua totalidade, por outro, em seu lugar no mundo o outro consegue ver e saber mais de nós porque possui um excedente de visão, que o privilegia quanto a nós outros, mas o prejudica quanto a si mesmo, o outro tem sobre nós uma “vantagem ontológica” (BUBNOVA, 2016, p.135). A relação de incompletude, então, é recíproca: na mesma medida em que ignoramos partes do nosso corpo e o fundo aperceptivo em que nos projetamos para os outros, eles ignoram os mesmos fatos a respeito de si. Bakhtin (2011, p. 345) exemplifica afirmando que “A nuca existe objetivamente e é vista pelos outros”, embora nós a ignoremos (a nossa, no caso) e ignoremos também a dos outros que nos miram de frente. O excedente de visão que produz essa vantagem ontológica se dá porque “é na tensão do encontro/desencontro do eu e do tu que ambos se constituem” (GERALDI, 2015, p.108), o que resulta na inseparabilidade das categorias de identidade e alteridade, porquanto uma se nutre da outra, sendo interdependentes.

Todo esse movimento de deslocamento que o pensamento bakhtiniano tem realizado derivou uma “crítica da razão dialógica”, definida por Ponzio (2012, p.234)

como “[...] uma crítica da categoria de identidade como categoria dominante hoje no pensamento e na práxis ocidental”. O autor italiano segue sua exposição afirmando que do ponto de vista da identidade somente pode haver falsificação do sentido, não estudo, porque recai sempre em “interesses parciais, limitados” (idem) tanto em se tratando da identidade de um indivíduo quanto de um grupo. Essa razão da identidade, conforme Ponzio (2012), é uma armadilha mortal que “incorpora razões da guerra, pela qual [a identidade] pode parecer legítima, justa, legal;” (idem) é a mesma razão que permite “eliminar, marginalizar, segregar, inclusive exterminar o outro” (idem).

A crítica da razão dialógica, tal como formulada por Ponzio (2012), parte do pressuposto de que é preciso desconstruir a lógica da identidade que atua pelo isolamento, segregação e eliminação da alteridade. Como vimos, na reflexão bakhtiniana o movimento que se deve fazer é de descentralizar a identidade e colocar como ponto de atenção a relação entre identidade e alteridade. Portanto, para fundamentar a crítica da razão dialógica é preciso em primeiro lugar, afirma Ponzio (2012, p.236), obrigatoriamente, impositivamente, considerar que o outro “não é uma concessão ou uma livre decisão do indivíduo, do sujeito, do mesmo, mas antes é uma necessidade que a alienação, a perda de sentido [...] impõe”. Em outras palavras, a escolha ponziana pelo deslocamento em que a relação passa a ocupar o centro acompanha os ataques bakhtinianos ao estruturalismo, acusado em muitas ocasiões de monológico por partir de categorias de identidade ou de mecanicista porque apaga as relações entre eu e outro que a linguagem sempre denota.

Por fim, em se tratando de dialogismo, “tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica como centro” (BAKHTIN, 2010b, 322), por isso o fato de chamarmos atenção para que o discurso identitário que nos serve como objeto de investigação se dá em um jogo de estabilização da alteridade: ali onde há identidade, há alteridade. Fato que deve se concretizar na análise em que vamos mostrar como outras vozes ressoam mesmo no discurso identitário; como essas outras vozes se contrapõem dialogicamente, comprovando pela análise que identidade e a alteridade se dão em contato, em relação. Não pode existir uma sem a outra, é um “mínimo da existência”, nas palavras de Bakhtin (2010b).

1.2.2 Contradição, bivocalidade, ambivalência: Jano mostra as faces

Nesta subseção, exploraremos as menções feitas ao deus Jano na teoria bakhtiniana. A perspectiva de desenvolver a partir das leituras bakhtinianas uma teoria de Jano está ligada ao fato que consideramos ser essencial devido a Jano atravessar os textos bakhtinianos como gerador de sentidos, como ponto de sustentação de suas ideias, como aparece quando se refere ao signo (contradição), ao discurso em Dostoiévski (bivocalidade) e à praça pública de Rabelais (ambivalência). Assim, pretendemos, nesta seção, revisar as menções ao deus Jano e construir uma teorização sobre a bifrontalidade do signo que servirá para nossas análises no corpo da dissertação.

Bakhtin (2010a), em um dos seus textos de juventude, já mencionava o deus Jano para se referir ao ato:

O ato da atividade de cada um, da experiência que cada um vive, olha, com um Jano bifronte, em duas direções opostas: para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para a singularidade irrepitível da vida que se vive, mas não há um plano unitário e único em que as duas faces se determinem reciprocamente em relação a uma unidade única (BAKHTIN, 2010a, p.43).

No fragmento, o autor está discutindo a produtividade do mundo ético e do mundo estético; a orientação de cada ato ético é simultaneamente – por esse motivo mencionar Jano, o deus não precisa virar o corpo para olhar em duas direções ao mesmo tempo – o domínio da cultura (estética) e a singularidade da vida (ética). As faces de Jano, no sentido discutido acima, não se transformam em uma única face porque somente no evento singular existe essa unidade, todos os eventos – teóricos ou estéticos – devem se encontrar e, na “unidade da responsabilidade” (BAKHTIN, 2011, XXXIII), se tornar respostas à vida. Bakhtin (2010a) afirma que, explorando a noção de unidade da responsabilidade¹⁵, o ato deve encontrar um plano unitário no qual se reflitam ambas as direções das faces de Jano, que o ato seja, então, dotado de uma responsabilidade bidirecional, ao mesmo tempo uma responsabilidade especial e uma responsabilidade moral. É a única saída, de acordo com o autor, de se superar a separação perniciosa e a mútua impenetrabilidade entre cultura e vida.

¹⁵ Um esclarecimento porque as versões das traduções que manuseamos possam causar confusão: o texto que estamos referenciando nesse momento como Bakhtin (2011) é “Arte e responsabilidade”, um pequeno ensaio de 1919, enquanto o trabalho de Bakhtin (2010a) é “Para uma filosofia do ato responsável”, escrito entre 1920-1924. Em outros termos, Bakhtin (2010a) explora a categoria de unidade da responsabilidade, tal como inicialmente formulada em Bakhtin (2011), porque o segundo texto – isto é, aquele com data de edição brasileira posterior – é anterior na reflexão do filósofo russo.

A respeito do signo ideológico, Bakhtin (2009) afirma que sua vida e dinamismo são realizados por meio do caráter refratário e deformador do ser. O autor desenvolve essa discussão localizando no problema do signo ideológico os valores de classe, a classe dominante, por um lado, tem a tendência de “conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe” (BAKHTIN, 2009, p. 48), de modo a “abafar” ou “ocultar” a luta que se dá nos índices valorativos que o signo carrega. Em outros termos, a classe dominante realiza um papel de refração sobre o próprio signo, aderindo a ele sentidos outros, “a fim de tornar o signo monovalente” (idem).

Entretanto, graças a um processo que se liga ao signo, “cada enunciação concreta de um sujeito do discurso constitui o ponto de aplicação seja das forças centrípetas, como das centrífugas” (BAKHTIN, 2014, p. 82). Nesse sentido, na enunciação é flagrante a luta de classes que se traduz nas forças centrípetas (que têm o sentido em direção ao centro) e nas forças centrífugas (direcionadas do centro para as bordas). Comparando à noção de que a classe dominante tende a conferir ao signo um caráter monovalente, a força dessa classe é centrípeta, puxa o signo para os sentidos atribuídos pela classe dominante; todavia, essa força em direção ao centro produz – simultaneamente – uma força em direção às bordas. Como Jano, uma força produzida pela rotação em uma direção refrata outra, em direção oposta, com a mesma força. Embora pareça que a classe dominante produz essa força centrípeta com mais intensidade, não passa de efeito de sentido, pois se as forças não fossem iguais em intensidade a mais forte apagaria completamente a outra (o que não acontece). É esse o caráter de Jano dessas forças, visto que acontecem ao mesmo tempo e com mesma força, atuando em posições opostas.

Bakhtin (2014) completa que é possível analisar qualquer tipo de enunciação, desde que seja entendida como “unidade contraditória e tensa de duas tendências opostas da vida verbal” (BAKHTIN, 2014, p.82). Em outros termos, o signo – também a enunciação – tem como Jano, duas faces. Mas essa dialética interna bifrontal não se revela a não ser em “épocas de crise social e de comoção revolucionária” (BAKHTIN, 2009, p. 48), porque, nas outras condições da vida social, a contradição do signo se vê ocultada na ideologia dominante estabelecida. Tchougounnikov (2008, p. 1) completa afirmando que o signo ideológico é definido como “função de refração própria a todo fenômeno ideológico ou social”, pois comporta uma “dupla face material”, na medida em “que tudo é ideológico [e] é necessariamente expresso em um material semiótico” (idem).

A perspectiva que desejamos trabalhar é de que através da evidência de um discurso identitário no cancionero de Soledad Pastorutti – mostrado em evocações à nação, aos heróis argentinos, às suas vestimentas, às suas visões de mundo particulares – encontra-se a contradição, a outra face de Jano, já que na ordem do dia não se percebem as forças estabilizadoras refratando a diferença. Uma compreensão dialógica baseada no cotejo do discurso identitário com outros textos – circundantes a ele e em seu mesmo cronotopo – permitirá notar como ele se sustenta em índices materiais do signo ideológico que refletem e refratam a realidade permitindo escutar as vozes da alteridade que ressoam em seus dizeres. Isto é, retomando Bakhtin (2009), o reflexo direto desse discurso identitário é o evidente, a busca de um “olhar oblíquo” (BAKHTIN, 2009, p.93) é para perceber como se dá a refração através da materialidade linguística na construção desse discurso, como “eu” e “outro” se encontram no signo.

O signo como arena em que se dão as “lutas de classes” (BAKHTIN, 2009, p.47) presencia “o confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica” (idem) acontecendo. Destarte, o signo comporta a plurivalência, sendo investido, por uns e outros sujeitos dos seus valores de classe social. É o que acontece no caso do cancionero folclórico que ora analisamos, visto que por mais evidente que seja em seu discurso a força identitária, a qual por sua vez busca a estabilização de seus sentidos, a alteridade está também presente refratando a diferença (fazendo dos sentidos instáveis). Precisamos compreender a materialidade significando e denunciar, pelo verbal, a contradição acontecendo na construção do discurso, em cujo movimento “cada palavra se apresenta como arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de **orientação contraditória**” (grifo nosso) (BAKHTIN, 2009, p. 66). A palavra viva, isto é, em discurso, comporta a luta de classes que o signo lhe empresta.

Por se apresentar como arena em miniatura, a palavra permite em suas fronteiras uma interação viva que acontece mediante as valorações sociais que possuem natureza contraditória e se dá tanto nas lutas de palavras que se materializam em discurso oficial quanto em discurso cotidiano. Em consequência dessa natureza contraditória é impossível que se fixem os sentidos de quaisquer atividades, pois eles dependem da interação viva entre os sujeitos que significam aqueles atos (dos acordos sociais propriamente ditos).

Medviédev (2012), por seu turno, afirma que no horizonte social de uma época qualquer não existe apenas uma verdade, mas muitas e que elas todas são contraditórias entre si. Quando um homem escolhe uma determinada verdade e a segue, tampouco nos

limites dessa verdade ele poderá “dormir sobre os louros” (MEDVIÉDEV, 2012, p.63), pois os caminhos que se apresentarão desse momento em diante serão sempre duplos, voltará a aparecer sempre duas verdades, mesmo que sua escolha seja por apenas uma delas. “O horizonte ideológico está em constante formação, considerando que o homem não estacou em um atoleiro da vida. Tal é a dialética da vida viva” (idem) ¹⁶. Essa perspectiva desenvolvida por Medviédev (2012), de que o horizonte ideológico está em constante formação, é, em outros termos, o que viemos discutindo aqui, de que no signo se entrecruzam os valores de classe social, de que o signo por apresentar essa unidade contraditória permite escutar nos limites de uma mesma estrutura duas vozes, que as valorações das classes se dão simultaneamente, em seus limites que as forças centrípetas e centrífugas atuam, é ali que Jano mostra as faces.

O sentido, nessa perspectiva, se dá também na luta de atribuição de valores que as classes conferem aos signos. Mesmo os sentidos latentes do passado, que se sustentam no diálogo através dos tempos, “[...] não podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) nos processos de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo” (BAKHTIN, 2011, p.410). Em outras palavras, os sentidos refletem e refratam essas flutuações dos valores de classe investidos nos signos, portanto é natural a sua instabilidade: a todo o momento a unidade contraditória e tensa das forças centrípetas e centrífugas está atuando no todo da vida verbal. Bakhtin (2011, p.410) ainda informa que há massas “imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos” esperando o momento de, no desenvolvimento posterior do diálogo, reviver em sua festa de ressurreição em forma e contexto renovados.

Podemos afirmar que mesmo havendo uma natureza contraditória revelada pela luta dos sentidos na palavra, há um processo paulatino de estabilização dos sentidos. Mas, se os sentidos jamais estão estáveis (as forças centrípetas e centrífugas estão sempre em ação), é constitutivo deles a instabilidade, na qual se inscreve a contradição. De tal modo que um discurso identitário que se funda sob a premissa de rechaçar aquilo que é diferente, ao fazê-lo abraça a diferença. A diferença é constitutiva, identidade e alteridade se dão em relação uma com a outra, nunca à revelia, sempre em *pluraria tantum*.

¹⁶ Bakhtin (2010a) retoma dois tipos de verdade possíveis, uma verdade do singular (verdade *pravda*) e uma verdade universal (verdade *istina*).

Bakhtin (2009) retoma, ainda no “Marxismo e filosofia da linguagem”, a figura de Jano para discutir a questão do discurso indireto livre no momento em que critica o trabalho de Kalepky porque, conforme Bakhtin (2009, p. 184), embora interprete corretamente a dualidade que esse discurso possui, define-o impropriamente entendendo que se trata de um discurso “mascarado e que apenas o fato de ter que identificar o falante é que dá interesse a esse recurso gramatical” (idem). O problema evidente reside em fundamentar o ato de compreensão na ordem do gramatical, Bakhtin (2009) afirma que nesse tipo de discurso se “escuta” o herói falando. Para resolver o imbróglio, o autor russo propõe, para o caso do discurso indireto livre, que se trata de uma forma de enunciação específica em que herói e autor exprimem-se “conjuntamente, [...] nos limites de uma mesma e única construção” (idem) sintática na qual se ouvem “ressoar as entoações de duas vozes diferentes” (idem). Em outros termos, o discurso indireto livre não camufla nada, portanto não é preciso atravessá-lo para compreender algo alhures, por trás do discurso. Todavia, não é porque funcione “de rosto descoberto” que deixe de ter duas faces, como Jano. O movimento que Bakhtin (2009) indica aqui é comparável ao que Ponzio (2010b, 2014) tem nos ensinado paulatinamente: é preciso sair da trincheira da estrutura para perceber o sentido em sua potência.

É nessa mesma direção que o próprio Bakhtin (2010b, p. 207-211) aponta na construção de uma “metalinguística”, disciplina que se interesse pelas relações dialógicas, ignoradas pela linguística estrutural, uma perspectiva especializada em escutar mais vozes ali onde parece haver apenas uma (retomaremos adiante essa perspectiva de discussão). Noção que se encaixa perfeitamente ao discurso identitário, um desses tipos aparentemente monológico por não apresentar, sem ir às camadas mais profundas – sem “profundidade da penetração no objeto (material) [...] e profundidade de penetração no sujeito (personalismo)” (BAKHTIN, 2011, p.411) – duas vozes. Nosso trabalho de investigação se encaminha para a demonstração das outras vozes que ressoam no discurso identitário. Portanto, a profundidade da compreensão depende de um lado do objeto, de sua materialidade, quanto do sujeito que estuda esse objeto.

As questões sobre a ambivalência estão discutidas, sobretudo, na tese de Bakhtin (2013) sobre Rabelais, na qual o autor desenvolve um capítulo sobre o vocabulário da praça pública. “Louvores e injúrias são duas faces da mesma medalha. O vocabulário da praça pública é um Jano de duplo rosto” (BAKHTIN, 2013, p.143). Nesse trecho, o autor afirma que os louvores estão no limite da injúria, ao mesmo tempo irônicos e ambivalentes, assim como as injúrias, paradoxalmente elogiosas. O que caracteriza com

maior detalhe essa situação é a simultaneidade dos sentidos acontecendo, “não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles [elogios e injúrias], dizer onde começam uns e terminam os outros” (idem). Desse modo, a despeito que na realidade estejam separados – na verdade, a separação é semântica – os louvores e as injúrias compõem uma “espécie de corpo único, mas bicorporal” (idem) na praça pública de Rabelais. Assim, se constituem as faces de uma mesma medalha, esse vocabulário é um lugar de simultaneidade dos sentidos como os pares do bom e do mau, do alto e do baixo corporal, do espírito e da carne, categorias de carnavalização desenvolvidas ao longo da tese de Bakhtin (2013).

No capítulo sexto de sua tese, o autor russo retoma a questão das injúrias e dos elogios na praça pública, constata aí que se trata de uma noção reversa à outra, “o vocabulário da praça pública em festa injuria, louvando, e elogia injuriando” (BAKHTIN, 2013, p. 364). Comprova nesse momento que essas palavras dirigem-se a um mesmo e só corpo, um objeto bicorporal, “que morre e nasce ao mesmo tempo, ao passado que traz o futuro ao mundo” (idem), bifrontal. “O louvor ou a injúria podem predominar: um está sempre prestes a transformar-se no outro” (idem). Em outros termos, é de tal simultaneidade a troca entre um louvor e uma injúria que as noções de tanta ambivalência estão como ligadas, unificadas como Jano. Ou seja, o louvor traz como contraparte a injúria e vice-versa. Basta virar o outro lado da medalha e se encontra lá a face injuriosa do elogio ou a face elogiosa da injúria, o que se dá, justamente, porque “O elogio contém implícita a injúria, ele está prenhe da injúria e, inversamente, a injúria está prenhe de elogio” (BAKHTIN, 2013, p. 364). Na praça pública, o autor russo conclui, elogio e injúria se desassociam nos indivíduos, mas no todo constituem uma unidade ambivalente.

Continuando a reflexão sobre as categorias da praça pública, Bakhtin (2013) afirma que o lado cômico e popular da festa nas ruas representa uma espécie de futuro melhor, no qual há abundância material, igualdade, liberdade. É nessa mesma medida que a festa medieval possui como Jano, duas faces: a oficialidade da festa (ligada na idade média à igreja e aos cultos sagrados) remetia ao passado e “servia para sancionar e consagrar o regime existente” (BAKHTIN, 2013, p.70) e a outra face, risonha popular, “olhava para o futuro e ria-se nos funerais do passado e do presente” (idem). Enquanto a face séria de Jano se direciona para uma imobilidade conservadora, atemporal, imutável, de concepções estabelecidas, a outra face enfatiza a alternância e a renovação, a libertação, inclusive no sentido social e histórico, ri e dá vida.

As palavras relacionadas com o baixo corpóreo são tratadas pela seriedade de uma face de Jano (oficial) como depreciativas, que devem ser expurgadas. A outra face de Jano (não-oficial) exige o uso de palavras da semântica do baixo corpóreo porque as entende como ambivalentes, porque dão vida. Nesse sentido, a ambivalência se vê, já que em um mesmo signo se ouve dois sentidos, um deles injurioso, depreciativo e outro elogioso, que dá vida¹⁷.

No que se refere à bivocalidade, retomando a discussão iniciada acima a respeito da metalinguística, Bakhtin (2010b) aponta que esse ramo da ciência difere da linguística em sua acepção clássica porque trata das relações dialógicas que se dão entre as vozes sociais. A linguística¹⁸, para o autor, produz uma “abstração legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso” (BAKHTIN, 2010b, p.207), aspectos essenciais para a metalinguística bakhtiniana. É claro que as investidas dessa outra ciência não podem ignorar os resultados extraídos da linguística e devem aplicá-los, ambas constituem disciplinas que “devem completar-se mutuamente, e não se fundir” (idem). A linguística, contudo, não dá conta das relações dialógicas, desde um enfoque rigorosamente estruturalista, já que para Bakhtin (2010b: 208-209) suas preocupações são ou o sistema da língua, ou os elementos do texto¹⁹ ou as unidades sintáticas.

Para uma abordagem metalinguística ampla das relações dialógicas é preciso que elas “estejam expressas numa matéria sígnica [...]” (BAKHTIN, 2010b, p.211). Para tanto, “O objeto do nosso exame [...] é o discurso bivocal, que surge inevitavelmente sob as condições de uma comunicação dialógica, ou seja, nas condições de uma vida

¹⁷ Por obedecermos a outros objetivos aqui, vale apenas em nota adicionar a informação de que a divisão do mundo de Rabelais identifica realmente o homem do período medieval, dividido entre o sagrado e o profano. O vocabulário da praça pública do qual se vale Rabelais em suas narrativas coloca ênfase justamente no plano ambivalente dos signos: as genitálias são ao mesmo tempo condenadas pela igreja medieval, portanto escondidas e objeto de segredo, e espontaneamente livres nas hipérboles rabelaisianas, pois dão a vida. Deriva daí a noção de corpo grotesco, a qual Bakhtin (2013) também dedica um capítulo em sua tese, que é uma abertura para o outro, trata-se de “um corpo aberto, com protuberâncias e furos, visto em todos os comportamentos que inevitavelmente o relacionam com o exterior. Encontramos assim o fechamento da identidade e a abertura para a alteridade” (PONZIO, 2012, p. 25). Esse corpo aberto ao outro também é ambivalente, porque as aberturas são consideradas sujas pela face séria de Jano e motivo de riso para a face não oficial, pode estar aqui o germen de que Bakhtin (2013) nos coloca com a menção ao deus Jano, porque com duas faces, uma delas pode rir enquanto a outra é sisuda, o que não seria possível se Jano ao invés de duas faces tivesse qualquer outra parte do corpo duplicada.

¹⁸ Para os fins específicos aqui propostos localizamos a crítica de Bakhtin no livro sobre Dostoiévski. Seria possível, se quiséssemos elencar exaustivamente as discussões a esse respeito, encontrar críticas à linguística em quase todo o trabalho de Bakhtin e nos de seus parceiros Volochínov e Medviédev.

¹⁹ Importa ressaltar que a crítica que Bakhtin (2010b, p.208) faz ao enfoque do texto na linguística, o qual também pode ser encontrado em Bakhtin (2011, p.316), é que a perspectiva rigorosamente linguística se preocupa com a explicação, enquanto que na perspectiva dialógica o objetivo é a compreensão.

autêntica da palavra. A linguística desconhece esse discurso bivocal” (idem). Desse modo, a perspectiva de investigar relações dialógicas existentes no discurso identitário presente no cancionário folclórico de Soledad Pastorutti é uma busca de índices que mostrem a simultaneidade, as faces de Jano, acontecendo em um mesmo e só lugar.

O trabalho desenvolvido sobre Dostoiévski por Bakhtin (2010b) trata do romance como um grande diálogo, no qual “ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens” (BAKHTIN, 2010b, p.47). O diálogo penetra em cada parte, indo em direção ao interior de cada palavra, o que resulta no discurso do romance polifônico se tornar bivocal, porque “em cada movimento mínimo da face do herói, [...] intermitente e convulso; já é o ‘microdiálogo’, que determina as particularidades do estilo literário de Dostoiévski” (idem). Nessa perspectiva, o grande diálogo é o romance como um todo e o microdiálogo são as relações entre as personagens entre si e entre elas e o autor, que composicionalmente fundem-se no todo da obra, no grande diálogo.

Nesse sentido, Bakhtin (2010b, p.83) discute que no caso do conto ecoariam no discurso além das entonações da voz do autor, as entonações das personagens, daí que as palavras da personagem no conto²⁰ sejam “bivocais”, porque em “cada palavra soaria a discussão (microdiálogo) e ouvir-se-iam os ecos do grande diálogo” (BAKHTIN, 2010b, p. 83). Aqui, microdiálogo tem o sentido de embate entre as vozes das personagens e do herói, esse embate ecoaria também no sentido do grande diálogo.

Em outras palavras, Bakhtin (2010b), ao longo de seu texto, vai refinando a ideia da bivocalidade e encontrando casos tanto em Dostoiévski quanto em outros literatos russos para comprovar sua ideia de que sempre há duas vozes que ressoam no fundo de um discurso materializado. Por exemplo, encontra um caso em Púchkin, em que “verifica-se [...] uma refração da idéia do autor na fala do narrador; aqui o discurso é bivocal”. (BAKHTIN, 2010b, p.219). A concepção do discurso bivocal aqui é bastante próxima ao que Bakhtin (2009, p.184) tratava, acima, em parte que mencionamos a respeito da noção de “discurso indireto livre”, em que em uma só e mesma construção sintática permite a escuta de duas vozes. No caso de Bakhtin (2010b, p. 219) essas vozes que ressoam aí são de refração do autor na fala do narrador, em outros casos, as variedades são infinitas. O caráter bivocal se dá quando em um discurso “pela

²⁰ Bakhtin (2010b) está discutindo como seria o conto “As três mortes”, de Tólstoi, se escrito por Dostoiévski.

interseção nele verificada [se escutam] duas vozes e dois acentos” (BAKHTIN, 2010b, p.220).

As discussões vão se concatenando, assim, na medida em que foram revisadas por nós nesta subseção: parece ser possível afirmar que, ao longo dos estudos do autor russo, os temas giravam sempre sobre determinadas balizas, que são aquelas que reconhecemos e apontamos na seção anterior. Também, por se tratar de um trabalho que é reiterativo, nossa revisão de literatura precisa ir relacionando as noções apresentadas, dessa maneira, nos parece que a noção de bivocalidade aqui expressa retoma em boa medida tanto o signo ideológico e a contradição como categoria de análise que dele provém quanto a ambivalência, advinda da praça pública de Rabelais. Em outros termos, aos poucos, com essa revisão de noções, vamos tornando visíveis as relações entre bivocalidade, contradição e ambivalência, que constituem as três coisas que temos denominado teoria de Jano, que não passa de uma teoria sobre a simultaneidade dos sentidos, de que tudo acontece com dois acentos, duas apreciações, duas vozes que ressoam ao fundo. Assim, o discurso identitário vai se constituindo como um lugar em que buscaremos índices de alteridade.

Se no discurso bivocal, retomando a citação anterior, ouvem-se dois acentos, duas vozes, nele estão implícitas as lutas de classe que Bakhtin (2009) tanto enfatiza que se dão nos limites do signo, da mesma forma as forças centrípetas e centrífugas que Bakhtin (2014) afirma existir. Isto é, a cada momento, com termos distintos, o autor russo vai inserindo índices de alteridade em sua análise, com isso seu trabalho se torna realmente uma leitura das relações dialógicas e, portanto, pode-se em tudo ouvir “vozes e relações dialógicas entre elas” (BAKHTIN, 2011, p. 409-410).

O fato de que o discurso bivocal é característico também do discurso não literário – isto é, também nas formas de dizer do cotidiano – investe-lhe uma especificidade, pois, ao introduzir em nossa fala as palavras do outro, inevitavelmente elas são acrescidas em novidade, tornam-se outras, serão, assim, bivocais. A mesma unidade da língua – para recordarmos a nomenclatura de Bakhtin (2009) – se reveste de outra voz e de outra apreciação social, em um novo contexto em que surja. A palavra sai do eu, em direção ao exterior, para o outro e vai preencher de sentido, com assinatura, com valorização social. O que se dá, conforme Bakhtin (2010b), no simples fato de que a transmissão não é ingênua da palavra do outro, por exemplo, ao transformar o dizer de outro em pergunta a apreciação já está lá: “A transmissão da afirmação do outro em forma de pergunta já leva a um atrito entre duas interpretações numa só palavra, tendo

em vista que não apenas perguntamos como problematizamos a afirmação do outro” (BAKHTIN, 2010b, p. 223). Os exemplos se multiplicariam se quiséssemos, mas nos detemos nesse que usamos. A palavra é bivocal porque em seus limites estruturais se escutam duas vozes, dois acentos, duas apreciações. É única e ao mesmo tempo múltipla, diversa. A palavra que é dialógica por natureza é também transgrediente, exotópica, por isso não se guarda aos efeitos de uma “mesmificação”²¹ (PONZIO, 2013, p.239).

Essa relação com a voz do outro é de vital importância para o pensamento bakhtiniano. O nosso dizer está investido de palavras dos outros de ponta a ponta, tudo o que é dizível, praticamente, foi dito por outros antes que nos apropriássemos do dizer (Cf. BUBNOVA, 2016, p. 124). Nesse sentido, nosso discurso está cheio de palavras dos outros, com algumas das quais “fundimos inteiramente nossa voz, esquecendo-nos de quem são” (BAKHTIN, 2010b, p. 223), outras dessas palavras são por nós aceitas e atuam como reforço nas nossas palavras, elas são palavras autorizadas em nosso discurso. Esse processo de esquecimento também é descrito por Bakhtin (2011, p.403) em termos de que paulatinamente as palavras vão sendo familiarizadas, transformando-se em nossa consciência, de modo que a palavra assimilada – momento em que o autor anterior é esquecido e não se usa mais aspas para marcar seu discurso – a palavra contém já a assinatura de outro sujeito, que passa a responder pelo seu conteúdo. À revelia desse processo, a palavra não deixa de ser do outro, ela é e se manterá do outro, é por esse motivo que a palavra, como unidade da língua, se repete e deixa entrever em si as vozes de outros que são autores dela na comunicação verbal ininterrupta.

O outro permanece sempre como voz ao fundo da palavra que emitimos e concretamente é impossível traçar uma linha divisória entre aquilo que pertence ao outro e ao “eu” na unidade da palavra. É por isso como Jano, de duas faces: é impossível separar os dois lados de uma mesma medalha. “A idéia do outro não entra ‘pessoalmente’ no discurso, apenas se reflete neste, determinando-lhe o tom e a

²¹ “Mesmificação” é definida por Ponzio (2013, p.239) como “a coincidência com o outro” ou a “perda da unicidade do lugar único que eu ocupo no mundo”. Esse processo parece bastante com um daqueles descrito por Rosset (2008) para explicar a ilusão, segundo o autor francês, há três tipos de ilusão que se configuram como negação do real: “posso aniquilar o real, aniquilando a mim mesmo: fórmula do suicídio” (ROSSET, 2008, p. 14), “posso também suprimir o real, salvando minha vida ao preço de uma ruína mental: fórmula da loucura” (p. 15) ou “posso não ver um real [...] que reconheço a existência: fórmula da cegueira voluntária” (idem). Nessa perspectiva, cotejando o pensamento de Ponzio (2013) e Rosset (2008), a “mesmificação” é similar à “cegueira voluntária”, pois desde um ponto de vista materialista, se reconhece o outro no real, mas mesmo assim se mantém com ele uma relação indiferente, à revelia do outro.

significação” (BAKHTIN, 2010b, p.224). Nos limites de uma mesma unidade a bifrontalidade dos sentidos, “O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto e a sensação da presença deste discurso lhe determina a estrutura” (idem).

Sobre a meta artística de Dostoiévski, Bakhtin (2010b) afirma que o romancista russo não temia a ativação, no discurso bivocal, dos acentos orientados para diversos fins. É “precisamente dessa ativação que ele necessita para atingir os seus fins, pois a multiplicidade de vozes não deve ser obliterada, mas triunfar no seu romance” (BAKHTIN, 2010b, p.234). Em outros termos, a perspectiva desenvolvida sobre o romance polifônico é de demonstração das vozes sociais acontecendo, é dar liberdade para que as vozes sejam escutadas. Ponzio (2010b) tem enfatizado a necessidade de que os estudos bakhtinianos se orientem em busca de uma compreensão da palavra que se dê sob os auspícios de uma filosofia da linguagem configurada como filosofia da escuta, na qual o princípio é de “arte da escuta. Eis porque Bakhtin [...] toma Dostoiévski como modelo: ele sabia escutar as palavras, ele sabia compreendê-las como voz” (PONZIO, 2010b, p.23).

No percurso realizado nesta segunda subseção buscamos demonstrar como Jano mostra suas faces na teoria bakhtiniana, o que dá ensejo para propormos uma teoria de Jano como sustentação às categorias de análise que ora movimentamos na compreensão de nossa investigação. Com a revisão de diferentes noções advindas do arcabouço teórico que estudamos percebemos que há essa presença na teoria de uma simultaneidade dos sentidos, de uma indivisibilidade das categorias. Em outros termos, a menção ao Jano bifronte não é ingênua; como o deus que tem duas faces os sentidos também têm, de modo que é impossível perceber apenas um dos lados. Por mais que um dos lados dos sentidos seja mais atrativo, sob o qual se lança luz, há outro lado em que as trevas dominam. Esse jogo de luzes e sombras é que nos permite lançar mão das noções de contradição, bivocalidade e ambivalência, pois munidos de tais categorias de análise, poderemos analisar o jogo de forças que se dá na discursividade. Por fim, ao estudarmos essa teoria de Jano para a qual os escritos bakhtinianos tem dado ênfase, podemos notar que em uma só e mesma estrutura estão e se manifestam o “eu” e o “outro”, portanto alteridade e identidade se dão juntas, apenas no plural “*pluraria tantum*”. O encontro entre “eu” e “outro” é flagrante nas fronteiras do discurso prenhe de resposta.

CAPÍTULO DOIS

2. O problema da cultura e da canção folclórica

2.1 Cultura, cultura popular, folclore: as noções se entrecruzam

“Se a política é aquilo que unifica, a cultura é o que diferencia”.
Terry EAGLETON

A noção de cultura é de difícil concepção, já que se trata de algo difuso, aberto, em processo de evolução constante. Seria possível reconstruir, via etimologia, como faz Eagleton (2000), uma explicação bastante plausível a respeito do tema. O autor desmente a falácia de que há uma dicotomia entre cultura e natureza, já que um dos significados originários de cultura seria “lavoura”, ou uma ocupação com crescimento natural. Cultura e natureza funcionam como complementação, pois “a própria necessidade de cultura, sugere que algo falta na natureza” (EAGLETON, 2000, p.17). Eagleton (2000, p.12) afirma que no âmbito de seu desdobramento semântico “A palavra cartografa [...] a própria transição da humanidade de uma existência rural para uma existência urbana, da suinocultura para Picasso, da lavoura do solo para a divisão do átomo”. Bakhtin (2011), por seu turno, afirma que a cultura é uma unidade aberta.

Para Guattari e Rolnik (1996), a palavra cultura assumiu pelo menos três sentidos ao longo da história. Os autores consideram que o sentido mais antigo – como se fosse possível medir a antiguidade de um sentido – é “aquele que aparece na expressão cultivar o espírito” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 17). O segundo desses sentidos é “cultura-valor”, no qual há um julgamento de valor determinante sobre quem são as pessoas que têm cultura e as que não têm, para tanto, “se pertence a meios cultos ou se pertence a meios incultos” (idem). O terceiro sentido de acordo com os autores é de “cultura-alma coletiva”, que é sinônimo de civilização; aqui a distinção entre quem possui cultura ou não deixa de existir, todos têm, “qualquer um pode reivindicar sua identidade cultural” (idem). Esse último tipo correspondendo à cultura de massa e pode ser chamado também de “cultura-mercadoria”.

Para discutirmos com mais propriedade o que é a cultura (também como ela se manifesta) e como ela se imbrica (ou não) na noção de folclore, precisamos de, ao

menos, uma definição que balize²² nossa compreensão, nesse sentido, Canclini (1983) afirma que utiliza o termo cultura para se referir à:

[...] produção de fenômenos que contribuem mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido (CANCLINI, 1983, p. 28).

Nessa perspectiva, se concordamos que a cultura é realmente polissêmica, porque todas as práticas e as instituições relacionadas com a produção de sentido estão nela envolvidas, ela se configura como atividade social. Na perspectiva de Canclini (1983), a cultura semiotiza a vida, como a linguagem. O que não nos permite idealizá-la romanticamente, pensar a cultura como tábua de salvação, pois como alertaram Guattari e Rolnik (1996, p.20) por trás da cultura há essa falsa ideia de democracia, encontramos nela “de modo completamente subjacente [...] os mesmos sistemas de segregação” que funcionam fora da cultura.

A perversidade da noção de cultura se vê clara quando, por exemplo, Eagleton (2000) ao discutir as guerras em torno da cultura afirma que elas se dão em três frentes, sintetizando os mesmos pontos levantados por Guattari e Rolnik (1996) acima: “entre a cultura como civilidade, a cultura como identidade e a cultura como comércio ou pós-moderna” (EAGLETON, 2000, p. 88).

Ao cotejar os dois textos teríamos três pares, a saber, 1) “cultura como cultivar o espírito” → cultura como civilidade; 2) “cultura-valor” → cultura como identidade; 3) “cultura-alma coletiva ou cultura mercadoria” → cultura comércio ou pós moderna.

Quando o par 1) “Cultura como cultivar o espírito → cultura como civilidade” é a palavra de ordem, aqueles que não possuem a civilidade necessária para o convívio entre os considerados civilizados devem ser segregados a qualquer custo.

Três exemplos são gráficos²³: 1) O caso do moleiro Menocchio (1532-1599), um homem que conhecia com profundidade os escritos religiosos de sua época, mas foi condenado pela inquisição por heresia e queimado vivo em uma fogueira, pois não estava entre os eleitos para a leitura e interpretação das escrituras sagradas (C. Ginzburg desenvolveu um romance a partir da micro-história dos escritos inquisitoriais em seu

²² A baliza que utilizamos para essa compreensão é de Canclini (1983) porque nos parece interessante a perspectiva desenvolvida pelo antropólogo para relacionar cultura e folclore e perceber de que maneira um conceito está imbricado no outro. Para os fins de nossa investigação o importante é partir da cultura para as noções que a circundam e, em seguida, para o folclore, nosso tema de interesse.

²³ Mencionamos apenas três, mas poderiam ser mais certamente.

livro “O queijo e os vermes” GINZBURG, 2006); 2) A chegada os europeus à América denota a mesma perspectiva de que aqueles que viviam aqui não possuíam as benesses do espírito que os espanhóis e portugueses traziam. A intransigência religiosa deles venceu pela violência, pelo extermínio e pelas doenças que trouxeram. A cultura europeia funcionava – como se pode ler em qualquer dos escritos da época, cartas ou relatos de viagens – como salvação da barbárie. O retrato ampliado dessa grande narrativa foi feito por Todorov (2010) em um trabalho primoroso de recopilação e análise dos relatos quinhentistas; 3) Sor Juana Inés de Cruz (1651-1695), uma freira que viveu na cidade do México no período em que havia aí instalado um vice-reino espanhol. A igreja não permitia que mulheres estudassem e quando Sor Juana chegou à corte do vice-rei já era versada em todo tipo de conhecimentos, esteve alguns anos vivendo entre os nobres e sua produção poética começou a causar desconfortos que resultaram em optar pela vida no monastério de São Jerônimo, em que escreveu e estudou. O caso aqui é de, por ser mulher, não lhe ser permitido o conhecimento, pois para as mulheres nessa época estava reservada apenas a ignorância. O trabalho de Paz (1989) é um excelente estudo sobre a obra e a vida de Sor Juana e demonstra como a freira conviveu com essa máxima da igreja de que a civilidade do conhecimento estava reservada apenas aos homens.

O par 2) “cultura-valor → cultura como identidade” também apresenta suas características nefastas, pois em todos os momentos em que grupos de identidade se formaram – como é o caso do nazismo – a identidade funcionou como “recrutamento, chamada às armas, constrição ao conflito, constrição à guerra” (PONZIO, 2014, p.50). O mesmo aconteceu quando da proposição da comunidade europeia, agora uma realidade (PONZIO, 2012, p. 22). Em momentos em que a cultura é percebida como identidade, o outro (como contraparte) é aniquilado, em nome dessa defesa do grupo de identidade. Não por acaso Ponzio (2012, p. 23) mencione que a “identidade é um enxerto”.

Eagleton (2000) afirma que, fazendo um fecho às questões da cultura como civilização e da cultura como identidade, no que se refere à Europa, que

Se a Europa é de fato o berço de tanta civilização, podia ao menos ter a decência de pedir desculpa por isso. Porque é claro que esta é também uma história de escravidão, genocídio e fanatismo, tanto quanto é a narrativa de Dante, Goethe e Chateaubriand, e este subtexto mais sombrio não é totalmente separável dos seus esplendores culturais (EAGLETON, 2000, p. 93).

Em outras palavras, se o “pensamento abissal” (SANTOS, 2009) europeu produziu em nome da cultura como civilização e da cultura como identidade tanta escravidão, genocídio e fanatismo, que ao menos demonstre agora, como entidade, algum arrependimento. Santos (2009, p.23) explica que o “pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal” que se dá conforme um jogo de luzes, tornando partes da realidade visíveis e outras, por conseguinte, invisíveis. Conforme esse argumento, o universo se divide em dois: “o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’. A distinção é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade tornando-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente” (SANTOS, 2009, p. 23).

No que se refere ao par 3), a “cultura-alma coletiva ou mercadoria→ cultura comércio ou pós-moderna”, é justamente aí que se encaixa a total crítica de Guattari e Rolnik (1996), pois os autores asseguram que os outros dois conceitos de cultura se diluam em apenas um, que se soma a esse último e lhe dá o tom: “a cultura capitalística”. Todos os campos da expressão semiótica estariam atravessados pela cultura capitalística, que é “etnocêntrica e intelectocêntrica (ou logocêntrica), pois separa os universos semióticos das produções subjetivas” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 23). Em outros termos, a noção de cultura como mercadoria somada às características de etnocentrismo e logocentrismo funde os três sentidos que viemos discutindo em um: a cultura significa o pensamento abissal, que lança luz sobre uma parte do real e tem uma “cegueira voluntária” (ROSSET, 2008) sobre o restante.

Guattari e Rolnik (1996, p.22) se perguntam “Como abrir – e até quebrar – essas antigas esferas culturais fechadas sobre si mesmas?”. Até esse momento temos discutido a noção de cultura buscando definições, nossa atenção passa, de agora em diante, para a divisão interna entre o que é da ordem de uma cultura popular e o que é da ordem de uma cultura oficial, em seguida verificaremos como dessas duas noções chegamos à perspectiva do folclore. Segundo Canclini (1983, p.42) as culturas populares se constituem por

[...] um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (CANCLINI, 1983, p. 42).

Dessa maneira, conforme Canclini (1983), as culturas populares acontecem desde um ponto de vista em que a apropriação dos bens é desigual. Guattari e Rolnik

(1996, p. 20) afirmam que por se dar no campo social, a cultura nunca é homogênea, assim se justifica a divisão que pode aparecer entre uma cultura de caracteres populares e outra cultura que denote outro tipo de classe social que não a popular. Aí entra a questão de valor, segundo Volochínov (2013, p. 73) “as definições sociais nos chegam *desde fora*, como as definições dos corpos da natureza: as formações ideológicas são interna e imanentemente sociológicas” (grifos do autor). Nesse sentido, por exemplo, a difusão do livro ou do disco não apresenta o mesmo significado para as distintas classes em que esse material semiótico se apresenta; em uma classe social pode soar com tonalidades formativas ou em outra com tonalidades de animação cultural.

A apropriação desigual dos bens culturais se dá porque a luta de classes também se inscreve no tocante à cultura. Isto é, que a orientação da classe dominante em relação ao signo – que tenta colocar no signo valores intangíveis, afim de abafar os índices de valor – aqui apresenta uma de suas consequências. Canclini (1983) enfatiza o caráter desigual dessa luta de classes quando afirma que as culturas populares “realizam uma *elaboração* específica das suas condições de vida através de uma *interação conflitiva* como os setores hegemônicos” (grifos do autor) (CANCLINI, 1983, p. 43-44). Nesse ínterim, as culturas populares se diferenciam das culturas hegemônicas pelo motivo de que vivem à margem socialmente, enquanto as outras culturas ocupam posições centralizadas. Conforme Eagleton (2000), as comunidades das margens tendem a considerar tudo aquilo que lhes é alheio como opressivamente sufocante. Assim, “podem vir a partilhar a aversão pelos hábitos da maioria que é uma característica dominante da cultura ‘elevada’ ou estética” (EAGLETON, 2000, p. 62).

Bakhtin (2017, p. 12) afirma que “As correntes poderosas e profundas da cultura (**particularmente as de baixo, populares**), que efetivamente determinam a criação literária, continuam aguardando descobertas e às vezes permanecem totalmente desconhecidas dos pesquisadores” (grifo adicionado). Deslocando a reflexão do autor russo para a questão da produção estética também, o trabalho com a cultura popular conforme concebido por Bakhtin (2017) se justificaria em uma perspectiva de estudar particularmente as correntes de produção estética de baixo. Em outro momento de sua reflexão Bakhtin (2004) afirma que a ideologia do cotidiano é fruto de um trabalho ideológico permanente produzido por todos. Se compararmos esse apontamento de Bakhtin (2017) com a questão da ideologia do cotidiano é possível afirmar que a cultura popular serve então como mirante de trabalho ideológico, sob o qual incidiremos nossa atenção nesta dissertação.

No que se refere à cultura popular, Chartier (1995, p. 179-180) pontua que existem dois modelos de compreensão, o primeiro deles enfatiza sua autonomia e, no sentido de abolir o etnocentrismo, “concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível à da cultura letrada” (p. 179); o segundo modelo, de acordo com o autor francês, está preocupado em enfatizar as relações de dominação e, portanto, “percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes” (idem). A conclusão é uma concepção dupla – que o autor, inclusive, não se desfaz durante o texto – por um lado a cultura popular é um mundo à parte, totalmente independente; por outro, é inteiramente definida pela “distância da legitimidade cultural que lhe é privada” (p. 180).

Na história da cultura popular Burke (2010) rastreou um momento interessante, entre 1500 e 1800, na Europa, em que há uma retirada das classes superiores. Em 1500, de acordo com o autor, a “cultura popular era uma cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros” (BURKE, 2010, p. 451). Passados três séculos, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais – aqueles que formavam a classe dominante de então – abandonaram a cultura popular às classes baixas, das quais, nesse segundo momento, “estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção do mundo” (idem). Burke (2010) encontra aí como sintomático dessa mudança a alteração semântica da palavra “povo” que passa a designar, com maior frequência, “a gente simples”, em contraposição aos sentidos anteriores que designavam “todo mundo” ou “gente respeitável”.

Essa divisão que remonta à idade moderna resulta em uma consequência. Segundo Chartier (1995), a cultura popular teria, desde então, um destino traçado para “ser sempre abafada, recalçada, arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas” (CHARTIER, 1995, p. 181). Em outros termos, as forças centrífugas e centrípetas atuam também na cultura, uma delas atuando no sentido do apagamento e outra no sentido de tornar visível cada vez mais a cultura popular.

Chartier (1995) afirma que o “popular” não está em conjuntos que bastaria “identificar, repertoriar e descrever” (CHARTIER, 1995, p. 184). Melhor qualifica, conforme o autor, um tipo de relação, “um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade” (idem) que são recebidos e manipulados de diferentes maneiras. O problema da cultura popular persiste, de acordo com o autor francês, porque de um lado se percebe as culturas populares como “inscritas numa ordem de legitimidade

cultural que lhes impõe uma representação da sua própria dependência” (idem), enquanto de outro, “a relação de dominação, simbólica ou não, nunca é simétrica” (idem). Por fim, o autor francês afirma que, sem tomar posição sobre como se deve analisar a cultura popular, o caminho de estudos pode ser duplo, ou aquele que reafirma a autonomia da cultura popular ou outro, que se baseia em sua dependência da cultura hegemônica e procura demarcar pela análise a heteronomia em relação à dominante.

Agora que temos definições sobre a cultura e sobre as características da cultura popular, vamos entrar propriamente na imbricação da cultura popular no folclore, nosso objeto de interesse em um primeiro momento. A idealização romântica que viemos criticando sobre a cultura, especialmente com base em Canclini (1983) e Eagleton (2000), gera uma discussão sobre a visão do povo, porque, não estamos fazendo uma apologia ao povo, ou elevando suas características como “virtudes biológicas (da raça) e irracionais (ao amor à terra, a religião e as crenças ancestrais)” (CANCLINI, 1983, 44). A ideia de uma tradição que assujeita nos é totalmente estranha e é por isso também que nos envolvemos com o discurso identitário, de modo a decifrar o seu código e identificar nele os índices de alteridade. O folclore, assim, não significa, como aponta Canclini (1983, p. 45), um “arquivo fossilizado e apolítico”, nossa perspectiva de trabalho, que deve ser esclarecida ao longo deste capítulo, preza pelos dados vivos extraídos da vivência da enunciação folclórica argentina.

2.1.1 O folclore como manifestação popular e como ciência

“Esta inquietud por mostrar las cosas del Folklore [...] surge como una postura vinculadora a un tiempo ido, o un tiempo remoto y a un recuerdo de algo que se fue”.
Raúl CHULIVER

É preciso elucidar o que significa o contexto do folclore na Argentina para que possamos adiante estudar o cancionero folclórico de Soledad Pastorutti. E essa necessidade de esclarecimento se dá porque conforme Brandão (1984, p. 24) em uma loja de discos da Argentina a etiqueta “*folclore*” serve para dividir aquilo que não é música estrangeira e o que não é tango. O rótulo serve, conforme o autor, para identificar a música de Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra e outros.

Artistas que no Brasil certamente seriam enquadrados em rótulos como “música latino-americana” simplesmente. Os discos de música folclórica separam de um lado aqueles que fazem o folclore e o estudam e as pessoas do povo que “criam o *popular* e o seu *folclore* [mas] não usam muito a primeira palavra e quase sempre sequer conhecem a segunda” (BRANDÃO, 1984, p.24). Destarte, aqueles que participam da cultura popular não usam o adjetivo “popular” referindo-se a si mesmos, também não lhes faz nenhuma falta o termo “folclore” (como afirmávamos anteriormente, o termo é uma invenção da erudição).

Conforme Brandão (1984) antes de o termo “folklore” surgir propriamente, pela ação dos letrados, muitos já estudavam costumes e tradições populares, entre eles os mais diversos profissionais de antropólogos a linguistas. O nome “folklore” aparece pela primeira vez em uma carta publicada por William John Thoms na revista britânica “The Atheneum”, em agosto de 1856. Brandão (1984), citando Thoms, comenta que a palavra anglo-saxônica “*folk-lore*” significa esse saber tradicional do povo.

Trinta e dois anos depois da carta de Thoms um grupo de estudiosos funda a Sociedade do Folclore em Londres. “Um pouco mais tarde [surgiram nas investigações os termos] *folclore* (com minúscula) [que] significava modos de saber do povo e *Folclore* (com maiúscula), o saber erudito que estuda aquele saber popular” (BRANDÃO, 1984, p.28). O que nos parece retomar a discussão entre os pares “Cultura x cultura” ou “erudição x barbárie”, coisa que devemos deixar de lado por não considerarmos nem pertinente nem necessário no contexto de nossa investigação²⁴.

A palavra “folklore” foi introduzida no espanhol tomando nacionalidade por direito próprio apesar dos numerosos sinônimos (todos eles mal formados ou vagos) que foram buscados. Segundo Chuliver (2012, p. 5) é uma palavra formada por duas outras de origem anglo-saxônica antiga: “*folk*” – povo; “*lore*” – saber. O vocábulo inglês “folklore” se impôs às duas palavras em separado conformando o termo, tratando assim do saber do povo. Ainda conforme o autor, em 1984, a *Real Academia Española* (doravante RAE) tornou a palavra “folclore”, com mudança da consoante “k” → “c”, palavra da língua espanhola internacionalmente reconhecida. Contudo, segundo Chuliver (2012, p. 7), esse fato não fez mais que “*acriollar*” a palavra, isto é, dotá-la de tons locais, porque para o autor além de não haver nenhum sentido na troca consonântica, o termo perde o significado primeiro. Por isso, a política linguística da

²⁴ É verdade que usar maiúscula ou minúscula é uma forma flagrante de relação de poder porque os estudiosos designam a si mesmos com o uso de maiúscula.

RAE não prosperou, hoje indistintamente se escreve/ouve/lê nos países latinos as ocorrências “*folclore*” e “*folklore*” (em alguns casos, inclusive, a palavra aparece sem a última vogal)²⁵.

O ponto importante é que o folclore passa a denominar simultaneamente “as expressões materiais do saber, do agir, do fazer populares” (BRANDÃO, 1984, p.30) e o próprio estudo dessas expressões. Em outros termos, Chuliver (2012, p. 7-8) explica que recobre tanto os bens culturais – um patrimônio imaterial do povo – quanto serve para determinar a ciência que estuda essas manifestações. O folclore, enfim, concebido como aquilo que é o mito (o que se conta de geração em geração e se mantém na memória popular) e também o rito (a celebração coletiva que cultua o mito em festa, com procissões, danças, cantos e comilanças cerimoniais) (Cf. BRANDÃO, 1984).

O folclore envolve, assim, as manifestações literárias, musicais, religiosas, arquitetônicas, artesanais, sociais em sua manifestação concreta. Abarca dos mitos e lendas aos contos e danças. Contudo, é preciso diferenciar o que entre os argentinos é chamado de “projeção folclórica” de folclore propriamente dito: no caso da primeira, denota o emprego pelos artistas, literatos, artesãos de elementos autenticamente folclóricos, modificando ou interpretando com critérios pessoais para fazer arte folclórica (acontece para fazer um quadro, elaborar um poema ou uma canção folclórica), ou seja, parte-se do folclore como substrato material para “darle vuelo artístico” (CHULIVER, 2012, p. 9). O valor dessas projeções folclóricas é mais meritório, de acordo com o autor, quanto mais se respeitar aí a autenticidade do motivo inspirador (isto é, respeito à tradição, suas formas e temas) (Cf. CHULIVER, 2012, p. 9).

O fenômeno folclórico, de acordo com Chuliver (2012, p. 10), é aquele cujas características se distinguem de outras expressões culturais porque o “pueblo hace espontáneamente para ese mismo pueblo en el lugar donde vive” (idem). Para alcançar as condições de fenômeno folclórico se passa por um processo de folclorização, que consiste em certas características em contínuo devir, necessariamente fenômenos populares, empíricos, de transmissão oral, anônimos, coletivos e geograficamente localizados (Cf. CHULIVER, 2012, p. 10).

²⁵ Em 29 de abril de 2016 uma nota do jornal chileno “El Mercurio”, em que se noticiava uma série de shows de Soledad Pastorutti no Chile, a chamada era “Soledad: ‘en escena me parezco más a una artista de rock que a una del folclor’”. Nesse sentido, trazemos aqui apenas a informação para exemplificar em um uso real, pois aparece “folclor”. Mais adiante, no capítulo 3, analisaremos esse fragmento do jornal chileno (ver figura 11).

Na tabela a seguir é demonstrada a situação das camadas culturais na Argentina e sua relação com a ciência que estuda seus fenômenos, os dados são adaptados e traduzidos do estudo de Chuliver (2012).

Tabela 1 - Os estratos sociais em relação com a cultura na Argentina

Camadas culturais	Ciência responsável	Âmbito	Grau de cultura
Superior	Historia da cultura	Cidade	Civilizados
<i>Orrilera</i>	Sociologia		
Intermediária	Folclore	Campo	Não civilizados
Inferior	Etnografia e etnologia		

Fonte: Adaptado e traduzido de Chuliver (2012, p. 11).

Os estratos sociais aí colocados em ênfase já demonstram de início o lugar de produção do folclore. Um estrato superior da sociedade, composto pelas elites letradas compreende todos aqueles que vivem na cidade e pertencem à camada “mais civilizada” – aqui o sentido de civilização é o mesmo que criticávamos na seção anterior, “cultura como civilização” – são, em geral, os médicos, sacerdotes, comerciantes, estudantes; são estudados pela História da cultura, conforme Chuliver (2012, p.11). Nesse estrato social superior há um segundo grupo, uma subcategoria, que chamamos de “*orrillera*”, como o autor, por falta de termo que traduza bem o sentido de que é composta por “gente iletrada” (citamos conforme a explicação do autor mencionado acima) que vive nas cidades, mas um pouco à margem, por mais que participem da cultura da cidade não estão no centro da cidade letrada, portanto são estudados pela Sociologia. O tango, por exemplo, é fruto dessa subcategoria social, pois é “una danza porteña por excelencia y la que mejor define el sentir ciudadano” (idem), mas não pertence ao folclore porque advém das zonas “*orrilleras*” da cidade.

O estrato inferior nessa tabela é composto, segundo Chuliver (2012), pelos escassos grupos de indígenas que ainda resistem, portanto são estudados pela Etnografia e Etnologia. Quanto ao grau de cultura estão considerados aí como “não civilizados” (uma vez mais conforme a nomenclatura do autor) porque respondem aos seus esquemas próprios de vida: com calendário, leis e religião específicos. É interessante notar que o autor, a despeito de estar trabalhando com uma camada social que também é desvalorizada, consegue menosprezar ainda mais outra camada, considerada como “não

civilizada” porque não obedece aos padrões culturais ocidentais que se impõem via cultura.

A camada intermediária é aquele entre as duas anteriores e é composta pelo campesinato, sobretudo “iletrado” (nomenclatura do autor), arraigado às tradições e ao meio ambiente, que vive distante das cidades (ou seja, no campo) e que é estudada pelo folclore como ciência; da mesma forma que as outras camadas, a intermediária difere por seus próprios costumes. Mas responde aos moldes estatais, portanto podem ser considerados do grau de cultura civilizado²⁶.

Além do problema que apontamos (e censuramos) na seção anterior no tocante à cultura como civilização e que reaparece nessa tabela, a camada social que produz folclore na Argentina é muito específica e é por esse motivo que reproduzimos a tabela de Chuliver (2012, p. 11) mesmo apresentando terminologia que produz guetos na sociedade. Assim, na seção seguinte adentramos com mais atenção às questões de como o folclore se configurou na Argentina, em um recorte temporal bastante específico que privilegia o século XX.

2.2 O contexto da canção folclórica na Argentina

“El folklore permite un mejor conocimiento del pueblo, a través de la autenticidad de la vida simple de los grupos rurales, en sus formas de pensar, de sentir, de hacer, las que son desconocidas por las modernas ciudades”.

Carlos VEGA

2.2.1 Um panorama

O desenvolvimento da canção folclórica argentina é fruto de uma heterogênea formação cultural em que se combinam o elemento indígena e a “cultura da conquista”, incorporada paulatinamente ao longo de quase três séculos de um processo de aculturação que se realiza da elite urbana para as classes baixas campesinas, combinando três aspectos: a música propriamente dita, a poesia e as danças (Cf. BARRERO, 2011, p. 22). A música chega à Argentina no período colonial desde pelo menos duas direções: a primeira delas produz um cancionero ocidental, nos termos de

²⁶ Ver anexo 1, no qual constam os dados demográficos mais recentes sobre o perfil dos argentinos, segundo o INDEC (Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010), e a divisão entre campo e cidade. É notório que as províncias mais ao norte do país concentrem ainda os maiores números populacionais no campo com relação à cidade, a despeito da urbanização crescente nas regiões mais próximas à capital Buenos Aires.

Barrero (2011), e chega ainda no século XVI vinda da Europa, penetra no país atravessando o Chile, pela região do Cuyo argentino (compreende as províncias de Mendoza, San Juan e San Luis; ver mapa 1 adiante); a segunda rota é Espanha, Rio de Janeiro e Buenos Aires, o que produz um cancionero oriental, conforme Barrero (2011). Na colônia essa música advinda da Europa ganha os tons específicos da Argentina e se desenvolve na amplitude geográfica do país de modos bastante variados.

As classes altas das cidades de então se apropriavam da música culta que chegava da Europa. As classes populares, “que en todo tiempo imitaron a las altas, la hicieron suya adaptándola al nuevo medio de acuerdo con sus preferencias” (BARRERO, 2011, p. 23). Essa música culta europeia, aos poucos, toma os aspectos da colônia e a divisão de classes se mantém sempre: a classe alta cultiva sua música, as classes populares outra. Ambas as classes produziram alterações na funcionalidade da canção que era recebida, as danças foram se adaptando ao espírito argentino. O folclore como produto específico das classes populares começou a sua trajetória justamente nesse momento em que foi sendo empiricamente passada de geração em geração, coletivizado, tornando-se anônimo. A canção se folclorizou por um processo de tradicionalização (Cf. BARRERO, 2011, p. 23).

Esse processo culminou em a classe superior urbana não permitir a folclorização da canção, assim mantendo as diferenças de classe que estão expressas na tabela 1 (acima) enquanto as classes populares, menos adeptas às mudanças, tenderam a manter tradicionalmente a canção, passando de geração em geração, resultado que na geografia do país as regiões se configurem hoje como de distinta projeção folclórica. A afirmação da Argentina como nação se dava sob os auspícios de um cancionero nascente que buscava no popular a espontaneidade²⁷.

Já no século XIX uma figura começa a despontar como aquele que espontaneamente traduz a sensibilidade nativa, o “*payador*”, uma espécie de trovador popular. Essa personagem se instala, sem técnica profissional e improvisando, no contexto do folclore argentino e produz em um momento social delicado politicamente – a independência ocorrera em 1816, depois da revolução de maio de 1810 – uma imagem do povo argentino do interior. A publicação do poema “El gaucho Martín Fierro”, por José Hernández, em 1872, é outro fator importante como estopim para a

²⁷ Conferir, por exemplo, a respeito da literatura, Giordani (2012) que trata de uma genealogia da figura do “gaucho” na literatura e na canção argentinas. Chuliver (2012) também trata do assunto, localizando mais ou menos os mesmos autores e motivos para a assunção de um herói tipicamente argentino ao modelo do poema épico de José Hernández, “El gaucho Martín Fierro”.

busca do herói nacional. Em conferências realizadas em Buenos Aires no começo do século XX esse herói nacional é retomado e elevado ao padrão típico argentino (BARRERO, 2011; GIORDANI, 2012). A literatura gauchesca é fruto dessa apropriação pelos letrados das cidades da fala e dos modos de viver do “gaucho” que vivia nos pampas argentinos (CHULIVER, 2012, p. 16). De acordo com Rama (2008 p. 48-49), contudo, essa perspectiva regionalista da literatura serve mais do que nunca para demarcar o lugar superior do escritor, dono das letras, em relação ao povo de que se vale: o escritor bonaerense que escreve e reproduz a fala do “gaucho” usa aspas para demarcar esse “discurso grosseiro” e cria um glossário ao final dos livros para explicar as expressões desconhecidas do leitor citadino.

2.2.2 Um país, dois países: as relações de poder na grande Buenos Aires

“La Argentina es un país formado en realidad por dos países diferentes. Su configuración geográfica ha impuesto esta fatalidad, y toda la historia argentina se mueve a través de esa dialéctica. Buenos Aires y la comarca que la rodea —la llamada “pampa húmeda” — es una cosa; el interior, otra muy diferente”.

Félix LUNA

A região em que Buenos Aires está situada em relação ao país de que é capital causa essa impressão de que sempre esteve, inclusive pela geografia, de costas para o interior. Essa fatalidade, nos termos de Luna (1986, p. 9), faz com que a metrópole – às margens do Rio da Prata e do Oceano Atlântico – esteja em maior contato com a Europa, de onde vieram as formas culturais do velho continente, como vimos na subseção anterior. Em outros termos, Luna (1986, p. 9) afirma que em qualquer tempo a capital federal esteve mais interessada nas novidades culturais que o porto trazia de alhures.

O interior, todavia, é muito distinto. Salvo alguns núcleos urbanos em acelerado processo de industrialização – as capitais provinciais – o restante das cidades interioranas depende economicamente das atividades primárias e possui população média ou pequena. As províncias, segundo Luna (1986), conservaram em estado “de relativa pureza la tradición hispano-criolla y frente al litoral europeísta mantienen una fisionomía más tradicional” (LUNA, 1986, p. 9).

De Buenos Aires em direção ao norte ou oeste argentino a viagem é ao encontro da realidade americana, nos termos de Luna (1986, p. 9), porque aparecem com maior

força os caracteres étnicos típicos latino-americanos, o modo de falar das pessoas e a paisagem vão deixando de ser aquele das estâncias e dos letrados, “Penetrar en el interior argentino es irse dejando llevar hacia una dimensión continental que está ausente en Buenos Aires y su contorno” (idem). O mapa 1, adiante, serve para que se visualize como essa ida ao interior argentino permite conhecer aquilo que na capital federal não há ou é silenciado no pampa argentino²⁸ e seu entorno.

Mapa 1 - Mapa da Argentina com demarcação das províncias e das regiões



Fonte: MARTINEZ, S/d, p.4.

No primeiro terço do século XX a imigração europeia maciça remodelou a identidade nacional, a população da cidade Buenos Aires cresceu em escala geométrica

²⁸ As províncias de Buenos Aires e La Pampa são aquelas em que o pampa argentino é predominante, a vegetação vai se alterando à medida que se distancia da capital.

entre o fim do século XIX e começo do século seguinte, passou do 180.000 habitantes em 1869 para 1.576.000 em 1914²⁹. Foi preciso, assim, um processo de construção de uma identidade de povo-nação que sustentasse aquilo específico do povo argentino, o modelo do “gaucho” como mostramos na subseção anterior mostra essa busca do herói nacional.

O projeto de nação que “mascara [a] heterogeneidade e nega espaço tanto às comunidades que nele submergem quanto aos imaginários alternativos que exhibe” (ARCHETTI, 2003, p. 10) fez com que a capital federal nos anos vinte/trinta do último século fosse palco desse choque cultural entre a argentinidade e os estrangeiros. Nesse ínterim, note-se que o sentido de argentinidade aqui expresso está muito ligado à perspectiva da cidade letrada que a capital era, exclui totalmente a cultura do interior que vive outro momento distinto da capital, por isso devemos concordar com Luna (1986), trata-se de um país dividido em dois: de um lado a relações de poder e a cidade das letras, de outro, o interior e seu fluxo distinto de produção cultural. Em outros termos, Barrero (2011, p.30) afirma que à medida que o progresso chegava a Buenos Aires, os ritmos que hoje chamamos de folclóricos foram ficando relegados às camadas sociais modestas no interior do país.

Paralelamente ao influxo da imigração de europeus, o tango se firmava como a música símbolo da cidade de Buenos Aires. Em 1910 chega a Paris, onde os bailarinos profissionais transformam sua técnica que volta a Buenos Aires três anos mais tarde com ares franceses. De acordo com Barrero (2011), a voz do tango foi Carlos Gardel (1890-1935) e o instrumento que mais bem demonstra sua tonalidade é o “bandoneón”. A autora ainda afirma que o tango não é uma expressão folclórica, pois pertence inicialmente a um grupo ligado à cidade, embora suburbano (a tabela 1 acima mencionava justamente isso, pois a classe de que provém o tango é a “orrillera”, não a intermediária). Note-se que esse momento do tango somente foi capaz porque as classes letradas urbanas se apropriaram do projeto de dizer dessa canção e passaram a investir nela valores, assim translada o oceano e chega aos salões parisienses. Aproximadamente até 1940 o tango goza de seu apogeu, momento em que outro fenômeno social desloca o sentir nacional argentino (BARRERO, 2011).

Entre 1910 e 1940 o tango foi, senão o único, o produto mais típico da cultura urbana cosmopolita de Buenos Aires. Mas como viemos destacando, em concordância

²⁹ Archetti (2003) apresenta outros dados relevantes sobre esse perfil da imigração no país.

com outros autores, a Argentina vive uma dupla vida cultural durante o século XX, pois simultaneamente o folclore era praticado no interior e já apresentava contribuições importantes para a busca dessas “raízes” do sentir nacional. Por volta de 1940 “centenares de miles de hombres y mujeres del interior comienzan a emigrar a Buenos Aires en busca del trabajo y los mejores salarios que ofrecen las nascentes industrias en la metrópoli” (BARRERO, 2011, p. 31). Essas pessoas chegam a Buenos Aires com sua cultura e não a apagam, exigindo espaço. Luna (1986) afirma que o folclore sobreviveu como subcultura no interior do país, que era praticado – cantado, dançado – pelas pessoas do campo, “en las ciudades se ignoraba olímpicamente esa realidad cultural casi clandestina, vergonzante” (LUNA, 1986, p. 10).

As tentativas de dar visibilidade à cultura do folclore começaram nos prelúdios do século XX, quando em Santiago del Estero Andrés Chazarreta deu início a uma árdua tarefa que obteria frutos anos mais tarde. Em 1915 organizou um conjunto de danças e cantos folclóricos, o empreendimento não somente carecia de apoio oficial para ir adiante, contava também com o total desprezo da elite cultural argentina porque considerava o folclore como “diversão de ranchos” (BARRERO, 2011, p. 30). Quando buscou espaço oficial junto ao teatro de Santiago Del Estero a resposta negativa veio com a justificativa de que o teatro estava aberto apenas para “fines de cultura” (idem). Nesse sentido, percebemos como o folclore argentino sofreu graves investidas para que não chegasse a se difundir e tornar-se algo mais que apenas diversão das classes rurais. Em 1921, depois de várias tentativas, Chazarreta apresentou um conjunto de voz e danças folclóricas no teatro de Politeama de Buenos Aires, mas depois dessas apresentações não aconteceu nada nem próximo durante vinte anos. Barrero (2011, p. 30) completa sobre o tema: “sin duda el país no había madurado lo suficiente como para aceptar su propia voz”³⁰. Em outros termos e retomando a discussão sobre a chegada dos interioranos à capital na década de 1940, Buenos Aires que era como bem descreve Rama (2015) a cidade das letras, que se protege por meio do anel do poder, não permitia que a periferia do país obtivesse reconhecimento sem passar pelo crivo dos letrados detentores do poder.

Conforme Archetti (2003, p. 21) esse período entre as primeiras apresentações do grupo coordenado por Chazarreta (entre 1910 e 1920) e a chegada dos milhares de trabalhadores rurais em busca de emprego (década de 1940) fez com Buenos Aires se

³⁰ “Voz” assume aqui um sentido maior que apenas a emissão vocal do som, apresenta o sentido de identidade, de escutar o próprio cantar.

encontrasse em um segundo dilema, o primeiro posterior à chegada massiva dos estrangeiros: agora, a “Buenos Aires estrangeira e cosmopolita” reconhece uma “outra Argentina e sua população nativa marginalizada, com suas tradições” (ARCHETTI, 2003, p. 21). A Argentina do porto é obrigada a reconhecer a Argentina do interior. As duas faces de Jano de um país.

Um movimento iniciado entre o final do século XIX e começos do século XX, partindo das classes dominantes, busca a articulação de campanhas em favor dos sentimentos nacionalistas, até os anos de 1930 a literatura gauchesca deu conta disso. Com a transferência dos trabalhadores rurais para as cidades essa ideia de um “código de tradições nativas” (GIORDANI, 2012, p.2) passa a valer, porque aquilo que antes era desprezado como incivilizado serve agora para “connotar las bondades de lo argentino ante urgencias como la inmigración, que se asentaba sobre todo los centros urbanos con ‘ideas extrañas al sentimiento patrio’, como el socialismo y el anarquismo” (idem). Archetti (2003, p.18) conclui que esse processo de globalização – que trouxe tanto os estrangeiros quanto os interioranos para a capital – serviu para “inventar uma ‘tradição’, um espelho no qual os argentinos podiam se ver, precisamente porque ali os ‘outros’ começaram a vê-los” (idem). É justamente aí que o folclore encontra as frestas do anel do poder. É o momento em que a face popular do país bicorporal passa a se refletir no espelho.

Os interioranos, a despeito de adentrarem à cidade letrada, vivem nos guetos urbanos, mas desde esses rincões mais distantes do centro irradiador do poder no afã de sentir menos nostalgia de suas províncias, se reúnem formando centros nativos para cultivar seus ritmos e cantos. Desse modo, “crearon sus propios ídolos, obligaron a inaugurar audiciones radiofónicas dedicadas a sus temas y, en pocos años, Buenos Aires, sede del tango y receptora de ritmos del mundo, se fue dejando ganar por la música simple y entradora del interior” (BARRERO, 2011, p.31).

Assim, as classes populares que começavam a se organizar souberam traduzir algumas das mensagens que a elite mandava, as reivindicando de modo próprio, com assinatura responsável. Nessa luta pelo poder que demonstrava com toda a sua força o reacomodamento social que acontecia, o folclore atuou como homogeneizador, mas foi “un falso nivelador: por sobre la división de clases y sus conflictos estaban el folklore y sus símbolos. En ese contexto, el folklore será el factor forzoso de unidad en lo nacional” (GIORDANI, 2012, p. 2).

Luna (1986) resume essa chegada dos interioranos à capital e dá um panorama da cidade de Buenos Aires os recebendo:

Estos hombres y mujeres, instalados generalmente de modo muy precario, agredidos por un medio urbano al que eran extraños, nostálgicos de su terruño y conservadores de sus hábitos de vida aún dentro del ritmo de la gran ciudad, tenían sus canciones, sus bailes, sus tradiciones, que afirmaban como una defensa frente a la alienación del nuevo medio. En pequeños centros — “las peñas” — hacían su música, danzaban sus danzas, seguían y aplaudían a los pocos artistas que interpretaban sus canciones entrañables. Y aunque el público porteño ignoraba el submundo de los *cabecitas negras* (así calificaban despectivamente a los morochos del interior), poco a poco se iban extendiendo hacia el centro de Buenos Aires las expresiones propias del medio rural de donde venían (LUNA, 1986, p. 11).

A passagem acima resume o que vimos discutindo sobre o processo de guetização do homem do campo que chega à capital: a sobrevivência é precária, porque desconhece as formas de vida da cidade e seu ritmo. O homem do campo, estrangeiro à cidade grande, etnicamente marcado – a fisionomia dos norteños e cuyanos é muito característica pelas descendências indígenas – trouxe em sua migração para a cidade suas canções, suas tradições e as “peñas” servem como lugar de encontro e de manifestação das lembranças do campo. Em outras palavras, quando da chegada dos interioranos, a capital entra em choque, visto que a maioria dos estrangeiros que frequentavam Buenos Aires eram europeus brancos e de uma hora para outra a cidade começa a ser frequentada por outros marcadamente distintos. O anel do poder em seu movimento redentorista exclui o diferente para longe do centro urbano, mas é das margens do poder que emergiu a força do folclore agora na capital federal.

Percebe-se com essa passagem de Luna (1986) também um movimento contraditório, porque aqui o espelho é partido, enquanto os bonaerenses desprezam os conterrâneos do interior – enfeitando o outro com termos como “cabecitas negras” – ao mesmo tempo precisam de sua cultura e de seu substrato cultural para reinventar essa nacionalidade argentina fustigada pelas massas de estrangeiros que tomavam o país há quatro décadas.

Pouco a pouco o folclore foi se institucionalizando em Buenos Aires, primeiro foram as escolas que iniciaram o ensino de danças folclóricas. Em 1945 já havia lugares que ensinavam a tocar a “guitarra” e nos quais somente se escutava e produzia folclore, tais como “Mi rincón” e “Achalay”. O sucesso da canção folclórica, no entanto, sofria um grave inconveniente, os autores e intérpretes apoiados sem suas pautas básicas “cultivaban deliberadamente cierta pobreza expresiva que reflejaba con autenticidad los

modestos Orígenes pero que resultaba poco atractiva para un público acostumbrado a géneros musicales más elaborados” (BARRERO, 2011, p.31). Problema que se resolve à medida que o interesse pela temática da canção folclórica aumenta.

Nessa esteira, apareceram autores e compositores que criaram melodias mais complexas e letras com mais conteúdo poético, passando assim a fase da “música criolla” (BARRERO, 2011, p.31) com a simples descrição da paisagem e dos costumes, da nostalgia da província a uma época que superava esse cancionero intuitivo. As chamadas duplas nativas são substituídas por “quartetos vocais” que executavam canções com harmonizações mais ricas. Em 1948 o quarteto “Los Chalchaleros” começa a cantar em Salta e chegam a Buenos Aires revelando uma modalidade nova de produção folclórica. Alguns anos mais tarde, em 1955, “Los fronterizos” renovam as formas interpretativas do gênero. De acordo com Barrero (2011, p. 32) esse movimento acarretou por um lado a descoberta das províncias do interior, de onde vieram os grupos mais importantes desse momento, e por outro, que a canção folclórica passasse a ser aceita e reconhecida cada vez mais, de modo que na década de 1950 dominava o gosto de grandes setores do país.

Em 1960 os jovens argentinos aderiram ao movimento. O termo “*folclorear*” foi inventado e os espaços em rádios e canais de televisão aumentaram bastante. Havia lista de espera para comprar uma “guitarra”, a demora chegava a meses de espera. No ritmo desse “boom” do folclore, em 1961, nas serras de Córdoba, é realizada a primeira edição do Festival de Cosquín (ver com mais detalhes adiante). Em 1964 é lançado o disco “Coronación del folklore” que reuniu os expoentes do gênero de então, Los Fronterizos, Eduardo Falú e Ariel Ramírez. Aos moldes do sucesso do Festival de Cosquín eventos similares são criados em outros pontos do país, afirmando estilos locais. Assim aparecem os festivais de Salta, Río Hondo, Jesús María, Tucumán, Posadas, la Fiesta del Poncho de Catamarca e outros (cf. BARRERO, 2011, p.32). O estilo folclórico se difundiu, então, e demonstra grande capacidade de acolher os matizes mais diversos, desde os tradicionalistas ortodoxos³¹, como Atahualpa Yupanqui e Horácio Guarany, até aqueles que incorporam ao folclore diálogos com outros estilos, outros cantores de diversas procedências musicais e instrumentos estranhos à personalidade musical do gênero, como é o caso de Mercedes Sosa.

³¹ Ortodoxo tem o sentido de não abertura àquilo que não seja produzido no interior do folclore.

2.2.2.1 Atahualpa Yupanqui: “el payador perseguido”

“Soy un cantor de artes olvidadas que camina por el mundo para que nadie olvide lo que es inolvidable: la poesía y la música tradicional de Argentina”.
Atahualpa YUPANQUI

Atahualpa Yupanqui (1908-1992) certamente deve ser considerado a personagem mais importante para a formação do perfil da canção folclórica na Argentina. Durante os longos anos em que se dedicou aos temas folclóricos foi cantor, autor e guitarrista. A maioria dos outros cantores que o sucederam se apropria do repertório de Yupanqui pelas qualidades poéticas distintivas. Natural da província de Buenos Aires, sua perspectiva foi totalmente contrária ao que temos discutido aqui, pois sempre demonstrou interesse, sobretudo pelas províncias interioranas (sua juventude foi em Tucumán, daí o amor pelas “zambas”). A fertilidade de sua canção está justamente em ir à procura do homem do campo, misturar-se com ele e cantá-lo como mais um deles, não como o poeta da cidade que somente observa e se apropria da canção do campesino.

Seu nome de batismo era Héctor Roberto Chavero, mas em suas andanças pela Argentina passa a ser conhecido como Atahualpa Yupanqui, em homenagem provável aos avatares incas com que teve fortes relações quando vivia em Tucumán na juventude. Aos oito anos já tocava a “guitarra” sozinho, aos trezes ensinava a tocar o instrumento de cordas; em sua mocidade integrou os jornais tucumanos e trabalhou no cinema local também. Quando completou vinte e cinco anos já tocava suas próprias canções, dentre elas as conhecidas “Camino del indio” e “Nostalgia Tucumana” (Cf. LUNA, 1986, p.30).

Nesses primeiros momentos de sua carreira, Don Ata³² – como ficou conhecido mais tarde – trabalhou muito e a crise econômica porque passava o mundo inteiro nas primeiras três décadas do século XX também afetava os argentinos. Em 1940 publicou seu primeiro livro, “Piedra sola”, depois “Cerro Bayo” (adaptado para o cinema). Entre 1940 e 1943 atuou em alguns filmes, que lhe renderam muito pouco dinheiro e quase nenhum reconhecimento. Em 1943 uma editora uruguaia publica uma recopilação de estudos e conferências de Yupanqui no livro “Aires indios”. Vive nessa época como um

³² Em espanhol a forma de tratamento “Don” é utilizada para se referir respeitosamente a um homem mais velho. Em português temos a expressão “Dona”, usada mais ou menos com as mesmas intenções, para se referir a mulheres.

verdadeiro caminhante, entre Córdoba, Tucumán e Jujuy. Assim, em 1945 já é um artista bastante conhecido na Argentina, mas não transpassou aos grandes públicos ainda (Cf. LUNA, 1986, p.30-31).

Na década de 1950 a arremetida final do gênero folclore conquista os públicos massivos argentinos, especialmente aqueles da capital que ainda estavam relutantes com as vozes do interior. A província de Salta, no primeiro momento, é a origem de diversos grupos musicais que engrandeceram o gênero folclórico e por esse motivo, por vários anos, o folclore argentino apresentará essa “tonada norteña”³³. Com a deposição de Perón³⁴, em 1955, a música de origem folclórica passa a ser apreciada, cantada, gravada e difundida por todas as classes sociais, especialmente em Buenos Aires “donde se consagran los prestigios artísticos de la Argentina” (LUNA, 1986, p.35). A partir desse momento, Don Ata é considerado o “decano del folklore, la voz mayor e indiscutida” (idem).

Por fim, a concepção da canção folclórica para Atahualpa Yupanqui é “Un género que, fiel a su origen, canta las cosas simples de la vida, de los paisajes, de la gente humilde y rechaza el erotismo como objeto de consumo y “la denuncia” como tema de atracción fácil” (LUNA, 1986, p.37)³⁵.

Uma de suas obras mais extensas, um poema que recopila o perfil do homem campesino do interior argentino demonstra a vivência dos trabalhadores rurais de um ponto de vista de dentro, daquele que participou dos eventos todos como testemunha e vítima ao mesmo tempo. Devido a essa extensão do poema “El payador perseguido”, publicado em livro homônimo que recopila a obra do cantautor³⁶ argentino, analisamos a seguir apenas alguns fragmentos desse poema com o objetivo de demonstrar pela leitura que fazemos do texto que o autor se mostra fiel à máxima de “cantar ao povo” que a canção folclórica exige na concepção de Yupanqui. Luna (1986, p.39) considera,

³³ Cf. Mapa 1 anterior. A província de Salta é uma das situadas mais ao norte argentino. “Tonada” designa o sotaque de quem fala; nesse sentido é entendida como metáfora e se relaciona com a maneira como a canção é produzida como voz e melodia no norte argentino.

³⁴ Para outras informações sobre a vida política de Atahualpa Yupanqui e sua relação com o governo de Perón, indicamos a leitura dos trabalhos da pesquisadora brasileira Garcia (2006, 2008) que tem grandes contribuições nessa perspectiva que envolve política e história. Nosso interesse é totalmente artístico-literário aqui.

³⁵ No decorrer de nosso trabalho, ao analisarmos outros cantores e sua produção, veremos que a denúncia aparece como temática fortemente usada no folclore contemporaneamente a Yupanqui. O erotismo aparece com a renovação do folclore no final da década de 1990, como analisaremos nas últimas seções deste primeiro capítulo. Cabe salientar ainda que a produção do cancionero e da poesia de Yupanqui é muito fiel a essa definição do folclore que aí demonstramos.

³⁶ Se diz “cantautor(a)” a quem canta e escreve canções.

inclusive, o poema como o ápice da maturidade artística de Yupanqui, entendendo-o como uma “cosmogonia gauchesca”.

O poema inicia com um contexto em que o eu lírico³⁷ pede licença para cantar sua vida e dá uma paisagem sobre sua descendência “criolla”, informando sobre a vida dos pais, avós e tataravós. Esse primeiro momento contém onze estrofes. Depois do contexto o tema do poema é aberto: a discussão da vida de um “payador” empobrecido, pauperizado pelo ambiente agreste em que vive, pelas lutas incansáveis que trava com a cidade das letras, combates que sempre perde. É possível afirmar que o adjetivo “perseguido” que completa o título dê a entender que são os homens letrados que perseguem ao “payador”. Os seguintes versos começam a caracterizar – sustentando o que afirmamos da perspectiva poética de Yupanqui – a roupagem com que o eu lírico se veste, como se subjetiva para o leitor:

Aunque mucho he padecido
No me engrilla la prudencia.
Es una falsa experiencia
Vivir temblándole a todo.
Cada cual tiene su modo;
La rebelión es mi ciencia.

Pobre nació y pobre vivo
Por eso soy *deliciao*.
Estoy con los de mi *lao*
Cinchando tuitos parejos
Pa’ hacer nuevo lo que es viejo
Y verlo al mundo *cambiao*

(YUPANQUI, 1979, p.4).

Primeiramente, que se note no poema o uso de mecanismos que reproduzem a oralidade do espanhol argentino, sobretudo aquele das regiões não urbanas, como as palavras em itálico no trecho acima demonstram (em geral, por acomodação fonética, a consoante -d- que aparece como *onset* na última sílaba é apagada, produzindo uma ditongação)³⁸. Também, a palavra “para” aparece aí reduzida “pa’ ”. Além desses esclarecimentos, é preciso notar que a primeira estrofe citada começa com a afirmação do sofrimento do cantor, mas a despeito do sofrimento todo pelo qual já passou não deixa de se rebelar contra a indiferença e a injustiça, afirma que não vale a pena viver temendo a tudo e por seguir esse mandamento, sua ciência é a revolução. A estrofe

³⁷ Utilizamos a noção de eu lírico, à revelia de outras nomenclaturas possíveis, por se tratar de um texto poético e ser essa a categoria canônica de análise de poesia.

³⁸ Nos seguintes casos em que o fenômeno aqui explicado acontecer no poema utilizaremos itálico. No restante desta dissertação aparece algumas vezes o mesmo fenômeno em letras das canções.

seguinte menciona a vida material do eu lírico e confirma que se manteve a mesma desde seu nascimento – nasceu pobre, vive pobre – portanto, é preciso ser delicado, estar com aqueles que compartilham o mesmo lado – por isso a ênfase em elogiar a cultura popular do campo – e fazer do velho o novo, no que consiste ver o mundo mudado.

Em fragmento posterior no poema, o eu lírico faz uma diferença importante:

[...] aquel que es compadrito
Paga pa' hacerse nombrar.

Si alguien me dice señor,
Agradezco el homenaje;
Más, soy gaucho entre el gauchaje
Y soy nada entre los sabios.
Y son pa' mí los agravios
Que le hacen al paisanaje.
(YUPANQUI, 1979, p. 5)

De acordo com Archetti (2013), os “compadritos” são aqueles sujeitos sem lei que vivem na cidade de Buenos Aires durante o começo do século XX, é o modelo, o tipo ideal do tango, para quem “[...] la pelea es una fiesta y el “compadrito” se siente a gusto en las situaciones en las que su fuerza física y su coraje se ponen a prueba. Paralelamente, esto implica vivir al margen de la ley, corriendo riesgos de un modo permanente” (ARCHETTI, 2013, p.259). Assim, cotejando o fragmento mencionado acima e a explicação de Archetti (2013), a diferença entre o homem que é cantado pelo folclore e aquele que o tango canta é a humildade do primeiro – do interior – e a soberba do segundo – da capital.

A última estrofe mencionada do poema permite essa afirmação, já que nela o eu lírico destaca sua simplicidade diante dos seus pares campesinos, agradece a homenagem, mas seu caráter é demarcado em paralelo com os outros “soy gaucho entre el gauchaje” e “nada entre los sabios”. Aqui voltamos à questão de Rama (2015), pois a cidade letrada vive de suas demarcações entre o que pertence ou não ao anel do poder, aqui o eu lírico faz questão de demonstrar que é gente entre os pares e nada entre os letrados. Também, demarcando esse lugar de fala do poeta, os últimos dois versos entram na mesma linha de raciocínio, já que ao afirmar que os “agravios” – ofensas – dirigidos à “paisanada” são também para ele. Com base na reflexão de Alvarez (2009), podemos afirmar que a designação “paisano” corrobora com a ideia de uma relação mais horizontal entre aqueles que se conhecem assim. De forma geral podemos afirmar

que aí estão as culturas em choque nos índices de uma só e mesma poesia: o homem do campo narra os seus pares e se distancia daqueles que deslegitimam sua luta.

Depois dessas estrofes o eu lírico narra episódios distintos dos lugares em que trabalhou, atravessando o território argentino dos pampas ao norte e de leste a oeste. Sua narrativa poética se transforma aí em uma dialética da exploração, pois nos distintos postos que ocupou sempre foi explorado e vivia mal porque os patrões ou pagavam salários miseráveis ou era obrigado a trabalhar o dia inteiro, desde o raiar do sol até a noite já adiantada. À revelia disso não entende o trabalho como algo ruim “El trabajo es cosa buena/es lo mejor de la vida/pero la vida perdida/trabajando em campo ajeno” [...] (YUPANQUI, 1979, p.6). Isso aconteceu nas pedreiras, nas lenheiras, nos escritórios, nas padarias, nas estâncias que trabalhou cuidando gado e cortando cana.

Quando foi empregado na estância, na época de corte da cana ia com os outros empregados para esse outro serviço na plantação do mesmo dono, o eu lírico afirma que “faltar, no faltaba nada: vino, café y alpargatas” (YUPANQUI, 1979, p. 9), mas reclama “¡Que vida más desapareja!/Todo es ruindad y patraña;” (idem) – que a vida é enganosa, pois por mais que não faltasse nada, a única doçura que existia nesse lugar “estaba adentro e’ la caña” (idem). E conclui a estrofe com um tom de tristeza:

Era un consuelo pal pobre
Andar jediendo a vinacho.
Hombres grandes y muchachos
Como malditos en vida,
Esclavos de la bebida
Se la pasaban borrachos.
(YUPANQUI, 1979, p. 9).

Nessa estrofe temos um retrato da alienação, porque os homens pobres do campo se divertiam, “esclavos de la bebida”, com o único consolo que restava: passar os dias da colheita embriagados com o vinho que não faltava para os empregados da colheita. O poema segue com a mesma perspectiva narrativa, contando do homem do campo e de sua exploração pelos estancieiros ricos. Nesse momento se insere no contexto do poema o cantor de folclore, que serve como para alentar a pobreza de todos, nesses lugares “No faltaba una vihuela,/Con que el pobre se consuela/Cantando coplas del amor” (YUPANQUI, 1979, p.9). “Vihuela” é um tipo de “guitarra”, um modelo mais antigo; a companheira incansável de Yupanqui em sua vida de cantor.

No contexto dessa luta entre o campo e a cidade letrada, o eu lírico critica os autores da chamada literatura gauchesca porque não viveram a vida do campo para dela

falarem, parece que sua crítica é realmente endereçada àqueles que não se juntam aos campesinos por modo de vida, mas por interesse de compilação:

Por ahí se allegaba un máistro,
De esos puebleros *letraos*;
Juntaba tropa e *versiaos*
Que iban después a un libraco,
Y el hombre forraba el saco
Con lo que otros han *pensao*.

Los piones formaban versos
Con sus antiguos dolores.
Después viene los señores
Con un cuaderno en la mano,
Copian el canto paisano
Y presumen de escritores.
(YUPANQUI, 1979, p.10).

Em definitiva, a crítica está endereçada justamente aos autores da literatura gauchesca bonaerense, pois esse hábito de ir a campo buscar as informações resulta na literatura regionalista que Rama (2008) critica e nada mais é que uma simulação do homem do campo, uma caricatura mal feita. O eu lírico censura justamente essa perspectiva de recolher os versos e as canções populares e transformá-las em livros que tem apenas fins comerciais, concluindo que os autores de tais trabalhos ficam ricos à custa do pensamento do homem do campo. Haja vista que o eu lírico é incisivo no que se refere à origem desses versos: eles refletem as dores do “paisano” e, portanto, não deveriam sem seu consentimento se transformarem em livros que tratam de arrecadar cifras altas em dinheiro e que esse mesmo processo não resulte em nenhum centavo para aqueles que verdadeiramente são autores primeiros do dizer³⁹. E a crítica segue:

Pero si uno, como Fierro,
Por ahí se larga opinando,
El pobre se va acercando
Con las orejas alertas,
Y el rico vicha la puerta
Y se aleja reculando.
(YUPANQUI, 1979, p.12).

Uma referência ao Martín Fierro, de Hernández, e também uma clara alusão à luta de classes, porque enquanto os pobres escutam o cantar do poeta campesino, os ricos fecham as portas e se distanciam recuando. Em outros termos, para lembrarmos-nos

³⁹ Naturalmente não há um discurso fundador. O que está em jogo nessa questão não é quem assina essa palavra ou não; o importante em nossa crítica é perceber que o autor primeiro desse discurso é deliberadamente apagado em razão desse choque cultural que se dá nos limites do anel do poder: os letrados dançam ao seu redor e eliminam o que é estrangeiro à forma do poder. O campesino não é herói, é objeto de reflexão, ou ainda, é objetificado.

da noção bakhtiniana de forças centrípetas e centrífugas, aqui uma voz das de baixo se alça em defesa dos pobres e a única reação dos ricos letrados é dar as costas, fechar as portas: formar um gueto entre aqueles que não podem pisar o cerco fechado e isolador do anel do poder. Essa luta de poder que se dá aí nas fronteiras do signo é explicada por Rama (2015) da seguinte maneira:

As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem (RAMA, 2015, p.47).

De acordo com Rama (2015, p.47) toda a cidade pode “parecer[-se a] um discurso que articula variados signos bifrontes”, porque nas fronteiras entre a cidade letrada e a cidade do homem do interior há um grande fosso, nelas entram em jogo os signos como valoração de classe. O mesmo signo comporta a bifrontalidade, como Jano. O campesino narrado no poema de Yupanqui tem características que esse outro campesino – porque o vê como um par, como igual – observa e que os outros narradores do campesinato – mas que frequentam o anel do poder da grande Buenos Aires, dentre eles Lugones⁴⁰ e outros – não podem perceber completamente porque não possuem essa vivência do interior argentino e ignoram, além do mais, a cultura folclórica. O resultado é aquele apontado por Rama (2008), a tentativa de transladar o herói do campo para os livros é fracassada porque o texto escrito recai sobre o papel letrado do autor e apaga – pela desigualdade – o outro que é concebido não como herói – no sentido bakhtiniano – mas como assunto de que se trata.

Nas seguintes estrofes o poeta enfatiza uma vez mais seu papel na luta de classes:

Si alguna vuelta he *cantao*
Ante panzudos patrones
He *picaneao* las razones
Profundas del pobrerío.
Yo no traiciono a los míos
Por palmas ni patacones.

Aunque canto en todo rumbo
Tengo un rumbo preferido.
Siempre canté estremecido
Las penas del paisanaje,

⁴⁰ Leopoldo Lugones (1874-1938), um dos mais conhecidos divulgadores da literatura gauchesca na Argentina.

La explotación y el ultraje
De mis hermanos queridos.
(YUPANQUI, 1979, p.13).

O eu lírico mais uma vez destaca o papel que assume diante da sociedade e que se em algum momento cantou para os “panzudos patrones” afirma que “He picaneao”⁴¹ (uma forma verbal composta em espanhol que dá ideia de evento acontecendo em paralelo à enunciação) os patrões sobre as razões que os pobres têm. A partir de Bakhtin (2013) podemos afirmar que a crítica aos patrões que recai sobre a forma grotesca de seus corpos produz um rebaixamento carnavalesco, colocando os “patrones panzudos” no mesmo nível dos empregados da classe baixa, ou seja, destronando os donos do poder. Completa a citação a segunda estrofe na qual menciona que, por mais que cante em todos os rumos, em todas as partes, tem a sua platéia preferida e sempre cantou com mais vivacidade e com empenho maior (e único) a exploração e o ultraje dos desvalidos, dos quais se “hermana”.

Para concluirmos a análise desse poema, mas de nenhuma maneira esgotá-lo em sentido, mencionamos as seguintes estrofes:

Un hombre se me acercó
Y me dijo: -¿Qué hace acá?
Viaje pa' la gran ciudad
Que allá lo van a entender;
Áhi tendrá fama, placer
Y plata pa regalar.

¡Para que lo habré *escuchao!*
¡Si era la voz del Mandinga!
Buenos Aires, **ciudad gringa,**
Me tuvo muy *apretao.*
Tuitos se hacían a un *lao*
Como cuerpo a la jeringa.

(grifo adicionado)(YUPANQUI, 1979, p. 16)

Aqui temos o exemplo de que a luta pelo poder ao redor do anel exclui o homem campesino, em busca de melhores condições – “fama”, “placer” e “plata”- o eu lírico informa que se mudou para Buenos Aires, mas que chegando à “ciudad gringa” (a alteração morfológica em “ciudad”, em que se suprime a “-d” final acompanha o ritmo fônico da palavra) se viu muito apertado de dinheiro e não conseguiu nenhum serviço. “Ciudad gringa” vem ao encontro com o que Canclini (2007, p. 198) afirma sobre a

⁴¹ “Picaneao” vem do verbo “picanear” que é estimular os bois ou cavalos que puxam uma carreta ou carroça a andarem, fazendo com que acelerem o passo. O sentido aqui é figurado e significa que “cutucou” os patrões, mostrando-lhes a miséria da classe trabalhadora rural.

Argentina urbana, a saber, “uma sociedade com pretensões de ser inteiramente ocidental, branca e homogênea”. Dessa maneira, a crítica do eu lírico a Buenos Aires direcionada não é no sentido do número elevado de estrangeiros que aí viviam então, mas na perspectiva de que o modo de vida, da relação entre as pessoas, é europeísta.

A crítica à cidade letrada segue na canção que ora analisaremos de Atahualpa Yupanqui, trata-se de “El poeta”, que foi gravada em seu disco “¡Soy libre! ¡Soy bueno!”, lançado na França em 1968.

Tú crees que eres distinto
 porque te dicen poeta,
 y tienes un mundo aparte,
 más allá de las estrellas.

De tanto mirar la luna,
 Ya nada sabes mirar.
 Eres como un pobre ciego,
 Que no sabe a dónde va.

Vete a mirar los mineros,
 Los hombres en el trigal,
 Y cántale a los que luchan,
 Por un pedazo de pan.

Poeta de ciertas rimas:
 Vete a vivir a la selva,
 Y aprenderás muchas cosas
 Del hachero y sus miserias.

Vive junto con el pueblo,
 No lo mires desde afuera,
 Que lo primero es el hombre,
 Y lo segundo, poeta.
 (YUPANQUI, 1968, faixa 8).

Nessa canção o locutor desloca o sentido de ser poeta e ser homem ao mesmo tempo. Segundo a perspectiva aí encontrada, o compromisso com a ética é anterior à produção da poesia. Escrever sobre a pobreza sem nunca tê-la experimentado de nenhuma maneira é ficar apenas “mirando la luna” e estar cego sem saber por onde anda (sem conhecer seu entorno, seu contexto, paradoxalmente conhecendo o externo e longínquo); em outras palavras, o manifesto que a canção traz é no sentido de que o poeta se valha da luta dos mineiros, dos que trabalham nos trigais, dos lenhadores, conhecer primeiro como homem e depois escrever poesia. Viver eticamente os eventos, depois compreendê-los e transformá-los em poesia. Implícito está que essa poesia deve ser engajada nessa luta e que o lado da luta é um só: aquele dos que trabalham.

O poeta que escreve sobre o povo olhando-o de longe, sem a vivência dos eventos singulares que trata, não faz mais que “fetichizar” a obra de arte (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 74), transformando-a apenas em objeto de reflexão e de distanciamento. É uma palavra que aparece na poesia se desvinculando da vida que lhe completa, pois a palavra na vida “surge da situação extraverbal da vida e conserva com ela o vínculo mais estreito. E mais, a vida completa diretamente a palavra, que não pode ser separada da vida sem que perca seu sentido” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 74). De maneira geral, a crítica que encontramos na letra da canção de Yupanqui e na reflexão de Volochínov (2013) recai sobre o papel assumido pela arte em relação com a vida, um papel inseparável.

2.2.2.2 Horacio Guarany: “Si se calla el cantor...”

Horacio Guarany (1925-2017) também deve ser considerado como um dentre os distintos autores que deram ao folclore argentino cores muito específicas. Com seu estilo excessivo, mas sempre com sentimento, era um dos pouquíssimos artistas capazes de “incendiar” um público tão numeroso como sempre os festivais de Cosquín apresentaram. Ao cantar, de acordo com Giordani (2010), sempre estava mais preocupado com a comoção do público que com a afinação. O cantor assumiu esse nome artístico ao frequentar o Paraguai, cantando, inclusive em guarani, segunda língua oficial daquele país.

Em entrevista com Mauro García, realizada em 2013, Guarany comentou o fato de que na Argentina, no começo de sua carreira, só era possível se tornar conhecido quando se chegava a Buenos Aires. A pergunta do entrevistador foi com que idade o cantor havia chegado a Buenos Aires, que recebeu como resposta:

-A los 17. Desgraciadamente ese mal de nuestro país aun existe: todo aquel que quiera destacarse en su vocación, tienen (sic.) que ir a Buenos Aires. Es el gran problema argentino. Por eso esta todo amontonado en Buenos Aires y desnudo en las provincias. Si se desparramara un poco sería un país mucho mejor (GUARANY, GARCÍA, 2013, p. 34).

Nessa perspectiva, a discussão que viemos fazendo vai se sustentando pela própria fala dos autores desse deslocamento entre o interior e a capital. Para o caso de Horacio Guarany, que foi um dos precursores do movimento folclórico na canção argentina, as possibilidades que existiam no interior eram infinitamente menores que as

da capital na projeção da canção. Por esse sentido de justiça com outros cantores mais jovens, Guarany tomou como uma luta própria o fato de poder alçar outros nomes do folclore mais rapidamente, apoiando-os com seu prestígio. Solidariedade que pouco se vê no mundo da fama. Foi assim que lançou a carreira de Luciano Pereyra, um dos cantores atuais com maior aceitação entre o público jovem do folclore argentino. Guarany afirma que simplesmente ligou para a gravadora com o seguinte enunciado sobre o jovem cantor “te mandé un pibe, próbalo, creo que es bueno” (GUARANY, GARCÍA, 2013, p. 34), o que foi suficiente para a contratação. Em 2002, Guarany se juntou a Soledad Partorutti em um show no Estádio Luna Park, em Buenos Aires, e realizaram um recorrido das canções mais conhecidas de seus repertórios, mais tarde esse show se tornaria o álbum “Sole y Horacio juntos por única vez”.

Em 1970 a canção “Si se calla el cantor” com letra do próprio Horácio Guarany foi gravada pela primeira vez em seu álbum “El potro”⁴². Mas seu ano de referência sempre será, depois disso, 1973, ano em que o cantor protagonizou um filme homônimo⁴³. De acordo com Pujol (2010), “Si se calla el cantor” é uma milonga contestatária,

[...] 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, un poco a la manera de una profecía autocumplida. El cantor finalmente debió callarse, irse de la Argentina (PUJOL, 2010, p. 271).

A ditadura foi uma realidade durante pelo menos dois momentos durante a segunda metade do século XX na Argentina. Em um primeiro governo militar, entre 1969 e 1973, os filiados ao Partido Comunista, sobretudo os artistas, começaram a ser perseguidos tanto pelo posicionamento político contrário ao governo vigente quanto pelos conteúdos das canções, no caso dos cantores. Em 1973 houve uma abertura democrática, com convocação de eleições, mas que durou apenas três anos. Nesse período em que o clima político se recrudescia, surge a “Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), um grupo paramilitar que passou a perseguir, ameaçar e assassinar

⁴² Não encontramos informações sobre o álbum “El potro”, portanto, utilizamos a letra conforme gravada por Horacio Guarany e Mercedes Sosa, em 1993. “El potro” é uma maneira como Guarany era conhecido por seu público.

⁴³ De acordo com Pujol (2010, p. 271), aconteceu o inverso do esperado, pois quando o cinema se apropria de uma canção, em geral a canção passa a fazer menos sucesso que o filme, mas como se tratava de um filme de pouca qualidade, a canção manteve-se no gosto popular.

intelectuais e militantes” (MASSHOLDER, 2016, p.74). Em 1976 se instala outro governo militar, com o golpe que destitui a presidenta Maria Estela Perón, que duraria até a reabertura democrática definitiva em 1983. Pujol (2010) afirma que “Si se calla el cantor” surge nesses tempos de repressão, antes da primeira ditadura – que o autor chamou de “banda” – e aguentou mesmo aos tempos terríveis da segunda ditadura – “sangrenta”, segundo o autor.

Em um aspecto geral da canção podemos notar a repetição do trecho que lhe dá título no começo de três das quatro estrofes que são cantadas. A estrofe que não inicia com “Si se calla el cantor” usa ao invés da oração condicional (estrutura *si + se + condição*) que aparece nos outros três casos, o presente do subjuntivo (nesse caso, a expressão que denota o desejo futuro – *quizá* ou *ojalá* – está subentendida no contexto da canção; assim, o presente do subjuntivo se forma por [*quizá/ojalá*] + *que + no calle el cantor*), com a perspectiva de um desejo futuro que vem ao final da canção.

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

'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 qué 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 crimen

'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, 1993, faixa 15).

Na primeira estrofe da canção a condição de “Si se calla el cantor” é a vida se calar, já que a vida, segundo o locutor, é ela mesmo um canto. No caso da primeira estrofe a estrutura condicionante ainda se repete no começo do terceiro verso, afirmando que se o cantor se calar morrem de espanto a esperança, a luz e a alegria (o que fica mais claro adiante na análise, pois o locutor assumirá um papel na luta de classes).

Na segunda estrofe, que também inicia com a condicionante, o locutor assume já seu papel na luta de classes, dizendo que se o cantor se calar se “quedan solos” os “humildes gorriones de los diarios”. Dois apontamentos a respeito desses versos: o primeiro deles é para fazer notar a retórica da canção, que por um lado superdimensiona o papel do cantor nessa luta e por outro coloca na voz do cantor o papel de libertação, daquele que tem voz para dizer das desigualdades sociais; o segundo apontamento é para demonstrar a metáfora usada pelo locutor para tratar dos “humildes gorriones de los diarios”, em que “gorriones” (pardais) aumenta a fragilidade que o adjetivo “humildes” já antecipava. Em outras palavras, que a mídia explora os trabalhadores que lhe servem. O verso “los obreros del puerto se persignan” também demarca esse ponto de vista do locutor a respeito da luta de classes e do lado em que está se posicionando, pois, “Si se calla el cantor”, “Quién habrá de luchar por su salario”, o que implica que os operários se “persignan” (façam o sinal da cruz, buscando proteção) para que o cantor não se cale, pois não há mais ninguém que lute pelos seus salários.

A estrofe seguinte é totalmente declamada, o que enfatiza um pouco esse tom de poesia e de manifesto que apresenta a canção, essa busca de intervenção política tão cara às canções de protesto argentinas. A estrofe inicia com uma pergunta indireta (marcada pela expressão “qué”) que coloca novamente o cantor como alguém que deve levantar a sua voz para defender aos mais humildes. O uso do substantivo “tribunas” aí enfatiza o papel político da canção, já que indicaria, primeiramente, o sentido de “debate político”, aqui deslocado semanticamente para a canção como intervenção social. Mais uma vez o locutor demarca a posição a respeito da luta de classes, porque sua voz se levanta nas tribunas para defender “el que sufre, [...] el que no hay/ ninguna razón que lo condene a andar sin manta”, ou seja, o ato de cantar torna o locutor eticamente responsável por denunciar que há pessoas que sofrem, sem nenhuma razão que as condene a estarem descobertas, desabrigadas.

A quarta estrofe da canção inicia com a repetição do título, aqui seguido de “muere la rosa” e uma segunda interrogação indireta “De qué sirve la rosa sin el canto” (indicada pela forma linguística “qué”). Nesse momento, a rosa que morre se o cantor se

calar (uma metáfora para a vida) não tem mais sentido sem o canto, parece ser mais um índice de que o ato ético de cantar é a única possibilidade de participar da sociedade para o cantor, pois sem cantar não existe vida (o primeiro verso da canção e o último recaem justamente nessa tese: “Si se calla el cantor, calla la vida”), não existe ato responsável.

Essa ética da responsabilidade que flagramos na canção de protesto é justificada já nos dois versos seguintes, que completam a quarta estrofe: “Debe el canto ser luz sobre los campos/ iluminando siempre a los de abajo”. No caso do verso que inicia com o verbo “debe” (“deber” – dever – conjugado no imperativo) o complemento – no restante desse verso e no último da estrofe – “a los de abajo” se refere às pessoas que sofrem, pelas quais o cantor não deve se calar, porque não há mais ninguém interessado em lutar pelas suas problemáticas. “A los de abajo” retoma “los humildes gorriones de los diarios” e “los obreros del puerto” (da estrofe dois), “el que sufre” e o condenado a “andar sin manta” (da estrofe três), ademais daqueles que trabalham no campo, que é retomado por atração, já que uma oração implica a outra “Debe el canto ser luz sobre los campos”. O uso do advérbio “siempre” altera o sentido justamente de “los de abajo”, assim, o canto deve ser luz sempre para “los de abajo”, aqueles que não podem contar com mais ninguém que trave as suas batalhas.

A quinta estrofe inicia com a uma pequena alteração vocabular, aqui não retomando completamente o título da canção e sua tese, o locutor se vale do presente do subjuntivo “que **no** calle el cantor” exprimindo um desejo de que não se cale o cantor (em todas as ocorrências de “Si se calla el cantor”, a oração condicionante demonstra as consequências do ato de se calar, que pode acontecer e aparece aí apenas como possibilidade) acompanhado das razões para que não o faça: 1) “porque el silencio”, que é covarde, “apaña la maldad que oprime” (“apañar” - ocultar); 2) uma crítica aberta aos cantores de “agachadas”, aqueles que cedem à situação sem se posicionar, sem fazer do ato de cantar um ato ético, os que incorrem na “impostura ética”. Esses cantores de “agachadas” não sabem, porque se mantêm no silêncio covarde e opressor, que os outros cantores – esses com que o locutor da canção se equipara – “no callarán jamás de frente al crimen”, porque tomam o ato de cantar e o realizam com ética e responsabilidade.

A penúltima estrofe é também declamada na execução e retoma o sentido de manifesto que apontamos anteriormente, aqui, o locutor faz uma espécie de convocação que redundava na tese da canção, pois, para que o cantor não se cale, é preciso que “se

levanten todas las banderas/cuando el cantor plante su grito”, isto é, uma convocação para a união de todos os povos para a luta contra a desigualdade e novamente uma menção às atividades do campo – o uso do verbo “plantar” com o complemento nominal “su grito” lembra a mesma lógica de que a luta precisa ser semeada, depois colhida (Cf. SOUZA e MIOTELLO, 2017, no prelo). O trecho que completa a estrofe, “Que mil guitarras desangren en la noche/ Una inmortal canción al infinito”, se vale de metáforas para deslocar o sentido do uso das “guitarras” (violões), que geralmente são o único instrumento usado nesse tipo de canção, para evidenciar que será preciso que elas se “desangren” para produzir uma “inmortal canción al infinito”, uma canção que não morra porque o cantor não pode se calar. Em estrofe a parte, posterior a essa, se retoma o primeiro verso da canção, “Si se calla el cantor...calla la vida”.

Por fim, Guarany nos presenteia com uma imagem muito terna do cantar, próxima daquela que aparece no “Martín Fierro”, de Hernández, um paradigma de argentinidade (PUJOL, 2010; GIORDANI, 2012). Ao mesmo tempo pode significar algo como Pujol (2010, p. 272) mostra: é como se dissesse “A ver si se animan a impedir que yo cante”. Isto é, ao mesmo tempo quer dizer sobre os desejos e a força do cantor como faz uma afronta, uma maneira de lutar pelo discurso: o cantor, porque tem voz nas tribunas, pode levantar sua voz para denunciar o flagelo social.

2.2.3 O fenômeno Cosquín: da cidade de tratamento dos tuberculosos ao boom do folclore argentino

“Cosquín, el Festival, nació en los ubérrimos días de comienzos de la década de 1960. Eran tiempos de espíritus inquietos, de voluntades dispuestas para hacer un mundo nuevo, aquí, allá y más allá. El folklore argentino era como una flor silvestre que no dejaba de estallar en una primavera indetenible. Vaya si fueron días maravillosos”.

Santiago GIORDANI

No contexto do folclore argentino, nos idos de 1960, a cidade de Cosquín (Província de Córdoba) passa a ter um papel essencial na projeção da canção folclórica para o país.

A cidade localizada em uma região central na província passou a abrigar entre o final do século XIX e primeiros quarenta anos do século XX uma multidão de tuberculosos. Gente rica de Buenos Aires mandava para Cosquín os familiares doentes para viverem em pensões que aumentaram vertiginosamente no começo do último século. Na época, era quase certa a morte, pois não havia cura para a tuberculose. A

principal atividade econômica nesse primeiro momento era, então, tratar dos enfermos. Cosquín era um exílio no interior: os doentes eram incomunicáveis – embora muitos pertencessem às classes mais abastadas da capital. As famílias mandavam gordos maços de dinheiro e empregados desde Buenos Aires para pagar as contas e fazer o básico por eles.

Isso fez com que a cidade estivesse estigmatizada, pois ninguém queria chegar a Cosquín, os carros passavam pela rodovia que cortava a cidade ao meio de vidros fechados e o mais rápido que pudessem. Conforme Giordani (2010, p.11), assim como “cada tuberculoso era un paria en el reino de la vida, Cosquín era un paria en el reino de los pueblos de un valle lleno de una fecundidad que no se puede medir en quintales: el de la belleza”. Em outros termos, além de quase sempre conduzir à morte, antes o doente passava uma longa temporada na solidão, nas pensões de tísicos que se multiplicavam em Cosquín, “que era un mundo inventado para moribundos” (GIORDANI, 2010, p. 11).

Mas os dias sombrios em Cosquín estavam já contados. O carro trouxe uma revolução na locomoção das pessoas, encurtando distâncias, com o número de unidades aumentando as pessoas passaram a viajar mais. Com as alterações sociais que o país sofrera politicamente nos últimos anos, como a classe média ter consolidado suas aspirações no governo de Hipólito Yrigoyen e poder desfrutar de alguns dias de férias ao ano; mais tarde, durante os governos de Perón, momento em que foram construídas dezenas de colônias de férias sindicais no interior do país, os trabalhadores puderam começar a conhecer mais a Argentina interiorana (Cf. GIORDANI, 2010, p. 15).

Com o tratamento da tuberculose que iniciou por volta dos anos 1950 com penicilina, Cosquín se tornou uma cidade fantasma, visto que sua economia era totalmente voltada para o cuidado dos doentes. Passados vários anos, a cidade não se recuperava economicamente, porque “el viejo estigma de la tuberculosis lo había dejado al margen. Habían pasado varios años desde la irrupción de los antibióticos, pero la gente seguía atravesando raudamente la ciudad, apurada por los fantasmas de ayer” (GIORDANI, 2010, p.15).

Janeiro de 1961 seria o momento em que a história começou a ser escrita distintamente para os coscoínos⁴⁴. Era preciso cortar o caminho dos viajantes que passavam apressados por Cosquín, fazer com que ficassem na cidade. Não havia

⁴⁴ Gentílico de Cosquín.

maneira melhor que construir um muro. Paradoxalmente essa construção serviu para reunir ao invés de rechaçar: foi levantado um muro, pelos próprios coscoínos, sobre a rua principal, à altura da Praça San Martín, que era a mesma Ruta 38, que atravessa a cidade. O muro foi posto para congregar, não para segregar, essa “sería la sólida espalda contra la que se apoyaría el inaugural Festival de Folklore para mirar hacia adelante” (GIORDANI, 2010, p.19).

De acordo com Giordani (2010) era preciso deter o trânsito para que as pessoas que passavam rapidamente pela região retirassem os lenços do preconceito que lhes cobria a boca, deixando-se respirar o mais puro dos ares e a mais fecunda sementeira que o folclore argentino conheceu até hoje. Para que esse corte no trânsito tivesse êxito era preciso uma atividade que fizesse com que as pessoas ficassem ali, pelo menos por algum tempo. A palavra de ordem foi cultura, aqui muito ligada à perspectiva de uma tradição do interior.

A guerra estava declarada no discurso, havia uma luta de poder se dando nos âmbitos ao redor do anel: os interioranos começavam a perceber que consumiam tudo o que era enviado desde Buenos Aires e a perspectiva do nascente festival era reverter esse mecanismo. Nessa época já existiam pelo menos o “Festival de la Vendimia”, em Mendoza, e os de “Deán Funes” e “El Arañado”, em Córdoba, todos com características muito regionais. As primeiras comissões organizadoras do Festival de Cosquín objetivavam ir mais além, alcançar o nacional.

“Escutar folclore”, nessa perspectiva, era um enunciado polissêmico, podia querer dizer voltar às origens (para os provincianos), ou um prazer exótico, um entretenimento que se esgotava em si mesmo (para os habitantes de Buenos Aires e zonas circundantes à cidade das letras). Todos os artistas que então praticavam canção de raiz folclórica muito mais que arte gestavam uma proposta de identidade que foi se firmando (Cf. GIORDANI, 2010, p. 22-23).

Duas edições foram necessárias para que Cosquín fosse consagrada como a Capital do Folclore na Argentina, distanciando-a do estigma do tratamento dos tuberculosos. Em 28 de fevereiro de 1963 o então presidente José María Guido assinou o decreto de lei n.1547 cujo primeiro artigo afirmava: “Institúyese como Semana Nacional del Folklore la última del mes de enero de cada año, estableciéndose como sede la ciudad de Cosquín, cabecera del Departamento de Punilla, provincia de Córdoba” (DECRETO n.1547/1963 *apud* GIORDANI, 2010, p. 39).

Dois anos mais tarde, já se pensava que o folclore havia encontrado seus limites. Porém nessa época é que se instala uma bifurcação na produção do cancionário folclórico, a saber, uma das vertentes passa a buscar inquietudes estéticas, a outra, a fidelidade às raízes. O folclore se institucionalizava e os estudiosos do assunto fazem paralelamente ao festival, que acontece sempre à noite, reuniões de estudos. Essas reuniões vão crescendo e se transformam em Simpósios nacionais sobre o folclore e a música folclórica.

Na quinta edição do Festival de Cosquín, Jorge Cafrune – um dos cantores mais arquetípicos do folclore argentino – apresentou uma cantora jovem, de que ninguém à época havia ouvido falar qualquer coisa. Era Mercedes Sosa, que se apresentou sozinha tocando um “bombo legüero”⁴⁵. A cantora foi ovacionada e dali por diante sua falta seria sentida nos festivais de folclore em que não estivesse além de representar uma figura ímpar na difusão da música folclórica pelo mundo⁴⁶.

Em 1966 o presidente eleito três anos antes é destituído por um golpe de estado. Instala-se um governo militar que suprimiu os partidos políticos e interveio inclusive nas universidades. No auge da Guerra Fria, os Estados Unidos patrocinavam abertamente a instalação de ditaduras militares em toda a América Latina como maneira de “proteger os valores nacionais” da “agressão marxista”, nesse ínterim, o Festival de Cosquín como “perfecto espejo del país que interpretaba” (GIORDANI, 2010, p. 54), também passou a sofrer o “el clima de control del pensamiento que imperaría desde entonces en diversos ámbitos de la vida nacional” (idem).

A tradição é uma palavra de peso no Festival de Cosquín, tanto é que quando Atahualpa Yupanqui recebeu o prêmio máximo do festival em distinção pelo seu trabalho em favor da canção folclórica argentina afirmou o seguinte à pergunta sobre o motivo de vir a Cosquín todos os anos:

Porque yo, como Cristo, voy al Gólgota sabiendo que me van a crucificar. Me considero un cantor de artes olvidadas, y sé que si me aparto de este camino de preservar lo auténtico tal vez los changuitos de hoy no sepan mañana cómo es realmente una zamba. Tengo 300 años de América en mi familia bajo esta tierra y no quiero sentir el dedo de mi conciencia, o de Dios, o de lo que quiera, tocándome la espalda para recordarme que debo preservar y luchar contra el olvido (YUPANQUI, *apud* GIORDANI, 2010, p. 56).

⁴⁵ O nome “bombo legüero” é esse porque de léguas se escuta seu toque inconfundível.

⁴⁶ Detalhes sobre a vida dessa cantora podem ser obtidos em sua biografia assinada por Braceli (2010).

As “peñas” ao mesmo modelo dos lugares de encontro dos interioranos em Buenos Aires se institucionalizaram como lugar de encontro durante o festival. Os espetáculos que aconteciam no grande palco se sucediam e apresentavam horários fixos de apresentação para cada atividade. As “peñas”, que nada mais eram que bares com música ao vivo regada a vinho tinto e pastéis⁴⁷, não apresentavam essa hierarquia. Assim os autores se sucediam cantando sem muita ordem. Tudo acontecia com mais intimidade e acolhimento, casualmente a maioria das “peñas” da época eram denominadas por “La casa de...” em que em seguida estava o nome de algum morador reconhecido em Cosquín (Cf. GIORDANI, 2010, p.59)⁴⁸. Pelo sucesso das “peñas”, a partir de 1972, foi criado o “Pre Cosquín”, evento de similar organização com vistas a difundir os novos cantores de folclore que durante o festival propriamente dito não teriam espaço no grande palco por disputar com os cantores já consagrados e já esperados ano após ano em Cosquín⁴⁹.

Outro golpe de estado, em 1976, depôs a presidenta María Estela Martínez Perón (conhecida como Isabelita Perón) – a primeira mulher a presidir um país no mundo – e assumiu o poder uma junta militar. O caos social se instalou e toda tentativa de orientação progressista foi duramente reprimida, pelas armas e pelo decreto de sítio. O festival novamente sofreu as consequências da pouca liberdade: as listas negras de cantores e canções proibidas eram largas. Mesmo assim se escutou “Canción con todos”, letra de César Isella e Armando Tejada Gómez, que estava nessas listas de proibições. O grupo Los Rundunes a incluiu no repertório e conseguiu tocar completamente a canção sem que fosse cortado o som, o que aconteceu por um descuido, já que enquanto a canção era executada o responsável pela sonorização discutia com o oficial a cargo da repressão. Nos dias seguintes daquele festival as listas de canções proibidas foram distribuídas entre os cantores e um soldado começou a

⁴⁷ Nas reuniões dos folcloristas argentinos, o prato principal e a bebida são sempre “*empanadas*” com “*vino tinto*”.

⁴⁸ Ainda nos anos 1970, segundo Giordani (2010, p.87), durante a 12ª edição do Festival Nacional de Folclore de Cosquín, em 1972, o grande palco foi batizado, como homenagem, com o nome de Atahualpa Yupanqui. O médico presidente da comissão organizadora dessa edição, na qual o batismo do palco central aconteceu, teve de dar explicações por escolher o nome de um cantor notadamente de esquerda (Cf. GIORDANI, 2010, p. 115). Mesmo com a investigação em curso pelos militares, o palco não deixou de ser chamado Atahualpa Yupanqui.

⁴⁹ Dessa prévia começou uma renovação do folclore argentino. Também nela se apresentavam bailarinos de danças típicas do folclore que ganhavam espaço reservado durante o Festival de Cosquín que acontece sempre na última semana de janeiro. No site oficial do evento é possível acompanhar informações atuais sobre o festival. Hoje o “Pre Cosquín” já tem duração maior que o próprio evento, são quinze dias. Enquanto o festival oficial tem dez dias. Para mais informações acessar: <http://aquicosquin.org/>

montar guarda junto ao técnico de som. A disciplina assim posta foi repetida em anos seguintes⁵⁰.

No início dos anos 1980, escutar folclore era para os jovens de vinte anos atrás. Toda a propaganda política do governo tinha o mesmo espírito de nacionalismo que não ia além de enunciados, porque rapidamente a realidade tratava de desmentir a política ditatorial. A juventude dos anos 80 se interessava por outro tipo de música. No Cosquín de 1980, as ausências foram mais sonoras que as presenças: “Mercedes Sosa, Horacio Guarany y “El Chúcaro” no actuaban desde hacía varios años en Cosquín, ya que estaban prohibidos en los medios de comunicación –“por razones obvias”, decía el diario Clarín⁵¹” (GIORDANI, 2010, p. 135).

Contudo, a ditadura estava desacreditada em sua empresa, não tinha o apoio das classes e perdeu forças com a derrota na guerra das Malvinas contra as forças do Reino Unido. O saldo de mortes depois dessa guerra era alto e o governo estava imerso em um contexto de crise completa. Ainda como último respiro a junta militar decretou a proibição de músicas em inglês no território nacional, o que redundou em uma difusão inesperada do rock nacional, movimento que canalizou as inquietudes da juventude que não escutava folclore. Essa mesma juventude percebia a canção folclórica – na verdade apenas uma parte dela – como expressão de um passado distante e alheio, que a escola não se preocupava em estudar e que lhes chegava completamente sem sentido⁵². No começo de dezembro de 1983 a ditadura que durou oito anos chegou ao final.

⁵⁰ Jorge Cafrune voltou a Cosquín em 1978 depois de alguns anos afastado. Naquele festival subiria ao palco principal três vezes. Em uma noite cantou na primeira parte e voltou na madrugada. No dia seguinte, após almoçar, foi a cavalo para Buenos Aires, no caminho houve um acidente que causou a morte do cantor, as causas e circunstâncias do acidente nunca foram esclarecidas e a dúvida sobre assassinato permanece, poderia ser um crime da junta militar.

⁵¹ Os cantores mencionados – Horacio Guarany e Mercedes Sosa – eram à época afiliados ao Partido Comunista Argentino. “El Chúcaro” é o nome artístico de Santiago Ayala, bailarino e coreógrafo internacionalmente conhecido pelo trabalho com a dança de raiz folclórica. Durante sua vida fez um par histórico com a bailarina Norma Viola, também sempre esteve muito ligado à perspectiva da libertação que a maioria dos folcloristas argentinos nutria. Atualmente o balé oficial do Festival de Cosquín se chama “ballet El Chúcaro”.

O autor remete a informação ao jornal argentino “El Clarín”.

⁵² Em 1982, Mercedes Sosa retorna à Argentina – desde 1979 estava exilada - para apenas dois ou três shows no teatro Ópera, da capital. Se junta a cantores do rock nacional como León Gieco e Charly García e dessa série de concertos sai um dos álbuns mais vendidos da história da música argentina (Cf. GIORDANI, 2010).

2.2.4 Sinais de alerta: o folclore à moda antiga na berlinda e uma renovação em curso

Em 1984 Mercedes Sosa volta a pisar o palco central de Cosquín depois de dez anos de ausência. Começou com uma canção emblemática: “Solo le pido a Dios”, de um autor estranho ao contexto folclórico, León Gieco. A canção que não era exatamente nem folclórica nem de “raiz criolla” (PUJOL, 2010, p. 311), não confrontava tampouco diretamente os militares, mas mesmo assim foi uma das canções mais notórias na esfera da divergência do governo. Em muito pouco tempo se tornaria um hino pacifista, assim ficando registrada na memória popular (Cf. PUJOL, 2010). A canção teve grande difusão à época da guerra das Malvinas e ganhou com a proibição do governo ditatorial de que as canções em inglês não poderiam ser tocadas em rádios argentinas. “Sólo le pido a Dios”, “Nació como plegaria y el público la adoptó como himno” (PUJOL, 2010, p. 312). Antes de seguirmos essa trajetória do folclore argentino, analisaremos essa canção em particular:

Solo le pido a Dios
 Que el dolor no me sea indiferente
 Que la resaca muerte no me encuentre
 Vacía y sola sin haber hecho lo suficiente

Solo 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

Solo 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

Solo 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

Solo le pido a Dios
 Que el futuro no me sea indiferente
 Desahuciado está el que tiene que marchar
 A vivir una cultura diferente
 (GIECO, 1984, faixa 11)

Nessa canção, temos uma repetição formal que resulta no sentido de um desejo do locutor. Todas as estrofes da canção iniciam com o verso “Solo le pido a Dios” (“Só

peço a Deus”) em que a conjugação do verbo “pedir” no presente do indicativo completado semanticamente com “a Deus” – fazer um pedido a Deus, que se transforma em vários pedidos subsequentes – e o advérbio “Solo” (“só” ou “somente”, dependendo do contexto) que altera o sentido de todo o enunciado, porque “solo” indica que o pedido é muito singelo, muito pequeno.

Também em todas as estrofes o segundo verso inicia com a partícula “que” seguida de um substantivo que se torna o núcleo nominal da oração. A constituição dos versos é orientada pela estrutura “que + substantivo” seguida “*no me sea indiferente*”. Assim, temos a expressão de um desejo do locutor introduzida como pedido a Deus nos primeiros versos de cada estrofe; cuja especificidade é dada nos segundos versos por meio de uma nominalização: “el dolor”, “lo injusto”, “la guerra”, “el engaño”, “el futuro”. Portanto, o desejo do locutor é que a dor, a injustiça, a guerra, o engano e o futuro não lhe sejam indiferentes; é esse seu pedido a Deus.

Os versos finais das duas primeiras estrofes ainda repetem a mesma estrutura, que depois é modificada nas estrofes subsequentes. Nos dois últimos versos da estrofe um temos um segundo desejo “que la reseca muerte no me encuentre/vacía y sola sin haber hecho lo suficiente” subordinado ao primeiro que é “que el dolor no me sea indiferente”. Em outros termos, para esse caso, há um laço de causalidade, porque em primeiro lugar o pedido de que a dor não seja indiferente ao locutor, enlaça o sentido de que antes de encontrar a morte, é preciso fazer o suficiente para evitar a dor. Esse diálogo aqui proposto se dá no sentido de mostrar que a dor que o locutor busca prevenir não é a sua própria, mas a dor do outro. E se para isso é preciso “dar a cara”, colocar o corpo, “Que no me abofeteen la otra mejilla/Después que una garra me arañó esta suerte”, porque em defesa daquilo que é injusto – o verso a que esses dois últimos se subordinam é o segundo da segunda estrofe, “Que lo injusto no me sea indiferente” – que não seja ultrajada a outra “mejilla” (“bochecha”, lado do rosto), já que uma “garra” arranhou o outro lado.

Na estrofe três o núcleo nominal desse pedido a Deus é que a guerra não lhe seja indiferente ao locutor, porque se trata de um monstro grande que pisa forte na inocência das pessoas. Em outras palavras, a guerra não pode lhe ser indiferente por motivo de que destrói tudo que está ao seu alcance. Os versos três e quatro dessa estrofe são tão fortes que na execução são repetidos como uma espécie de micro-refrão.

A quarta estrofe da canção parece diretamente ligada ao problema das ditaduras e portanto cronologicamente muito específica, já que a Argentina saía há poucos meses

do pesadelo da ditadura. O verso “Que el engaño no me sea indiferente” subordina os últimos dois dessa estrofe “Si un traidor puede más que unos cuantos/Que esos cuantos no lo olviden fácilmente”. Nesse sentido, que a enganação (ou mentira) não seja indiferente porque se o traidor pode mais que um grupo grande, que esse mesmo grupo se organize e não o esqueça com facilidade. A última estrofe, que completa a canção com o desejo de que o futuro não seja indiferente, conclui na mesma direção que apontamos sobre o problema da ditadura, agora que já não se precisa mais “marchar”, que o futuro não seja indiferente, porque antes foi preciso fugir desenganado de sua cultura para outro país, como os cantores exilados políticos fizeram.

Para concluirmos essa análise, conforme Pujol (2010, p. 312), a canção foi escrita como um pedido indireto, porque a despeito de ser um pedido “a Dios”, ele se dá indiretamente às pessoas. A retórica da canção é estratégica, na forma de uma oração religiosa faz um reclamo mais social que individual, mais político – no sentido de querer modificar a realidade – que devoto. “Gieco pone a Dios como *ultima ratio* de aquello que, en rigor, sólo el hombre puede resolver” (PUJOL, 2010, p. 312).

Voltando à trajetória do folclore argentino, no ano de 1986 o canal ATC passou a transmitir ao vivo o festival de Cosquín. A narrativa televisiva criava dois festivais: “uno, más o menos virtual, para ver en casa; el otro, incomparablemente más intenso, para vivir en la Plaza” (GIORDANI, 2010, p.151). A presença das câmeras também causou uma delimitação em regiões precisas no transcurso da noite, os artistas mais conhecidos e com mais aderência ao público como Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Horario Guarany, Los Chalchaleros, Teresa Parodi, César Isella, Facundo Cabral e Víctor Heredia formavam o grupo que estava dentro do recorte televisivo, ganhando com isso amplo espaço nas transmissões.

Em 1992 o festival demonstrava uma formação distinta, um sinal de alerta. Começam a aparecer cantores que remodelam o folclore argentino. É aqui um dos momentos de transição, em Cosquín se discutia muito sobre a perda do sentido primeiro da canção folclórica. Nesse ano se apresentou pela primeira vez no grande palco um cantor de Salta, Oscar Esperanza Palavecino, motorista de ônibus de excursões, que por ter nascido no Chaco Salteño ficou conhecido pelo nome artístico El Chaqueño Palavecino, o cantor voltaria em alguns anos a Cosquín. Nesse ano uma ausência no festival foi Atahualpa Yupanqui, anunciado, inclusive, como atração, mas que cancelou a viagem a Argentina por problemas de saúde, que se complicaram causando sua morte em maio.

Giordani (2010) afirma que todo o palco tem o seu contrário, a sua outra face. No caso do Festival Nacional de Cosquín, a outra face de Jano, esse contrário, é a reunião de artistas e público que acontece nas “peñas”, nas quais é gestada a renovação do grande palco. No contexto do festival, as “peñas” se tornaram uma que no começo dos anos 1990 era precisa, eram o reduto da novidade do festival.

Na busca dessa outra identidade, o Cosquín 1994 abraçou a América Latina, o que causava dois sentimentos: a perda total do sentido de “argentinidade” do festival para uns e para outros, a direção certa da renovação. O festival do ano seguinte foi ainda mais polêmico, já que a direção executiva com vistas a modernizar o festival resolveu contratar artistas do exterior ao invés de contratar cantores argentinos bastante reconhecidos no gênero.

César Isella, em 1995, teria convidado a participar em sua apresentação uma menina que se destacava nas “peñas” que participava, mas, por motivos de idade, não pode atuar no palco Atahualpa Yupanqui, havia uma proibição para menores de quinze anos. Essa menina era Soledad Pastorutti (Cf. GIORDANI, 2010, p.190).

Ano após ano, depois de entrada a década de 1990, o sentido de “folclore” foi mudando e podia incluir desde um “sapucay catártico”⁵³ (GIORDANI, 2010, p. 194), a mais modesta ambição de “sacudir palmas un buen rato” (idem) ou comer um “buen loco”⁵⁴ (idem), “bailar um gato”⁵⁵ (idem). A proporção de pessoas que se deslocava de todas as regiões da Argentina e do exterior até Cosquín nessa época era tão grande que os públicos pagantes dos shows e aqueles que frequentavam apenas as “peñas” era numericamente próximo. Desse modo, Giordani (2010) afirma que há pelo menos uma festa que acontece em dois momentos ou duas festas, já que esses públicos não frequentam os mesmos espaços e ambos participam do festival.

No Cosquín 1996 o cenário folclórico começava a mudar a passos largos. Em uma das nove noites subiram ao palco os quartetos vocais Los Nocheros e Los Alonsitos, que começavam a conformar uma “ala” de “folclore jovem”. Nesse ano, se incluiria ao grupo, apresentando-se agora no palco principal “una jovencita santafesina,

⁵³ “Sapucay” é uma palavra de origem guarani e significa um grito muito forte em que se verte com toda força uma emoção vibrante. É bastante comum nos shows de cantores folclóricos, especialmente na execução das “chacareras”.

⁵⁴ “Locro” é um caldo de vegetais que os argentinos apreciam bastante, em geral os vegetais utilizados são abóbora, milho, batatas e feijão. Nas distintas regiões da Argentina o “locro” é preparado conforme uma receita própria, com carnes de todo o tipo, ou em algumas regiões com vísceras. É um prato também apreciado no Chile, no Equador, na Bolívia e na Colômbia.

⁵⁵ “El gato” é uma das danças típicas da Argentina de raiz folclórica, guarda características ainda da dança advinda da Espanha.

de 15 años, que tras destacarse en la Peña Oficial –regenteada nuevamente por César Isella – pudo finalmente subir al escenario mayor a recibir el Premio Mención Especial SADAIC: Soledad Pastorutti” (GIORDANI, 2010, p.194). Conforme o autor ainda, desse ano em diante o festival começou um processo de mudança rápida, a abertura de “*La peña de los Copla*” na qual aderiram como proposta alternativa a maioria da juventude “festivalera”. Também, o Cosquín 1996 ficaria marcado como aquele em que Soledad Pastorutti surgiu no grande palco, configurando-se como “**el huracán de Arequito**”⁵⁶ (grifo nosso) (GIORDANI, 2010, p. 196).

No ano seguinte o termo clichê “jovem” aderiu à noção de “folclore”, nascia em 1997 o “folclore jovem” como uma nova categoria de projeção da canção folclórica. Giordani (2010) em seu estudo revela que os jornais da época somente podiam adjetivar de “impressionante” o que aconteceu naquele ano em Cosquín: Soledad Pastorutti, no topo de seus dezesseis anos, e o quarteto Los Nocheros inundaram a praça de gente jovem como havia muitos anos não se presenciava. Essa explosão juvenil se assemelhava aos concertos de rock nacional que aconteceram em Buenos Aires no final dos anos 1980.

Los Nocheros que receberam o prêmio de consagração do festival em 1994 já se perfilavam como a proa de uma mudança de guarda no folclore, o grupo cativava um público juvenil que mostrava outros códigos de vivência, tomavam gestos do pop e do rock, todos eles ligados à espetacularização na forma de escutar e de ver o concerto ao vivo (Cf. GIORDANI, 2010, p. 197). As temáticas das canções eram sensuais, beirando a sexualidade, e produziam um grande efeito junto ao público, o quadro de renovação se completava com quatro vozes potentes, harmonizadas com solidez, alternando solistas, e com as vestimentas, camisas abertas até a metade do peito, penteados com gel, óculos escuros. Eram modelos de cantores tropicais.

Soledad Pastorutti, por seu turno, produzia uma imagem muito mais familiar, muito mais modesta musicalmente também. Cantando com voz de características adolescentes ainda, acompanhada por dois “guitarristas” à moda tradicional dos anos 1950, dos pés à cabeça de “gaucha” vestida, reboleava um poncho no ar e corria de ponta a ponta do palco⁵⁷. Canções como “A Don Ata” e “Del norte cordobés” foram as

⁵⁶ “O furacão de Arequito”, em tradução. Soledad Pastorutti é natural de Arequito, pequena cidade da Província de Santa Fé.

⁵⁷ O vídeo no link a seguir comprova justamente essa descrição, trata-se da apresentação de 1996 em que Soledad Pastorutti canta “A Don Ata” com sua irmã Natalia. O poncho branco com linhas pretas

primeiras com que assegurou seu lugar no folclore nacional. De acordo com Giordani (2010), o folclore finalmente “encontraba canales para renovarse, pero lo que se esperaba desde el talento y la osadía llegó desde la candidez y virginidad. Al fin y al cabo, encantos que le atribuían al hecho folklórico sus exégetas del siglo XIX (GIORDANI, 2010, p. 198). Naquele ano Soledad Pastorutti recebeu o prêmio consagração do festival.

Nesse mesmo Cosquín, Mercedes Sosa, que já reinava no folclore há anos desde que foi apresentada em 1965, convidou Charly García, um cantor de rock, seu amigo, para participar em sua apresentação que aconteceria na última noite. Aquele foi um estrondo, pois os mais conservadores não queriam de maneira nenhuma que Charly se apresentasse no festival, porque não produzia folclore, por um lado, por outro por preconceito porque o cantor sempre teve problemas com drogas. Alguns argumentavam que a juventude do folclore podia tomar vinho ou cerveja, mas que ninguém passava disso. Ao final da apresentação, Mercedes Sosa declarou à imprensa que não gostaria de voltar a tocar em Cosquín porque se sentia mal com as campanhas contrárias que “los dinosaurios” do folclore fizeram (Cf. GIORDANI, 2010, p.201).

2.2.5 O folclore jovem

Na década de 1990, um grupo de cantores inovou o folclore argentino de distintas maneiras. No caso de Soledad Pastorutti, de acordo com a crítica, a energia sobre os palcos e as vestimentas simples é que causaram reconhecimento no público, que em sua maioria era também muito jovem. É o “Folclore jovem”, como ficaram conhecidos dentre os críticos (GIORDANI, 2010; BEAULIEU, 2013). Beaulieu (2013) entende o folclore jovem como um fenômeno

Surgido de “las provincias”, el fenómeno del Folklore joven agrupaba a una serie de artistas cuyas competencias centrales eran una capacidad de vender, convocar y producir en el público una gran efervescencia, competencias que convirtieron a esos artistas en figuras dominantes del campo. Estoy haciendo referencia a las figuras de Soledad Pastorutti (Santa Fe), Los Nocheros (Salta), Los Tekis (Jujuy), Abel Pintos (Provincia de Buenos Aires), Los Sacha (Córdoba), entre otros (BEAULIEU, 2013, p.3).

desenhadas é aquele consagrado como “El poncho coscoíno”, no Festival que aconteceu em 1967. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YghtFLAkyC0> Acesso em 10 de maio de 2017.

Na definição acima apenas um aspecto que outros autores encontram: para Giordani (2010) os shows de Soledad Pastorutti e Los Nocheros causavam tanta adesão junto ao público porque se apropriavam de características de outras esferas da canção (especialmente os movimentos do rock). Alabarces (2006) completa dizendo que Soledad, apesar de seu modo telúrico inicial, com seus movimentos de poncho ao vento lembra as torcidas de Futebol.

Conforme Giordani (2010), o folclore argentino ganhava outras cores, saindo de um período em que os cantores mais antigos – Atahualpa Yupanqui havia falecido em 1992; Mercedes Sosa e Horacio Guarany já envelhecidos – realizavam intervenções cada vez mais curtas e cantavam cada vez menos canções para um momento em que jovens (por isso a denominação “folclore jovem”, nenhum dos cantores era mais velho que trinta anos) tomaram de assalto o folclore, adicionando outras cores e voltando às origens – como apontávamos na subseção sobre a consagração do folclore como movimento de resistência à força de Buenos Aires – isto é, como um movimento proveniente das províncias em direção ao centro do poder. Assim, essa renovação, como força popular, advinha das províncias menos centralizadas e passou a impor as suas exigências à capital Buenos Aires (Cf. GIORDANI, 2010; 2012). Essas forças centralizadoras do novo folclore criaram a comunidade que produz esse discurso identitário (que retoma o passado e a construção de identidade do homem campesino que foi viver em Buenos Aires e impôs sua cultura) estudado nesta dissertação.

Nesse ínterim, nossa investigação sobre o cancionero folclórico argentino vai se debruçar com maior atenção de agora em diante no cancionero de Soledad Pasturutti, analisaremos no próximo capítulo algumas canções e a trajetória da cantora por meio das capas de seus álbuns.

CAPÍTULO TRÊS

3 A construção contraditória do discurso identitário no cancionero folclórico de Soledad Pastorutti

3.1 Primeiras palavras:

A trajetória do folclore argentino durante o século XX tal qual narrada no capítulo anterior desemboca na produção de um “folclore jovem” no final da década de 1990. A partir deste momento passaremos a focar-nos especificamente no cancionero de Soledad Pastorutti, uma das responsáveis pela revolução no folclore de seu país. A cantora começou a ser ouvida em Cosquín, primeiramente nas “peñas” de 1994; depois, um ano mais tarde, chegou ao palco principal, mas não foi permitida sua entrada por ser menor de dezesseis anos; somente em 1996 foi possível que chegasse ao palco Atahualpa Yupanqui, com permissão para apenas uma canção durante o período televisionado; da permissão de uma canção, foram cantadas quatro porque o público se convulsionava pedindo mais.

No presente capítulo analisaremos as capas de dezessete álbuns gravados por Soledad nestes seus primeiros vinte anos de carreira, observando como funcionam os dois textos superpostos ali, o texto verbal e o texto imegético. Os álbuns objeto de estudo são: “Poncho al viento” (1996), “La Sole” (1997), “A mi gente” (1998), “Yo si quiero a mi país”(1999), “Mis grandes canciones” (2000), “Soledad”(2000), “Libre” (2001), “Sole y Horacio juntos por única vez”(2002), “Adonde vayas” (2003), “Diez años de soledad” (2005), “En vivo en Obras” (2006), “Folklore” (2008), “La fiesta” (2009), “Vivo en Arequito” (2010), “Raíz” (2014), “Vivir es hoy” (2015), “Veinte años” (2016)⁵⁸. Além disso, também cotejamos outros textos para a construção contraditória dessa narrativa da indústria do disco, de modo que analisamos ao longo do capítulo três canções, “A don Ata”, letra de Mário Álvarez Quiroga, “La raiz de mi tierra”, letra de Lila Downs, Niña Pastori e Soledad Pastorutti, e “Luna Tucumana”, letra de Atahualpa Yupanqui; alguns fragmentos do documentário “Mi camino al hoy”,

⁵⁸ Analisaremos adiante detidamente cada um dos álbuns. Ressaltamos duas informações sobre o recorte que realizamos: a primeira delas é que o disco “Rincón de luz”, gravado em 2002, foi ignorado em nosso recorte porque se direcionava a uma novela em que a cantora foi personagem principal. Dessa maneira, justificamos a exclusão desse disco porque se filiava a outra produção, distinta da temática folclórica e exclusivamente romântica; a segunda é a respeito do álbum “Mis grandes canciones”, de 2000, trata-se de uma edição exclusiva para o mercado da Espanha em que figuram canções já gravadas nos álbuns anteriores a 2000. Informamos também que nos interessam as capas dos álbuns como foram difundidas na Argentina, pois algumas capas são distintas na difusão que aconteceu na Espanha.

protagonizado por Soledad Pastorutti, algumas entrevistas que a cantora argentina concedeu a diferentes jornais e trechos de vídeos de shows.

3.2 “De la muchachita a la mujer”: as metamorfoses de Soledad Pastorutti na narrativa da mídia do disco

Para iniciar nossa análise temos abaixo, duas imagens que são respectivamente os primeiros dois álbuns que Soledad Pastorutti gravou.

Figura 1 - Capa dos álbuns “Poncho al viento” (1996) e “La Sole” (1997)



Fonte: site oficial⁵⁹

O disco “Poncho al viento”, gravado em 1996, é o primeiro de sua carreira como cantora profissional. A capa do álbum, na figura 1A, apresenta, no nível do texto verbal a informação sobre o título à direita superior em uma caixa de texto roxa com letras vazadas na diagonal. O primeiro nome da cantora aparece – sem sobrenome, o que se tornou marca registrada em todas as capas de álbuns posteriores – em linha horizontal, com letras garrafais com a cor de um reflexo, que em algumas letras é azul e clareia em outras (à esquerda em tom mais escuro e mais claro à medida que se aproxima da direita). A informação sobre a gravadora “Sony Music” vem na mesma linha, sob o nome da cantora, em que aparece um pequeno quadro em vermelho contendo “BEST PRICE” (melhor preço). No nível da imagem, chama atenção o caráter de show acontecendo, de eventicidade, um holofote ao fundo à direita denota esse sentido. Há

⁵⁹ Disponível em <http://www.lasole.net/discos/>. Acesso em 10 de junho de 2017.

duas imagens da cantora reboleando o poncho pampa, em níveis distintos e em tamanhos diferentes.

Analisemos, primeiramente, aquela que está em primeiro plano, no lado direito sob as letras “S” e “O” do nome da cantora: aí temos uma fotografia de Soledad nesse seu primeiro ano de carreira, muito jovem, vestida de “gaucha” (bombacha, faixa de tecido pampa, camisa preta simples e colete), rosto sério, olhando para frente, com microfone na mão direita e “poncho al viento”. Se há alguma maquiagem é muito simples, o cabelo está solto, mas não se nota muita produção também a esse respeito. A outra figura da cantora, ainda nessa capa, se encontra à direita, sob a letra “D” do nome, em proporção menor em relação a essa anteriormente analisada, com roupas idênticas, em posição indireta ao leitor, o microfone e o poncho estão em mãos trocadas em relação à imagem em primeiro plano. Ao fundo uma figura um pouco borrada e sombria sugere os desenhos de um poncho pampa (especialmente sob os braços da cantora, é possível notar com clareza a definição das linhas do poncho em ambas as figuras; entre uma imagem e outra não se poderia afirmar o mesmo).

De maneira geral, a imagem da capa do álbum “Poncho al viento” busca demonstrar a potência “festivalera” de uma menina recém descoberta em Cosquín, que apresentava uma energia distinta daquela experimentada até então no folclore e mesclava o telúrico (vestimentas, canções, instrumentos) e o não telúrico (sobretudo a movimentação no palco). Conhecendo o contexto da indústria do disco e de posse da revisão da história do festival de Cosquín (como fizemos no capítulo precedente), não é surpresa que o disco tenha sido gravado às pressas: conforme as informações do site oficial de Soledad, “Poncho al viento” foi de apenas oito horas de trabalho⁶⁰. Assim, certamente a imagem de capa reflete essa urgência em colocar no mercado a cantora recentemente descoberta, porque mesmo os discos posteriores que são gravados ao vivo apresentam capas mais elaboradas, muito menos simples (é claro que consideramos aqui que o primeiro disco é aquele em que há um teste de mercado, da procura que o cantor receberá do público; mas isso ao mesmo tempo quer dizer que a indústria discográfica deveria investir mais para chamar o público).

Façamos um pequeno parêntese para a análise da canção “A Don Ata”, que está gravada nesse primeiro disco e mais seis outros dos seguintes. Por dois motivos a

⁶⁰ O disco contém doze canções, ademais. Contou apenas com a irmã de Soledad, Natalia Pastorutti, como convidada especial. Informações disponíveis em: <http://www.lasole.net/1996/05/03/1996-poncho-al-viento/> Acesso: 14 de maio de 2017.

analisamos, quais sejam, primeiramente pela frequência de regravação⁶¹ e também pelo sucesso que adquiriu junto ao público, a ponto de Soledad Pastorutti não poder concluir nenhum show sem a tradicional canção e os movimentos de “poncho al viento” que compõem o quadro da execução:

Por el camino del indio
y el ánimo de Don Ata
en su alazán montado
lo vio pasar la vidala
el aire del cerro
las flores del valle
se le enredan en el alma
ay ay ay a Don Ata.

Una luna tucumana
que alumbra piedra y camino
y junto a la pobrecita
lo lloran montes y ríos
por Tafí Del Valle
campos de acheral
también por la Banda y Lules
igual por Amaichá.

La criollita santiagueña
para aliviarlo del frío
le teje un poncho pampa
al payador perseguido
allá por Barrancas
y por Salavina
la humilde con la vidala
le busca guarida.

O título da canção se refere ao apelido respeitoso que Atahualpa Yupanqui recebeu dos folcloristas. Nessas primeiras três estrofes da canção temos uma série de relações dialógicas com a obra do cantor, “Camino del indio”, “Luna tucumana” (ver análise adiante), “Piedra y camino”, “La pobrecita”, “La criollita santiagueña”⁶² são canções de Yupanqui, todas são menções textuais. O locutor se refere a Yupanqui como “el payador perseguido”, título do poema que já analisamos em seção dedicada ao cantor acima.

Na primeira estrofe o quadro pintado sobre Yupanqui é de um “gaucho”, que ainda monta a cavalo e anda pelo país (narrativa que vai se constituindo com a menção a

⁶¹ A canção foi gravada em “Poncho al viento” (1996) e regravaada em “Soledad” (2000), “Sole y Horacio juntos por única vez”(2002), “Diez años de Soledad” (2005), “En vivo en Obras” (2006), “Fiesta” (2009) e “20 años” (2016).

⁶² Respectivamente Yupanqui (1944, 1957, 1994, 1946b) e Yupanqui e Chazarreta (1968). As datas das primeiras gravações de algumas canções que mencionamos na análise de “A don Ata” é feita conforme o disco de vinil em que constam, as ricas informações são do site “Cancioneros” (<http://www.cancioneros.com/ct/69/0/atahualpa-yupanqui>) Acesso em 09 de junho de 2017.

regiões geográficas específicas ao longo das estrofes). Também, o locutor menciona duas vezes nessas três estrofes o subgênero que mais agradava Yupanqui dentro do folclore argentino: a “vidala”. Na segunda estrofe o locutor menciona quatro regiões da província de Tucumán, quais sejam, “Tafí del Valle”, “Acherál”, “Lules” (abreviando San Isidro de Lules), Amaichá (abreviando Amaichá del Valle). A terceira estrofe menciona “Barrancas” e “Salavina”, respectivamente, localidades em Santa Fé e Santiago del Estero. Essa imagem de caminhante é reforçada nos versos seguintes das últimas quatro estrofes da canção:

Ahí anda Don Atahualpa
 por los caminos del mundo
 por una copla por lanza
 marcando los cuatro rumbos
 que Dios lo bendiga
 lo tenga en la gloria
 por tantos recuerdos lindos
 y por su memoria.

Un arriero solitario
 pasó por Altamirano
 con un silbo nostálgico
 en busca de sus hermanos
 arriando sus penas
 por no encontrarlo
 se fue yendo despacito
 del pago entrerriano.

Se viene aclarando el día
 por el Cerro Colorado
 y en las esquinas del churqui
 se estrella un rayo cortado
 despierta la añera
 por la gulchaqueña
 San Francisco del Chañar
 y también Santa Elena.

Un aire de Buenos Aires
 le dio su canto de viento
 y se durmió en una huella
 en un estilo sin tiempo
 allá en Pergamino
 tal vez Santa Rosa
 lo llora toda La Pampa
 en una bordona.

(QUIROGA, 1996, Faixa 8).

A quarta estrofe robustece nossa análise e demonstra o papel de Atahualpa Yupanqui no processo de legitimação do folclore argentino, ter “una copla por lanza” (um verso por lança) “marcando los cuatro rumbos” significa que o verso (do folclore e

não outro qualquer) servirá como uma maneira de expandir o folclore para outros públicos (do próprio país ou não). Os vídeos em que Soledad Pastorutti canta “A Don Ata” um indício⁶³ deixa entrever que marcar “los cuatro rumbos” é seguido de um sinal da cruz feito no ar⁶⁴, o que faz sentido já que os versos finais da quarta estrofe pedem que Don Ata seja abençoado por Deus pelas recordações lindas que deixou e por sua memória.

A quinta estrofe retoma a mesma perspectiva que viemos demonstrando nas três primeiras, menção a lugares em específico que denotam essa viagem de Yupanqui pela Argentina. “Altamirano” é uma cidade da província de Buenos Aires⁶⁵, assim, a viagem metafórica do cantor chega à capital, rapidamente. Com essa chegada ao pampa úmido (retomamos aqui a menção de Luna, 1986) um “arriero” (tropeiro, homem que lida com animais) passou pela região de Altamirano assobiando, nostálgico, em “busca de sus hermanos” (outros “arrieros”), mas por não encontrá-lo, foi-se embora, devagar.

Nessa mesma estrofe mais relações dialógicas com a obra de Yupanqui: em “El payador perseguido” há algumas partes em que o poeta menciona seu trabalho no campo, na “pampa húmeda”, onde trabalhou como “arriero” por alguns anos. Também, Yupanqui gravou uma canção cujo título é “El arriero”, a qual, em seu refrão narra a luta diária desses trabalhadores rurais, que vivem a trabalhar com gado alheio: “Las penas y las vaquitas/se van por la misma senda./ Las penas son de nosotros,/las vaquitas son ajenas” (YUPANQUI, 1944, lado A)⁶⁶. Voltando a análise de “A don Ata” e cotejando com o refrão mencionado acima, o “arriero” é uma personagem muito cara ao pensamento de Yupanqui e utilizá-lo na canção em homenagem à memória do cantautor confirma a falta sentida pelos folcloristas de alguém que cantasse o homem campesino com uma visão de dentro desse universo. Ao final, se faz menção ao “pago entrerriano”, para o qual Yupanqui também dedicou uma canção (Cf. YUPANQUI, 1981).

⁶³ O indício de repetição formal desse gesto nas diferentes performances dessa canção realizadas por Soledad Pastorutti permite construir essa hipótese que se sustenta via “paradigma indiciário”, uma metodologia que permite construir um caminho interpretativo a partir dos indícios, das pistas, dos sinais, de dados menosprezados por outros (GINZBURG, 1989).

⁶⁴ Por exemplo, se pode ver esse sinal sendo feito no vídeo cujo link consta ao final desta nota entre 01:23 e 01:27. Tanto Soledad à direita no vídeo, quanto Natalia, sua irmã, que sempre canta em dueto essa canção, fazem o sinal da cruz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=guKIycFlpN0>. Acesso em 20 de maio de 2017.

⁶⁵ Chamamos atenção para o fato de que aqui mencionamos a província de Buenos Aires, na qual está situada a cidade autônoma homônima que é o centro das lutas de poder analisadas no capítulo sobre a constituição do folclore na Argentina.

⁶⁶ Como a primeira gravação dessa canção se deu em um disco de vinil que apenas gravava dois lados – uma canção em cada – mencionamos não a faixa ao final da referência, mas o lado do disco.

A viagem metafórica que o locutor da canção permite ler chega à província de Buenos Aires, em Altamirano, mas não se demora muito, porque as localidades que são mencionadas na estrofe seis são quase todas – com exceção de “Santa Elena” (província de Entre Ríos, que finaliza a estrofe) – em Córdoba, um dos berços do folclore (não por acaso onde se localiza Cosquín), quais sejam, “Cerro Colorado”, “Churqui” (abreviatura de Churqui Cañada), “Rayo Cortado”, “Sán Francisco del Chañar”. Também nessa estrofe mais referências à obra de Yupanqui: “Cerro colorado” (YUPANQUI, 1998), “La añera” (YUPANQUI, 1946a).

Na última estrofe a narrativa retorna a Buenos Aires, informando que os ares dessa cidade – e aqui a menção é à capital cidade e não à província homônima – lhe deram a Don Atahualpa um canto de vento (possivelmente uma metáfora para poder voar, chegar mais longe – sabemos que a chegada de Yupanqui à França se deu pelo reconhecimento dos bonaerenses). Adiante nessa estrofe são mencionados “huella” e “estilo”, dois subgêneros da canção folclórica, muito praticados precisamente nas províncias do sul. A geografia mencionada é totalmente localizada na região da “pampa húmeda” – região mais rica e mais poderosa no sentido do folclore, segundo Luna (1986), a mesma região que fica de costas ao país, mas que precisa do folclore no começo do século XX para assegurar a “argentinidade” diante dos estrangeiros – no primeiro verso “Buenos Aires”, a capital, seguida de “Pergamino” da província de Buenos Aires, “La Pampa” (a própria província) e por fim “Santa Rosa”, da mesma província. Os últimos dois versos são emblemáticos: “lo llora [a Don Ata] toda La Pampa/en una bordona” (op.cit.), toda a província chora por Yupanqui e esse pranto é embalado por um toque de “guitarra”⁶⁷.

Fechamos esse parêntese e voltamos agora às análises das capas dos álbuns. Na figura 1B, à direita, temos a capa do segundo álbum de Soledad, “La Sole” que foi gravado em 1997. Nessa época a cantora já estava conhecida ao menos no interior argentino, mas não havia chegado a Buenos Aires, a capital, que consagrava os artistas⁶⁸. O disco contém doze canções e nele constam algumas das que se tornarão clássicos de seu repertório. No nível verbal temos apenas três informações: a primeira delas é o nome do álbum “La Sole”, no canto superior à direita; abaixo, sobre o peito da

⁶⁷ “Bordona” significa cada uma das três cordas mais baixas do violão, preferentemente a sexta.

⁶⁸ Informações que retiramos do documentário “Mi camino al hoy” (capítulos 1 e 2), de tom autobiográfico em que Soledad narra ano após ano o caminho percorrido em sua carreira. Disponíveis respectivamente em <https://www.youtube.com/watch?v=uIGtHOBduMc>; <https://www.youtube.com/watch?v=Y7DxVQR3hSs>. Acessos em 14 de maio de 2017.

cantora, o nome em letras garrafais vermelhas, em fonte idêntica ao álbum anterior; abaixo à esquerda o nome da gravadora “Sony Music”. O nome do álbum causa reconhecimento com o público, aproximando a menina que recentemente começava sua carreira por meio de um apelido que se torna popular, pelo qual começarão a chamá-la daí em diante.

A respeito da imagem, temos em primeiro plano a fotografia da cantora – dessa vez de estúdio – a menina sorri com pouca ou nenhuma maquiagem, os cabelos estão bem tratados, mas penteados apenas, não chamam atenção; veste uma camisa simples, de listras. O pano de fundo desse cenário é um céu com nuvens claras. A imagem do álbum é quase angelical, se contrapondo à capa do álbum anterior, em que os movimentos do poncho ao vento denotavam algum tipo de violência, parece uma resposta, inclusive.

Figura 2 - Capa dos álbuns “A mi gente” (1998) e “Yo si quiero a mi país” (1999)



Fonte: site oficial⁶⁹

Em 1997 Soledad Pastorutti começou a realizar shows em Buenos Aires, que a consagrou como já se esperava. No segundo capítulo do documentário “Mi camino al hoy” a cantora narra com detalhes sua chegada à capital e as exigências que o público apresentava, como autógrafos, fazer fotografias, etc. que no caso do interior argentino não havia. Em 1998 grava o disco “A mi gente”, ao vivo⁷⁰; sua carreira começava a expandir-se para fora da Argentina, nesse álbum gravou canções de cantores uruguaios,

⁶⁹ <http://www.lasole.net/discos/>

⁷⁰ No capítulo 3 do documentário mencionado acima Soledad informa que ao chegar a Buenos Aires os planos eram de uma apresentação no teatro Gran Rex, mas com a alta procura pelos ingressos naquele ano se apresentou vinte vezes nesse teatro com casa cheia.

como maneira de alcançar o público do país vizinho onde faria uma primeira turnê internacional.

No que se refere à análise da capa do álbum de 1998 (figura 2A), no nível do texto, apenas há três informações: na parte superior com letras maiúsculas em vermelho se lê “SOLEDA”, formatada na mesma fonte em que aparecia nos álbuns de 1996 e 1997; abaixo, em uma mesma linha, com tamanhos de fonte e cores distintos, se lê, da esquerda para a direita, “Sony music” (em azul, letra menor) e “a mi gente” (em vermelho, com minúsculas, em tamanho maior que o nome da gravadora).

Em um primeiro plano, no nível imagético, está a cantora com o microfone em punho, sorrindo. A imagem não permite ver muito de seu corpo, somente é possível dizer que veste uma camisa escura. Novamente, não há maquiagem ou penteado que chamem atenção. A cantora está posta à direita e o que mais ocupa espaço na capa do álbum é uma imagem de um teatro ou estádio lotado pelo público. Os quadros de diferentes tons sugerem um recorte de fotografias de distintos públicos, mas a coerência geral do texto imagético permite concluir que se trata apenas de um efeito visual, pois é uma fotografia feita de um só grupo de espectadores.

No público que aí aparece, algumas pessoas estão em pé, reboleando ao ar seus ponchos, o que demonstra o diálogo que a cantora travava com as pessoas. De acordo com Tatit (1986, p.6), “quem ouve uma canção, ouve alguém dizendo alguma coisa de certa maneira” e esse simples fato se “ouvir o outro” se altera porque a canção tem uma “eficácia”, nos termos do semiótico brasileiro, isto é, cria um elo de cumplicidade entre quem canta – emprestando voz a um projeto de dizer – e quem escuta – que em alguma medida esse projeto desencadeia atos que acontecerão no mundo. Para o caso de Soledad Pastorutti em seus shows é inevitável que o público reboleie os ponchos ao ar, acompanhando os movimentos violentos contra o ar da cantora. É uma marca registrada de um lado e do outro do microfone.

Sobre a capa do álbum “A mi gente” podemos afirmar pela materialidade que a proposta do título faz um par perfeito com a imagem da capa, em que a despeito da cantora aparecer em primeiro plano, ocupa maior espaço no texto imagético “la gente”, o público. A imagem da menina que renovava o folclore se mantém, a fotografia de Soledad Pastorutti que aí figura se assemelha às feições juvenis que o “folclore jovem” vendia (tal como as capas de 1996 e 1997 discursavam a esse respeito). Essa perspectiva de venda de discos, de estádios lotados, se dá com o contraponto entre a jovem cantora em primeiro plano e o público que lotava as arquibancadas ao fundo.

O álbum “Yo si quiero a mi país” (figura 2B) foi gravado totalmente nos Estados Unidos, em Miami. O produtor já não é o mesmo dos três primeiros (agora o responsável é uma figura reconhecida na América Latina por produzir artistas já consagrados junto ao público). A imagem da capa dá esse tom distinto – a troca da fonte para o nome da cantora denuncia essa mudança – notadamente mais profissional.

O verbal ainda apresenta apenas três informações, mas agora deslocadas duas delas verticalmente: o nome da cantora aparece em marrom sob um fundo preto e entre esse fundo e a fronteira com a fotografia aparece o nome do álbum, em letras brancas; completa o verbal o nome da gravadora, que está embaixo à direita, na horizontal. É interessante notar como o título desse álbum evoca signos de identidade, pois em “Yo si quiero a mi país” temos em um primeiro momento a necessidade de subjetivação dada pelo uso do pronome de primeira pessoa do singular “yo”, seguida do advérbio “si” e do verbo “querer” conjugado nessa pessoa. Ou seja, “eu sim amo meu país”, título que deixa em aberto a possibilidade de que, possivelmente, outros não amem tanto o seu país como aquele que enuncia.

A fotografia utilizada como capa produz um deslizamento na imagem de menina folclorista que os primeiros três álbuns fixavam: Soledad aparece aí em preto e branco, veste uma jaqueta jeans, pulseiras no punho, um anel na mão que segura o rosto, olhar para baixo, com tom reflexivo. Levemente maquiada, o vento faz com que mechas do cabelo voem sobre o rosto. Essa é uma primeira quebra com o discurso que se gestava desde o primeiro álbum, aqui há pistas de construção de outra imagem distinta daquela de “niña festivalera”, “piba folclorista”. Esse álbum contém algumas canções muito específicas do folclore argentino, mas há nele uma abertura para o pop que será outra vertente abordada pela cantora desse momento em diante. É uma primeira metamorfose.

Os álbuns gravados em 2000 (figura adiante⁷¹), ambos, constituem um seguimento à perspectiva que “Yo si quiero a mi país” apresentava: uma imagem mais sóbria, com destaque para o corpo da cantora (aqui há um deslizamento que começa a enfatizar a sensualidade). No caso do álbum “Soledad” (figura 3A), além do título do disco acima à esquerda, em letras maiúsculas, apenas consta a informação da gravadora no nível do texto escrito; o título e o nome da cantora são idênticos, de modo que assim se substituem. As imagens que se sobrepõem nessa capa são da cantora, que está em primeiro plano à direita, em uma posição que sugere movimento de saída. Está séria,

⁷¹ A ordem foi alterada para que não haja partes em branco em meio ao texto.

olhando para a câmera, novamente pouca maquiagem, penteado simples, veste uma blusa de lã que cobre todo o corpo aparente, exceto o rosto e pescoço. A tonalidade da fotografia é sépia, Soledad está de costas para uma estrada, é possível distinguir duas árvores apenas no plano de fundo.

Figura 3 - Capa dos álbuns “Soledad” (2000) e “Mis grandes canciones” (2000)



Fonte: site oficial⁷²

O disco “Mis grandes canciones” (2000), edição exclusiva para o mercado da Espanha (figura 3B), apresenta no nível do verbal apenas duas informações: a primeira delas em caixa alta na parte superior é o nome da cantora; a segunda, centralizada à esquerda, é o nome do álbum mais ou menos à mesma altura do rosto da cantora. A fotografia em tonalidade preta e branca mostra Soledad mais uma vez séria confrontando o leitor. A cantora veste uma espécie de vestido e usa um casaco sobre ele, roupas simples. Há um decote no vestido, novidade até esse momento, o que chama atenção novamente para sensualidade. Não é possível notar maquiagem ou estética ligada aos cabelos, que simplesmente estão divididos. O corpo da cantora projeta uma sombra sobre o piso que serve de pano de fundo.

⁷² <http://www.lasole.net/discos/>

Figura 4 - Capa dos álbuns “Libre” (2001) e “Sole y Horacio juntos por única vez” (2002)



Figura 4A: Capa do álbum “Libre” (2001)

Figura 4B: Capa do álbum “Sole y Horacio juntos por única vez” (2002)

Fonte: site oficial⁷³

Sobre a capa do álbum “Libre” (figura 4A) o nível verbal somente apresenta o título do álbum, escrito na vertical no lado superior esquerdo; a gravadora é mencionada em tamanho de fonte quase imperceptível em posição diagonal com o título do álbum. A imagem da capa é uma fotografia de estúdio da cantora, em que aparece novamente com pouca maquiagem, veste uma camisa estampada simples, como o penteado que usa. Sorri para o leitor. O braço aparente está em um movimento no ar, o que lembra a capa do primeiro álbum (“Pocho al viento”), mas é apenas um efeito, pois as canções gravadas nesse álbum destoam, quase todas, do conjunto desse cancionero folclórico que estamos analisando: tudo que foi gravado em “Libre” objetivava chegar ao público mais jovem, a própria cantora reconheceu isso⁷⁴. Nada mais natural para uma cantora que teve sua carreira como um parto da espetacularização, no sentido de Debord (2008), esse movimento de adaptação à exigência do público.

Por fim, parece que a regência do substantivo “libre” exige um complemento, que não há no título, nem mesmo na canção homônima ao disco. A pergunta que permanece é “libre” de que?. “Libre” exige preposição quando não consta em posição de objeto. Tanto essa informação quanto outras que trazemos ainda neste capítulo permitem entrever uma contradição: não há um discurso de identidade que não se

⁷³ <http://www.lasole.net/discos/>

⁷⁴ No episódio 6 de “Mi camino al hoy”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zvw1cJG9YEg> Acesso em 16/05/2017.

constitua em relação com a alteridade. Via materialidade do título do álbum identificamos uma busca de liberdade, as hipóteses podem ser várias, mas a mais plausível é que – os dados de outros textos que estudamos adiante reafirmam isso – seja uma liberdade do telurismo, de procura de outras formas de expressão. A cantora declara em algumas entrevistas que se sente muito inclinada a produzir canções, sobretudo do pop, mas também do rock.

Em 2002, Soledad convidou Horacio Guarany a participar de um show realizado no estádio Luna Park, em Buenos Aires. A ideia inicial seria de uma homenagem, o que Horacio rejeitou, depois, ficou acertado que durante o show fariam um recorrido de canções de ambos os cantores e assim aconteceu. Depois da gravação do show ao vivo surgiu a ideia do disco que analisamos.

A imagem da capa (figura 4B) apresenta na parte superior, na horizontal, o título do álbum: “Sole y Horacio juntos por única vez”, a sintaxe da enunciação permite afirmar que se dá ênfase para Soledad, embora Horacio fosse um cantor com carreira consolidada no folclore argentino. É interessante perceber a ideia de unicidade desse evento que aí surge pelo título: “por única vez”. Um encontro no grande tempo que não voltou a se repetir. O todo desse enunciado verbal está em azul, com exceção da palavra “juntos” que se destaca em branco. Essa troca de cores denota a ideia de união, de parceria (o que a sintaxe da enunciação não permite porque, por mais que a conjunção aditiva “y” esteja unificando os dois termos do sujeito composto, há uma ênfase em Soledad que aparece primeiro que Horacio). A ordem dos termos no sujeito sintático adota/denuncia um ponto de vista e o jogo que a indústria do disco arquiteta é muito interessante quando cotejamos os dois textos superpostos: o texto verbal enfatiza “Sole” como primeiro termo e o imagético inverte a ordem e coloca Horacio como “escada”. Abaixo na figura, sob um fundo amarelo à esquerda, se destaca a informação “Grabado en vivo en el Luna Park”; do lado oposto, o nome da gravadora em azul.

A análise da fotografia da capa coloca ênfase em outra direção: se no título do álbum – pela ordem sintática – Soledad figura em lugar que chama mais atenção, a fotografia da capa inverte esse polaridade. Em primeiro plano está Horacio Guarany que sorri para o leitor, um sorriso quase escondido pelo grosso bigode. Vestido de branco, parece estar sentado. Soledad aparece por trás, abraçando Guarany, faces coladas em contraste: um idoso, dentre os grandes nomes da canção folclórica, rosto enrugado pelo tempo; ao lado uma menina-mulher muito jovem, agora já uma cantora consolidada no gênero, sorri abraçada a um dos seus grandes mestres. Nesse sentido, no

início da quinta canção desse show, Guarany fez a seguinte menção, que ademais de muito poética, serve-nos como objeto para análise e para cotejamento com essa da capa do álbum:

Cuando ya creía que nunca más volvería al Luna Park, esta... esta muchacha, esta primavera, esta Soledad primavera se acordó del otoño del cantor y dijo: “Vamos a cantar juntos para que no se te caigan las hojas, cantor!”. Y aquí estoy. Aquí estoy, feliz con ella, feliz con la canción (GUARANY, 2002, faixa 5)⁷⁵.

Nada mais bakhtiniano que a perspectiva de renovação: momento de encontro entre o mundo velho, decrépito, e o mundo novo, nascente, forte. Bakhtin (2013) trata dessa renovação como uma ambivalência, já que o mesmo momento cronológico em que a morte acontece para o velho é instante de nascimento do novo. O ato é um único e mesmo, na perspectiva do autor russo: “Quando se elimina e se rejeita o velho corpo que morre, corta-se ao mesmo tempo o cordão umbilical do corpo novo e jovem [...]. As imagens rabelaisianas fixam o próprio instante de transição, incluindo os seus dois polos” (BAKHTIN, 2013, p. 179). Deslocando o assunto para nossa compreensão da passagem anterior de Guarany, nota-se que ele se coloca nesse lugar do “otoño del cantor”, que deve cantar com a “primavera Soledad” para que não caiam suas folhas, para fazer com o ato de cantar uma renovação, para se fertilizar com a novidade que vem da juventude. Em outros termos, essa imagem rabelaisiana do velho e do novo se encontrando nos limites de um mesmo corpo – um que deixa a vida recebendo os golpes da cesariana fatal em que nascerá o outro – diz muito sobre esse momento do folclore argentino.

No que se refere à capa de “Adonde vayas” (figura 5A, abaixo), no nível do verbal, além do título que vem depois do nome da cantora, informações que estão todas (inclusive parece não haver muito espaço entre um elemento e outro) em uma mesma linha sobre meio da capa, em letras maiúsculas brancas. A fotografia da capa foi feita ao ar livre e a cantora está novamente em primeiro plano, aparece apenas do pescoço para cima, em uma posição que sugere estar olhando o chão, ou pensativa (posição semelhante àquela que analisamos no álbum “Yo si quiero a mi país”, mas aqui desde outro ponto de vista). O pano de fundo é a paisagem rural da Argentina, ao longe se distingue a silhueta de dois cavalos que estão, aparentemente, pastando. A capa do disco

⁷⁵ Trecho introdutório à canção, transcrito por nós para os fins de análise.

“Adonde vayas”, de 2003, parece seguir esse retorno ao telúrico e ao folclórico que no ano anterior aconteceu com o show que se tornou um disco com um dos cantores mais respeitados do público que assistia aos festivais. Apenas a título de comentário, o repertório do disco com Guarany é quase todo formado por “chacareras”, ritmo que é um dos mais característicos da canção de projeção folclórica. Em “Adonde vayas” há outro diferencial: há sete canções de autoria de Soledad Pastorutti, assim o trabalho de cantar as canções vai se tornando algo mais autoral na medida em que canta menos canções de outros autores.

Figura 5 - Capas dos álbuns “Adonde vayas” (2003) e “Diez años de Soledad” (2005)



Fonte: site oficial⁷⁶

O álbum que comemora dez anos de carreira, “Diez años de Soledad” (2005), figura 5B, apresenta somente essa informação escrita na capa (a fonte desenhada sugere uma assinatura, inclusive pela inclinação em relação à capa como um todo). Segundo o site oficial de Soledad Pastorutti, o título do álbum faz referência ao romance “Cien años de soledad” (de Gabriel García Márquez), e são dois CDs, o primeiro deles gravado em estúdio, em que a maioria das canções é de autoria de Soledad e o segundo gravado ao vivo e recupera o repertório já consagrado em seus shows⁷⁷.

O restante do quadro formado pela capa do álbum é composto por uma foto da cantora que está de costas, reboleando um poncho pampa ao ar, vestida com a camisa 10

⁷⁶ <http://www.lasole.net/discos/>

⁷⁷ Informações retiradas do site oficial, no trecho em que se trata especificamente desse disco. <http://www.lasole.net/2005/05/03/2005-diez-anos-de-soledad/> Acesso em 17/05/2017.

da seleção argentina de futebol e bombachas. O movimento que o rebolar do poncho produz faz com que os cabelos estejam revoltos. As cores de fundo e de borda da imagem são as mesmas da camiseta da seleção de futebol: “Celeste y blanco”. É uma repetição formal do disco de 1996 em que aparece com “poncho al viento”; essa retomada faz todo o sentido quando se comemora dez anos de carreira, como um retorno às origens, retorna assim ao folclore com força⁷⁸.

Figura 6 - Capa dos álbuns “En vivo en Obras” (2006) e “Folklore” (2008)



Figura 6A: Capa do álbum “En vivo en Obras” (2006)

Figura 6B: Capa do álbum “Folklore” (2008)

Fonte: site oficial⁷⁹

No caso do álbum gravado ao vivo em 2006, “En vivo en Obras” (figura 6A), no nível do verbal temos tanto o nome da cantora (acima em letras brancas e maiúsculas) quanto o título do álbum, em que se destaca o tamanho de fonte para a palavra “OBRAS” (na mesma cor, abaixo da linha da cintura de Soledad), com efeito de edição que simula o eco das palavras, o show foi a reinauguração de um estádio considerado o antigo templo do rock argentino. Ademais, a fotografia em que Soledad Pastorutti aparece cantando, de lado em relação ao leitor, veste um blazer branco e usa bombachas decoradas. O pano de fundo é muito semelhante àquele que analisamos por ocasião do álbum “A mi gente” (1998), porque se coloca a imagem da cantora em um palco iluminado pelo público. A diferença no caso da capa de “En vivo en Obras” é que ao

⁷⁸ Não por acaso a cantora veste a camisa da seleção de futebol: foi escolhida por várias vezes para cantar o tema das copas do mundo de futebol na Argentina. Também, várias vezes viajou com a seleção argentina. A despeito disso, o próprio movimento de rebolar o poncho ao ar, que denota essa violência tão característica das torcidas de futebol, seja na Argentina seja em outro lugar. O estudo de Alabarces (2006) é bastante interessante nesse sentido, pois analisa mais detidamente a invenção de narrativas de nacionalidade que ligam o futebol à pátria na Argentina.

⁷⁹ <http://www.lasole.net/discos/>

invés de a multidão, o fundo é constituído de uma imensidade de holofotes, que dos pés à cabeça iluminam a cantora que aparece aí de corpo inteiro. Cotejando a capa de “A mi gente” e de “Em vivo em Obras” podemos afirmar que no caso do álbum mais antigo havia uma necessidade de consolidação, de uma cantora que estava recém começando uma carreira, por isso o público que enchia os estádios atua como pano de fundo que comprova o êxito; para o álbum de 2006, uma cantora já consolidada pelo gosto popular ilumina a si mesma no centro do palco, o público sumiu, continua no escuro.

A capa de “Folklore” (2008), figura 6B, sem fotografia da cantora, demonstra apenas em uma figura abstrata, circular, seu nome e o título do álbum. As cores predominantes nessa capa são o marrom e o branco que está em todos os detalhes, exceto na cor das letras do título e do nome de Soledad, que estão em preto. Se por um lado não ajuda muito em nossa análise sobre as metamorfoses da cantora nessa narrativa da indústria discográfica (o que flagramos na subjetivação produzida pelas fotografias), por outro podemos ver que pelo próprio título “FOLKLORE” o centro desse álbum é a canção folclórica, em uma investida da cantora que começou com o álbum em comemoração aos dez anos de carreira “Diez años de Soledad”, se manteve no álbum gravado ao vivo em 2006 e aqui toma o centro do álbum, porque é a palavra que o intitula. Em outros termos, parece que seria preciso lançar um disco com o título “Folklore” para firmar o compromisso com a cultura popular que lhe serve de substrato em uma fase inicial, mas que paulatinamente está sendo apagada em nome do espetáculo de cantar (a contraposição que fizemos acima das capas dos álbuns “A mi gente” e “En vivo em Obras”; que também poderia ser feito a respeito do par “Poncho al viento” e “Diez años de Soledad”, em que os gestos são os mesmos, mas no caso do segundo álbum há um trabalho de polimento que não havia em 1996).

Figura 7 - Capa dos álbuns “La fiesta” (2009) e “Vivo en Arequito” (2010)



Figura 7A: Capa do álbum “La fiesta” (2009)



Figura 7B: Capa do álbum “Vivo en Arequito” (2010)

Fonte: site oficial⁸⁰

O disco “La fiesta” (figura 7A) teve o mesmo papel que aquele gravado em 1964 “Coronación del Folklore” (como mencionamos no capítulo dois) pelos expoentes do folclore argentino da década de 1960. “La fiesta” reúne o grupo de folcloristas responsáveis pela nova direção que a canção folclórica argentina tomou do final da década de 1990 em diante. A capa do disco apresenta também poucas informações verbais, ao centro, na parte superior, uma lista composta pelos artistas “Soledad”, “Chaqueño Palavecino” e “Los Nocheros”. Ao centro, uma espécie de escudo abriga o título do álbum “LA FIESTA”; mais abaixo, ainda, a informação “En vivo”.

O imagético nessa capa é muito rico: de cima para baixo, circundam esse escudo em que consta o título fotos de cada um dos seis cantores que participaram em sua constituição; em posição superior os dois solistas, à esquerda Soledad, à direita Chaqueño Palavecino; em posição descendente o quarteto Los Nocheros: à esquerda, abaixo de Soledad, Mario Teruel, e em posição central, da esquerda para a direita, Kike Teruel, Ruben Ehizaguirre, Alvaro Teruel. Completa esse quadro a foto com maior destaque, abaixo, em que os seis cantores aparecem abraçados, da esquerda para a direita: Ruben, Kike, Soledad, Alvaro, Mario e Chaqueño. De maneira geral esse álbum também enfatiza um retorno de Soledad ao projeto iniciado nos anos 1990, de renovação do folclore. Agora, pelo que temos visto pelo menos desde o álbum de dez anos, Soledad passa a ser narrada como uma mulher folclorista, convicta de seus temas e arraigada às temáticas folclóricas. Em outros termos, com esse projeto conjunto com Chaqueño Palavecino e com o quarteto Los Nocheros, retoma aquela renovação que acontecera há mais de dez anos no folclore argentino, revive essa centelha. O repertório desse show, apenas a título de comentário, foi totalmente folclórico, escolheram-no com base nas canções que costumam agradar o público dos festivais, muitas “vidalas”, “cuecas” e, sobretudo “chacareras” (preferência indiscutível nos festivais).

Já para o caso da capa de “Vivo en Arequito” (figura 7B), de 2010, temos poucas informações verbais. O nome da cantora e o título do álbum se misturam com a imagem, já que na mala que aparece ao centro está impresso na parte superior o nome da cantora em uma caixa de texto vermelha, na qual as letras de “SOLEDAD” estão vazadas na cor do fundo e abaixo, e “Vivo en AREQUITO” em duas linhas, dando destaque para o nome da cidade natal de Soledad em caixa alta e linha própria. É

⁸⁰ <http://www.lasole.net/discos/>

interessante o destaque dado na formatação do texto para o trecho “Vivo en”, o modo como está inscrito recorda uma assinatura. Ademais, ao informar “Vivo en” essa busca de identidade se vê uma vez mais em destaque, porque é preciso buscar “Mi pueblo” (título de uma das canções), encontrar aqueles que “te digam único” entre os outros (PONZIO, 2010b), se deparar com os pares que dividem costumes.

Sobre o texto imagético, o centro da imagem é uma mala que parece estar sendo arrumada para viagem, nela constam um par de botas vermelhas, um espartilho e outro objeto na mesma cor que não podemos identificar. Sobre a aba de cima da mala está um chapéu que sombreia o título do álbum. O fundo da imagem é uma parede rosa, um rodapé antigo em madeira e um piso no mesmo material. O interessante é notar que embora novamente não apareça aqui uma imagem da cantora, o título ajuda na definição dessa busca de voltar “al pueblo”. O conteúdo desse álbum, embora apresente algumas canções *pop* e/ou romântica de seu cancionero, é, sobretudo, folclórico.

Figura 8 - Capa dos álbuns “Raíz” (2014) e “Vivir es hoy” (2015)



Fonte: site oficial⁸¹

O álbum “Raíz” (figura 8A) foi uma proposta ousada de internacionalização que a gravadora propôs tanto a Soledad Pastorutti quanto a outras duas cantoras: Lila Dows (mexicana) e Niña Pastori (espanhola). A capa do disco apresenta em primeiro plano, no que se refere ao texto verbal, o título do álbum, em letras maiúsculas laranjas, seguido de espécie de caixa de texto ondulada em que aparecem na seguinte ordem, de cima para baixo, o nome das intérpretes: “Lila Dows”, “Niña Pastori” e “Soledad”. As

⁸¹ <http://www.lasole.net/discos/>

informações verbais estão à direita no canto superior, em uma região mais escura da fotografia.

O texto imagético é muito rico, mais uma vez: em pé, ao fundo, Lila Dows traça um vestido branco, curto e decotado, usa uma espécie de manta colorida nos braços, de seu pescoço desce um colar comprido, brincos, uma faixa azul escura e um tipo de coroa de flores rosa adorna sua cabeça; sentada em uma cadeira, à esquerda, Niña Pastori usa um vestido branco típico das cantoras de flamenco, muitos babados em mangas e na parte inferior, usa também um echarpe marrom com detalhes em outra cor, está com os cabelos presos; Soledad Pastorutti está sentada ao chão, usa roupas brancas, uma saia do tipo de montaria e uma camisa com babados, a cintura é dividida por uma faixa de fita pampa, usa um chapéu, aparentemente de “gaucho”, leva uma flor branca presa à trança do cabelo.

Das três, a única que sorri para a foto é Soledad, as outras duas, ambas, olham sérias para o leitor. Note-se que aqui Soledad aparece bastante maquiada, apesar de não ser com cores fortes ou extravagantes, há uma diferença grande quanto aos outros álbuns em que pouca ou nenhuma maquiagem era notada. Interessante perceber que no caso de “Raíz” é dada atenção determinante sobre a tipificação das cantoras: Lila Dows está com adereços muito coloridos (pode ser que, para não fazer contraste tão grande com ambas as outras tenha escolhido um vestido branco, o que é raro que use) como naturalmente as mexicanas, sobretudo de origem rural, usam; Niña Pastori encarna a mulher espanhola, vestidos longos, muitas dobras de tecido que sobra sobre o corpo; Soledad usa fita pampa – quem sabe o adereço mais característico dos “gauchos” argentinos, chapéu e saia de montaria. O quadro é mesmo de “busca das raízes”, como a canção que compartilha o nome do álbum, de cada cantora a seu modo, em um trio heterogêneo de folcloristas do lado de cá e de lá do oceano.

Façamos aqui um segundo parêntese, nesse caso, para a análise da letra da canção “La raíz de mi tierra”, corte de difusão do disco “Raíz”. A letra foi escrita pelas três cantoras em parceria, cada qual canta partes específicas da canção⁸²:

⁸² Nesse sentido, para fins de análise, indicamos entre parênteses no começo dos versos sempre que a voz que canta muda. Quando há uma estrofe inteira sem menção a nome de cantora continua a mesma da anterior. Por uma questão de espaço, excluímos todos os momentos em que o refrão aparece da análise, assim, apenas mencionamos a ordem e o número de vezes que é realizado a cada vez. Excluímos duas pequenas estrofes quase iguais que as cantoras cantam a três vozes, não fazia tanto sentido para nossa análise. Também, conforme Soledad Pastorutti comenta no episódio 19 de “Mi camino al hoy”, as partes que cantam na canção foram escritas de próprio punho pelas respectivas cantoras. Informação disponível no vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=aiXsHBuVdk4&t=218s> Acesso em 21 de maio de 2017.

(Refrão: todas) Busco de dónde vengo
 Que me perdí
 Busco de dónde vengo
 Que aquí está mi raíz

(Niña Pastori:) Qué será de mí, si no estás ahí
 Vengo como un sueño, que siempre creí
 Si no **te** tengo aquí, cerquita de mí
 Para que me arropes y pueda seguir

Quiero estar ahí
 Si la isla duerme
 Quiero ver las olas
 Cuando el mar despierte
 Y llevar **tu** aire
 Dentro de mi sangre
 [...]
 Yo **te** traigo esta noche
 La raíz de mi tierra
 Yo **te** traigo los versos
 Tres personas que sueñan
Te regalo el aroma y el sabor de mi tierra
 [...]
 [Repetição da anterior]
 [Refrão 2x]
 [Grifo nosso]

A canção inicia com o refrão, que se repete duas vezes, cantada pelo trio. Os quatros versos que compõem essa estrofe formam dois pares: o primeiro deles “Busco de dónde vengo/Que me perdí” denota um sentido de busca de identidade, que está perdida por algum motivo; o segundo par: “Busco de dónde vengo/Que aquí está mi raíz” completa o sentido dessa busca do primeiro par, porque o que está sendo procurado é o lugar de suas raízes. Em um sentido amplo, o refrão informa que para quem está perdido, o lugar que busca é o de suas raízes. Nesse sentido, “raíz”, como título do álbum e como palavra chave nessa canção, adquire uma espessura semântica que pode designar, inclusive, o próprio folclore (mexicano, espanhol ou argentino, conforme a perspectiva de cada cantora); que designa também esse amor à tradição e ao culto da tradição, a cultura popular.

Foucault (2014, p. 21) afirma que não há sociedades em que “não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar”, é por esse motivo que há um desnivelamento entre os discursos que produz dois tipos: um dos tipos é o discurso que é dito e passa junto ao ato que o enunciou; o outro tipo é aquele que está na origem de um grupo de outros enunciados, que o retomam em grande medida, são discursos que “indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem

ditos e estão ainda por dizer” (idem). Dessa maneira, parece que a noção de folclore que está expressa na escolha da palavra “Raíz” para título do álbum e para peça chave na canção de difusão garante de alguma maneira esse discurso que está dito e ainda tem o que dizer, evoca essa perspectiva de continuidade e de permanência.

Essa leitura que fizemos com apoio em Foucault (2014) vai se sustentando à medida que analisamos as estrofes. “Raíz” é uma palavra satélite para a canção, na qual o peso semântico está concentrado. As primeiras duas estrofes da canção, posteriores ao refrão, são cantadas por Niña Pastori. No primeiro verso, o locutor utiliza sintaxe inversa para efeito poético, colocando em primeiro lugar uma interrogação indireta marcada pela palavra “qué” acoplada a um verbo conjugado no futuro simples do modo indicativo (“será”) seguida de uma condição, “si no estás ahí”. A ordem direta, marcada por pontuação seria “Si no estás ahí, ¿que será de mí?” – que introduz essa dependência identitária com a raiz. Esse dado, para nossa análise, também serve como índice de contradição: essa busca de identidade perdida é uma busca pelos outros, mas não qualquer um, o outro que “te diga único”, que afirme “és um de nós”, o que seria uma “diferença que identifica” (GERALDI, 2015), estabelece laços, torna parte de um grande grupo daqueles outros que compartilham um mesmo lugar de origem, costumes partilhados de todo o tipo.

Os três versos seguintes dessa mesma estrofe corroboram: “Vengo como un sueño, que siempre creí/Si no te tengo aquí, cerquita de mi/Para que me arropes y pueda seguir”, dessa maneira, trocando em outras palavras, estar perto de suas raízes, para que se agasalhe (“arropar”: agasalhar, cobrir-se) e possa seguir é uma condição. Por isso o primeiro verso é completado pelos três seguintes, de modo que o locutor afirma que não é nada sem que esteja em suas raízes, que designam aqui “identidade”.

A estrofe três introduz esse desejo de estar sempre por perto “Quiero estar ahí”, seguido de algumas razões que o justificam, nesse caso. Adiante, nos versos que antecedem esse pequeno trecho cantado pelo trio, o desejo é retomado e agora constitui o corpo “Y llevar tu aire,/ dentro de mi sangre”. Enquanto a primeira estrofe se pautava em uma dúvida sobre o que seria o locutor ao se distanciar – fisicamente – de sua raiz, a segunda coloca a raiz – superestimada aqui – como parte do sangue, como algo que se pode respirar e levar nas veias, que passa a constituir o corpo. O sentido de “raiz” passa de algo que é do âmbito de uma relação eu-outro (social/externo) para outro âmbito, que agora é biológico (interior). Contudo, por mais que esses versos apelem para o biológico, esse apelo se dá para voltar a demarcar as relações com o externo, porque o

sangue diferencia também socialmente. Levar no sangue essa diferença que é uma “raiz” implica em diferença que é primeiro de ordem biológica e depois social.

Na última estrofe cantada por Niña Pastori, o locutor informa que “Yo te traigo esta noche/La raíz de mi tierra”, verso em que “raíz” significa toda essa espessura semântica que estamos discutindo. Para esse verso, a palavra pode retomar o próprio sentido de folclore, de tradição, que está na base da discursividade das três cantautoras. O terceiro verso apenas muda o predicado em relação ao primeiro, visto que traz os versos de três pessoas que sonham.

É interessante perceber que essa estrofe está voltada para o outro (que pode ser conterrâneo ou não, que pode compartilhar a mesma raiz ou não) e permite pelo menos duas leituras: o sentido de recuperar/discutir/cantar a essas raízes é mostrar aos outros como funciona essa tradição (o interlocutor aqui é estrangeiro e ignora a raiz) ou fazer uma homenagem à raiz, trazendo-lhe versos, palavras que constituem o telúrico a respeito dessa própria raiz (o interlocutor é ao mesmo tempo o tema da canção aqui). Os índices materiais que permitem tal afirmação são os pronomes em negrito, eles retomam na terceira estrofe o “tu” da enunciação, no sentido benvenisteano. Em outros termos, o uso de pronomes que recuperam a segunda pessoa do discurso pode denotar tanto a própria raiz quanto o interlocutor mais distante (essa estrofe é ambígua nesse aspecto). Essa leitura não é permitida para o sentido dos pronomes de segunda pessoa em “Si no **te** tengo aquí [...]” (terceiro verso da primeira estrofe cantada por Pastori) e “Y llevar **tu** aire [...]” (quinto verso da segunda estrofe de Pastori) – ambos anteriores à terceira estrofe – nesses dois casos os pronomes de segunda pessoa⁸³ retomam o assunto da canção. A ambigüidade somente se mostra nessa terceira estrofe.

(Lila Downs:) Por qué te perdiste, Niña
 Si tu casa es por aquí
 Aquí está tu raza y vida
 De tu ombligo la raíz
 [...] [Repete os dois últimos]

Con hambre me fui yo lejos
 Hambre de buscar verdad
 Primero perdí mi rumbo
 Hoy me vuelvo a encaminar
 [...] [Repete os dois últimos]

Ya le puedo cantar a la que a mí me parió
 Ya no me siento invisible

⁸³ “Te” é pronome pessoal complemento de segunda pessoa, funciona como objeto direto. “Tu” é pronome possessivo de segunda pessoa.

Ya puedo ser quien soy yo

[...](Refrão 2x: todas)

(Soledad Pastorutti:) Soy parte de ti

Te llevo en la sangre

Si una vez me fui

Fue para extrañarte

Siempre vuelvo a ti

No puedo negarte

Tú mi parte oculta

Yo tu parte avante

Quando llegue mi tiempo

Quiero volver a tu vientre

Seré una nueva semilla

Llena de sueños urgentes

[...] [Repete os dois últimos]

[Refrão 2x] [...]

(DOWNS, PASTORI, PASTORUTTI, 2014, faixa 1)

O trecho cantado por Lila Downs, de três estrofes, inicia com uma pergunta indireta também que de alguma maneira conecta coesivamente a troca de vozes na canção “Por qué te perdiste, Niña”, que é seguido por alguns versos que informam que essa interlocutora – no caso, a cantora das primeiras estrofes da canção – não pode estar perdida, sem identidade, porque sua “casa”, sua “raza” e sua “vida” estão aqui (na raiz). Novamente, a alteridade não deixa de estar presente, embora não discursivizada, não dita, porque, como afirma Bakhtin (2009, p. 184), “as estruturas da língua se prestam ao fenômeno de camuflagem prolongada do discurso de outrem” é o que permite ouvir duas vozes nos limites de uma única construção linguística. Em outros termos, não se pode estar “perdido” – no sentido metafórico – em lugar onde os outros são de mesma “raza”, que compartilham os mesmos costumes, que falam de modo semelhante e estão “aqui”. É esse outro “não dito” no discurso que está sempre “dito [...] e ainda por dizer” (FOUCAULT, 2014, p. 21); é outro que reconhece o “eu” em sua singularidade e semelhança, em seu pertencimento à raiz. Outro que diz “és meu conterrâneo”, “somos daqui”. O verso “De tu ombligo la raíz” faz esse fecho que até o momento não havia entre “la raíz de mi tierra” – título da canção – e a subjetividade de cantá-la, pois o umbigo está enterrado aqui.

Mesmo assim, na estrofe posterior em que o locutor afirma que “Con hambre me fui yo lejos/Hambre de buscar verdad”, o que resultou em perder o rumo primeiro, mas que é possível voltar a encontrá-lo com o retorno à raiz. A fome de busca verdade do

locutor fez com que se afastasse, mas o retorno fez com que se encaminhasse uma vez mais.

A última estrofe cantada por Downs é interessante porque retoma essa ida e volta ao lugar de origem – a raiz, uma vez mais – e esse cantar à terra (mexicana em seu caso) tem o sentido de cobrar identidade que se constituiu com o outro. Reconhecida a diferença, “Ya puedo ser quien soy yo”, isto é, ser “eu” porque se reconhece com os outros que são “não-eu”, mas que constituem o “eu”, nada mais bakhtiniano que essa constituição pela alteridade flagrada pela análise na materialidade dos signos aqui. O verso “Ya no me siento invisible” permite afirmar que essa visibilidade requerida é sempre concessão do outro, concedida pela alteridade. Do contrário, não se pode “tornar-se” visível para os outros, é um paradoxo, como aquele comentado por Bakhtin (2010a, p.49): “é como tentar levantar-se puxando-se pelos próprios cabelos”. Dito de outro modo, o locutor só pode afirmar que “Ya no me siento invisible” porque o diferente (o outro) concedeu-lhe uma alteridade, um lugar no mundo, por isso “Ya puedo ser quien soy yo”, o que não implica que não ser invisível é uma iniciativa do “eu”, é, pelo contrário, uma concessão do outro.

No que se refere à parte cantada por Soledad Pastorutti, é possível notar que o sentido do telurismo, do apego à tradição e à terra é um pouco mais verbalizado que nos casos anteriores. Aparecem algumas imagens poéticas próximas – como a menção ao sangue – às utilizadas anteriormente inclusive. As duas últimas estrofes da canção fazem tanto um balanço sobre o que foi dito quanto reafirmam os valores que a relação que o folclore tem com as raízes, com a tradição. A primeira estrofe da cantora argentina liga, então, o corpo físico (locutor/cantora) ao corpo social (raiz/terra/Argentina) com os versos “Soy parte de ti/Te llevo en la sangre”.

A perspectiva de que a separação física desse lugar de origem causa saudades se repete, “Si una vez me fui/Fue para extrañarte” e que há sempre – e de novo, já que ao analisarmos as estrofes de Downs acima afirmávamos o mesmo – um retorno com regozijos à raiz, à terra. O que se confirma com os últimos três versos “No puedo negarte” – em outros termos, não se pode negar a raiz porque significa identidade; “Tú mi parte oculta/Yo tu parte avante” esse último par de versos retoma a imagem poética que viemos distinguindo há algumas páginas: a raiz – o folclore, generalizando aqui – é uma parte oculta (cultural e não materializada) que constitui esse “ser” do folclore e o sujeito (com o corpo) que materializa o cultural e que precisa manter os cultos a essa tradição deve obedecer aos ritos. Também, sobre o par de versos “Tú mi parte oculta/Yo

tu parte avante” precisamos comentar o fato de que se trata do contraponto indicado por (o corpo) e aquilo que é primeiro interno e depois se exterioriza, mas que ainda continua como ponto de sustentação do eu (a palavra). A raiz é interna, subjetiva, o eu é o corpo, o externo, o objetivado.

A última estrofe da canção refaz essa ligação de raiz/terra, porque o locutor afirma que “Cuando llegue mi tiempo” (quando a vida acabe, quando morrer – é uma metáfora) “Quiero volver a tu vientre”. O uso do verbo “volver” permite dizer que o locutor já esteve lá, aí o folclore funcionaria como semente, como vimos na análise que feita em capítulo anterior sobre a canção “Si se calla el cantor” essa é uma imagem poética frequente. E ao chegar de retorno ao ventre da terra ser uma nova semente cheia de sonhos urgentes. Em termos gerais, ser uma raiz ou cultivar as raízes permite que se pense em dois sentidos possíveis, a saber, o primeiro de que a raiz não existe por si só, ela serve para a sustentação das plantas e para levar os nutrientes da terra para as folhas. Desse modo, “la raiz de mi tierra” funciona metaforicamente como alimentar-se do tradicional, viver dele. E quando a vida acabar, voltar à terra e se tornar nova semente, que se torna raiz no futuro. Um ciclo: ser raiz e ser semente. Uma memória de futuro, um passado prenhe de mundo nascente.

Retomando a análise das capas, sobre o álbum “Vivir es hoy” (de 2015), figura 8B, o quadro de texto é muito interessante de analisar e desemboca nessa narrativa que viemos construindo sobre a discografia de Soledad Pastorutti. Depois do sucesso do álbum lançado com Lila Downs e Niña Pastori⁸⁴, “Vivir es hoy” teria que quebrar algumas barreiras para que se pudesse ver como Soledad seguia sua carreira.

Nesse sentido, ao analisarmos o texto verbal na capa, vemos apenas o título do álbum em verde sob um plano de fundo escuro que está na fotografia, seguido do nome da cantora em letras maiúsculas. A fotografia propriamente dita é o restante, em cuja Soledad Pastorutti pela primeira vez aparece com o corpo inteiro – da cabeça aos pés – na capa. A cantora está em meio a um sorriso largo, muito maquiada e com os cabelos bem penteados; está sentada em uma casa antiga, usa um vestido comprido branco com a parte de baixo levantada fazendo com que as pernas fiquem aparentes e calça botas. Em frente ao corpo está abraçada a um violão e parece tocar. Sobre esse ponto, a narrativa discográfica permite-nos entrever que a menina que renovou o folclore argentino no final da década de 1990 chega aos anos de 2015 com outra constituição.

⁸⁴ O álbum venceu a categoria folclore do Grammy Latino e concorreu ao Grammy americano na categoria de melhor álbum do ano.

Agora é uma mulher que precisa se redefinir a todo o momento; embora tenha no folclore essa atenção especial e toda a sua discografia – no sentido das canções gravadas – denote esse envolvimento de ponta a ponta. Em “Vivir es hoy” se permite algumas liberdades como aquela fase compreendida entre os anos de afirmação como cantora, entre os quatro álbuns gravados entre 1999 e 2001 e “Adonde vayas”, de 2003. Contudo, aqui a liberdade vai além, começa a dialogar com cantores de outros países, faz assim duetos mais ousados, certamente esse espaço foi aberto pelo sucesso que obteve com o disco “Raíz” que a lançou no foco de atenção internacional.

Figura 9 - Capa do álbum “Veinte años” (2016)



Fonte: site oficial⁸⁵

Por fim, o álbum de vinte anos de carreira, gravado ao vivo durante o Festival de Cosquín em 2016 (figura 9). Sobre o que temos na imagem, as informações contidas no verbal e no imagético se misturam: centralizado em maiúsculas está o nome da cantora. Acima de seu nome a informação sobre o número comemorativo de anos de carreira, “20”, em que o zero foi substituído pela imagem de uma lua cheia, o que faz muito sentido quando sabemos que ao longo da história do Festival de Cosquín – no qual, em 1996 Soledad iniciou sua carreira e no mesmo em que comemorou os vinte anos em 2016 – as noites de espetáculos no palco Atahualpa Yupanqui passaram a ser chamadas de “lunas de Cosquín”. Dessa maneira, cada noite de festival é uma “luna”.

Analisaremos agora a letra da canção “Luna Tucumana”, de Atahualpa Yupanqui, exatamente a última gravada nesse disco. Uma informação sobre esse show:

⁸⁵ <http://www.lasole.net/discos/>

reuniram-se no grande palco em Cosquín os nomes mais representativos do folclore argentino atual. Soledad, além de cantar com os contemporâneos, fez homenagens aos grandes cantores, inclusive alguns já falecidos, como Mercedes Sosa, com quem em 2009 fez um dueto⁸⁶; Por ocasião do show de 2016, foram reproduzidas as partes que Mercedes cantava em um telão ao fundo do palco. Horacio Guarany também foi homenageado, mas já se encontrava em um estado de doença agravada e não pode comparecer, mas mandou um vídeo em cumprimento pelo aniversário de carreira de sua protegida.

Naturalmente, considerando a importância do nome de Atahualpa Yupanqui para o folclore argentino, como mostramos o papel destacado desse cantautor no capítulo dois, o show de vinte anos de carreira dessa jovem folclorista deveria em algum momento mencionar Yupanqui. E isso aconteceu justamente na última canção realizada com o apoio coral de todos os vários convidados que estiveram no palco com Soledad durante o show. Antes de analisarmos a letra da canção detidamente, apenas mencionamos o fato de que havia um telão que estava ao fundo do palco no dia dessa comemoração e que ele forma um quadro muito pertinente para nossa análise dessa permanência da figura de Yupanqui nas diferentes gerações de folcloristas, como se pode ver na figura 10, a seguir:

Figura 10 - Show de vinte anos de Soledad Pastorutti, última noite do 56º Festival de Cosquín.



⁸⁶ A canção “Agua, fuego, tierra, viento” (MARTÍNEZ, 2009) foi gravada por Soledad no último álbum de Mercedes Sosa, o disco “Cantora”. No show de vinte anos foram reproduzidas as partes que Mercedes cantava e Soledad realizou sua parte ao vivo.

Fonte: Youtube (0:45)⁸⁷.

Ao assistir esse trecho do show vemos que no momento em que Soledad menciona o nome de Yupanqui imediatamente surge, no telão para o qual os convidados dão as costas, o olhar em meios às nuvens e ao luar “del payador perseguido” (informação que consta em negrito na transcrição seguinte do fragmento do show). O que causa o efeito de que Don Ata está ainda zelando ou trabalhando pelo folclore. A execução dessa canção é muito bonita, dado o contexto de comemoração que o show apresentava, foi na verdade um coro polifônico no sentido musical. Ao chamar os convidados de volta ao palco, enquanto eles se organizavam, Soledad se direciona ao público dizendo:

[Para o público:] ¿Pueden cantar ustedes por nosotros? Cantamos mucho esta noche. [Para os convidados:] Yo, no sé qué decirles... (risos). Me cumplió un sueño en mi vida, ¿eh? [Se alinha aos outros cantores, de frente para o público, fala apontando-os:] Vamos a cantar todos juntos, pero yo quiero que canten más ustedes que nosotros, simplemente para agasajar esta maravilla de invitados que he tenido esta noche. Miren lo que es... Mirá... Cuándo quiera maestro, es todo de ustedes. No podría faltar **Atahualpa Yupanqui** esta noche. Pero la van a cantar ustedes, ¿sí? Ah, sí, ¡eh! (grifo nosso)(PASTORUTTI, 2016, 0:15-0:49)⁸⁸.

“Luna tucumana” (ver letra abaixo) retoma aquele sentido de folclore como discutíamos nos primeiros momentos do século XX, no capítulo dois, esse “largo caminhar” é a trajetória para o reconhecimento do folclore da qual Atahualpa Yupanqui foi um das mais importantes personagens. Além da menção a duas regiões da província de Tucumán (Tafí e Acherá), a canção canta à lua tucumana porque ela sabe e acompanha o caminhar dos “gauchos”. A lua tucumana é boa, conforme o locutor da canção, já que “alumbrá”, mas não somente, sobretudo porque sabe da trajetória dos folcloristas.

Por fim, o locutor da canção afirma que se em algo se parece à lua tucumana é que “andar e cantar” é seu modo de “alumbrar”. Aqui temos uma rica metáfora que merece alguns comentários finais e para a qual dedicaremos o capítulo quatro: a metáfora do cantar como possibilidade agir ou como ato realizado e pleno. “Andar” e “cantar”, dois verbos de ação, aparecem aqui como possibilidade de “alumbrar”, cuja

⁸⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=opyRXkBIipc> Acesso em 08 de junho de 2017.

⁸⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sEXxeHcfojo> Acesso em 08 de junho de 2017.

regência exige objeto direto; a pergunta seria “alumbrar” o que? Como vimos anteriormente, o contexto do folclore que estudamos no capítulo dois permite afirmar que o objeto direto de “alumbrar”, ausente na sintaxe da enunciação, pode ser o “povo”, o “interior argentino” ou mesmo o próprio “folclore”, três possibilidades que se mesclam no sentido da produção folclórica, especialmente nos casos de Atahualpa Yupanqui e de Horacio Guarany.

Yo no le canto a la luna
 Porque alumbra nada más
 Le canto porque ella sabe
 De mi largo caminar
 Ay lunita tucumana
 Tamborcito calchaquí
 Compañera de los gauchos
 En la senda del tafí

Perdido en las cerrazones
 Quién sabe vidita, por donde andaré
 Más cuando salga la luna
 Cantaré, cantaré
 A mi Tucumán querido
 Cantaré, cantaré, cantaré

Con esperanza o con pena
 En los campos de Acherai
 Yo he visto a la luna buena
 Besando el cañaverai
 Si en algo nos parecemos
 Luna de la soledad
 Yo voy andando y cantando
 Que es mi modo de alumbrar
 [...]

(YUPANQUI, 2016, faixa extra)

Se levarmos em conta as capas dos álbuns e a análise que realizamos delas em cotejo com algumas canções neste capítulo podemos dividir em quatro períodos essa narrativa que a discografia da cantora produziu. Essa divisão nos serve para que comprovemos nossa tese de que o discurso de seu cancionero se constitui contraditoriamente na medida em que a todo o momento que se busca a identidade argentina (no folclore), a cantora se esbarra com alteridades múltiplas que vão se configurando. A divisão seria a seguinte:

- a. **A fase de consolidação:** que é cronológica, entre os álbuns de 1996 e 1998, em que a cantora se consagra como artista folclórica (a análise das capas que fizemos acima

justifica essa divisão: em um primeiro momento com aquilo que chamava atenção do público – “Poncho al viento” – um segundo momento em que se buscava uma aproximação com o público – o álbum se vale de um apelido que aproxima público e cantora “La Sole” – e por fim um terceiro momento em que a cantora é consagrada em “A mi gente” – em que o plano de fundo comprova os recordes de público).

- b. **A fase de busca de identidade própria⁸⁹, de deslocamento da figura de menina para a de mulher:** essa fase compreende os álbuns de 1999 – “Yo si quiero a mi pais” o primeiro gravado no exterior, esse é um dado que irrompe como potencial de diferença e de produção desse deslocamento da figura de menina folclorista consolidada na fase anterior, a cantora, à diferença dos álbuns anteriores, aparece aqui em uma posição reflexiva, sem olhar ao leitor da capa – e os dois gravados em 2000, o primeiro deles para a divulgação exclusiva na Argentina – “Soledad”, em que a cantora está em primeiro plano, com o corpo quase todo aparecendo na capa, mas se contrapõe com uma paisagem rural, por isso ainda no que se refere aos temas, há uma carga folclórica grande – e aquele gravado especificamente para o mercado espanhol, em que se reúnem canções já gravadas antes – em “Mis grandes canciones”, Soledad aparece como uma mulher novamente: olha o leitor com firmeza, mas séria, usa decote.
- c. **A fase pop ou de renovação temática:** essa fase compreenderia três álbuns deslocados cronologicamente, o primeiro deles é “Libre”, de 2001 – no qual, a capa do álbum e a maioria das canções são dedicadas ao pop, uma busca de públicos adolescentes, conforme a própria cantora⁹⁰, por isso uma renovação ou uma reorientação em sua perspectiva; o segundo álbum é “Adonde vayas”, de 2003, no qual a cantora toma a liberdade de gravar canções mais calmas que a maioria de seu repertório, muito ligadas às temáticas românticas e várias delas autorais. Nesse

⁸⁹ Julgamos necessário manter o adjetivo, embora pareça redundante, para que não se confunda o sentido de identidade aqui utilizado com aquele discutido em nosso texto como um todo. Trata-se de identidade de cantora, que Soledad está constituindo na relação com os outros nessa fase.

⁹⁰ No episódio 6 de “Mi camino al hoy”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zvw1cJG9YEg&t=4s> Acesso em 18/05/2017. Nesse álbum está gravada a primeira versão de “Tren del cielo” que se tornou uma das mais queridas do público, se trata, é importante frisar, de um “carnavalito”, ritmo folclórico sobretudo produzido na província de Jujuy (aquela mais distante de Buenos Aires, extremo norte argentino). Há um diferencial quanto aos ritmos com que Soledad trabalhava até o momento, que em geral eram “chacareras”, “vidalas” ou “zambas”, os “carnavalitos” exigem um trabalho com instrumentos de sopro, o que dá o ar de uma canção mais ameríndia (as influências culturais dos países vizinhos em Jujuy são muito fortes), realmente um conjunto arquitetônico muito bonito para quem o aprecia.

sentido, no álbum de 2003, ainda que a capa misture uma vez mais uma fotografia de Soledad subjetivada como mulher, o pano de fundo é uma paisagem rural, o que recorda o telurismo do folclore; a “música de corte” – nesse caso, aquela que empresta o título ao disco – é uma balada, muito calma e distinta do ritmo acelerado das “chacareras”, subgênero em que Soledad se consagrou. O álbum de 2015, “Vivir es hoy” completa essa terceira fase, que é descontínua, e apresenta algo totalmente distinto do anterior: Soledad grava duetos ousados com artistas internacionais e tanto a capa do álbum quanto a maior parte das canções são exclusivamente ligados ao pop.

- d. **A fase de retorno às origens ou folclore revisitado:** mostra o percurso da cantora de retorno à consolidação dos anos 1990 e se mistura aos discos enquadrados na fase anterior. Como sabemos, um retorno somente se dá a partir do momento em que se partiu, é por esse motivo que o primeiro desses retornos é o álbum que Soledad gravou com Horacio Guarany, produzido depois de “Libre”. O segundo retorno acontece em 2005, em gravação posterior ao disco “Adonde vayas”, na temporada de festivais em que comemorava dez anos de carreira (nada mais esperado que esse retorno aqui); Entre os álbuns gravados nos anos subsequentes, com exceção que “Vivir es hoy”, o restante se enquadra nessa fase de retorno ao telurismo, quais sejam, os discos gravados em 2006, 2008, 2009, 2010, 2014 e 2016.

No que se refere a essa divisão que propomos é interessante que analisemos o que Soledad respondeu em entrevista ao Jornal Clarín, em 2009:

A veces me dan ganas de parar, porque no me da la cabeza para reinventarme de un año a otro. Este verano voy a ir a los mismos festivales que el verano que pasó y voy a ir con el mismo disco, Folklore, pero me gustaría hacer algo distinto, porque me preocupa mucho el *más de lo mismo*. Y el folclore está acostumbrado a eso, porque la gente es muy tradicional: es normal que el público quiera volver a escuchar, en mi caso, A Don Ata o El tren del cielo. Yo las voy a volver a cantar, pero no quiero quedarme sólo en eso. Me cuesta encontrar el camino correcto para no dejar de ser una artista festivalera, la Sole que tiene fuerza, pero a la vez proyectarme más allá, no quedarme ahí" (grifo no original) (PASTORUTTI, ZIMERMAM, 2009)⁹¹.

Com essas informações cotejadas com as fases que propusemos é flagrante o fato de que a indústria do disco tem papel vital na produção da discursividade do

⁹¹ Disponível em: <http://www.cancioneros.com/co/709/2/la-sole-en-su-laberinto>. Acesso em 17/05/2017.

cancioneiro folclórico de Soledad Pastorutti. E é nesse sentido que entrevemos a contradição se dando. Com declarações como essa (da entrevista acima) se pode perceber que a cantora identifica o sentido do folclore já um pouco desgastado, essa busca de identidade que o folclore exige – e é natural, já que conhecemos pelo capítulo anterior a história do folclore na Argentina é uma luta de afirmação da voz do interior em contraponto à voz da metrópole letrada – torna o cantor que está atrelado a ela refém de um determinado repertório, de uma zona temática, de canções de subgêneros específicos. As fases c e d mencionadas anteriormente se entrecortam porque a cantora se vê presa – quem sabe pela indústria discográfica, quem sabe pelo clamor do público – por um lado ao “cantar folclore”, seu chão, sua perspectiva inicial; e ao mesmo tempo demonstra seu desejo de trabalhar e de se reinventar para o público, como nesse trecho da entrevista que citamos acima.

No fragmento “porque me preocupa mucho el *más de lo mismo*. Y el folclore está acostumbrado a eso, porque la gente es muy tradicional” (op.cit.) vemos essa contradição se dando, retomando os termos que utilizávamos para descrever a teoria de Jano, em uma mesma sintaxe se ouvem duas vozes: a voz da tradição que constitui o folclore, a qual Soledad Pastorutti se filia; e outra voz, que pode ser do pop ou não, dizendo que a tradição redundante em “*más de lo mismo*”, em repetição, em coincidir consigo mesmo, replicação. Assim, temos uma voz do folclore, da tradição, da identidade e outra voz da alteridade, do novo, do distinto, da renovação que se dão nos limites de um só e mesmo enunciado.

O restante desse enunciado de Soledad comprova esse discurso bivocal se encaixando: é normal para o público a repetição de algumas canções que são o carro chefe de alguns artistas e ela afirma que “Yo las voy a volver a cantar [A Don Ata e Tren del cielo], pero no quiero quedarme sólo en eso”(op.cit). Nesse fragmento, a conjunção adversativa “pero” introduz a voz alteritária que explode o discurso de identidade; em outros termos, é preciso pelo pedido do público que se cante aquilo tornado clássico ao longo de sua carreira, “pero” ficar somente nesse ponto, sem ir adiante, sem avançar, sem colocar mais vozes nessa roda não serve.

Outro fragmento completa essa reflexão: “Me cuesta encontrar el camino correcto para no dejar de ser una artista festivalera, la Sole que tiene fuerza, **pero** a la vez proyectarme más allá, no quedarme ahí” (grifo adicionado) (op.cit.). Encontrar o caminho correto entre não deixar de ser uma artista folclórica e simultaneamente deixar de ser para ser outra que esse caminho produzir, é o que a conjunção “pero” (em

negrito) produz aqui: “proyectarme más allá” e “no quedarme ahí” produzem esse par, enquanto o último retoma o discurso do folclore e o tradicionalismo, o primeiro fragmento significa abrir-se para a alteridade, criticando a si mesma, censurando o entorno porque débil e sem forças de renovação. Dialogando com a perspectiva desenvolvida anteriormente com base em Bakhtin (2013), parece que o novo nascente que golpeia a velha parturiente; o bebê força a morte da mãe. Um verdadeiro parto rabelaisiano em que o corte do cordão umbilical dá e tira a vida. Dito de outro modo, matar o telurismo de si mesma, mas ter de voltar, de ressuscitar os velhos signos de força, de virilidade, em uma fase da carreira que quem sabe nem seja mais preciso isso.

As fases c e d que mostramos anteriormente indicam essa duplicidade e o fato de a fase de renovação com tons do pop ser intercalada com folclore e aparecer até agora em apenas três discos com total força denota esse medo de deixar as origens e ao mesmo tempo uma espécie de vontade de recriar o seu próprio trajeto artístico. Em alguma medida esse é o “labirinto de Soledad”⁹²: renovar-se como força própria e deixar o telúrico, seu chão, ou continuar “folcloreando” e não seguir essa perspectiva de renovação que sempre mostra com tanta vontade.

O balanço final que fazemos sobre o cancionero de Soledad Pastorutti aí é, quando se trata das capas dos álbuns, sete deles apresentam características totalmente pops e outros dois mesclam o pop e o folclórico. Sobre o conteúdo temático desses álbuns, há apenas um dos álbuns totalmente não folclórico, os restantes todos apresentam ao menos algumas canções – mesmo “Libre” e “Adonde vayas”, da fase mais folclórica. Com base nessas informações, vemos como o discurso do cancionero se constrói contraditoriamente no sentido de que por mais que a cantora se manifeste completamente ligada a uma perspectiva distinta do folclore, sua raiz, seu início, ela não consegue se desvencilhar dessa fase. O show de vinte anos veio coroar esse repertório totalmente voltado ao folclórico, com homenagens a grandes folcloristas que não se fizeram presentes.

Analisemos, por fim, apenas mais um dado sobre esse assunto, trata-se de um recorte de jornal:

⁹² Menção ao título usado na entrevista dada a Zimmerman para o Jornal Clarín. Mais uma vez uma relação dialógica com os romances de Gabriel García Márquez, que escreveu “El coronel en su laberinto”.

Figura 11- Recorte do Jornal “El Mercurio”

Soledad: “En escena me parezco más a una artista de rock que a una de folclor”

La cantante argentina regresa a Santiago para presentar su último álbum, “Vivir es hoy”, el próximo 29 de abril, en el Teatro Nescafé de las Artes.

JOSE VÁSQUEZ

“La verdad es que yo no miro mucho para atrás, pero para mí haber cumplido 20 años de carrera es muy importante”, cuenta Soledad, la cantante argentina que rejuveneció el folclor de ese país. “Me emociona porque mi historia comenzó de un día para el otro, desde una familia de clase media baja en el interior y con mi papá vendiendo los discos en los shows. Por eso creo que todo esto es para festejar”, dice la artista.

Es por ello que el hito lo celebrará con la próxima salida de un DVD que registró el show que ofreció en enero pasado en Cosquín, un concierto que contó con una serie de invitados —entre ellos, Abel Pintos y Luciano Pereyra— y que anti-

cipa de alguna manera lo que mostrará en vivo, primero, el próximo 29 de abril en el Teatro Nescafé de las Artes y al otro día, en el casino Enjoy de Viña del Mar.

“Yo soy una persona muy energética, en escena me parezco más a una artista de rock que a una de folclor, que hoy está un poco más fusionado”, cuenta Soledad que vuelve al país de la mano de su últi-

mo álbum, “Vivir es hoy” (2015), un título en el que participan como músicos invitados Carlos Vives y Carlos Santana, dos nombres que reafirman sus dichos.

“En ‘Dame una sonrisa’, canción en la que Carlos Vives escribió la letra, él le agregó un rap, que es una cosa rarísima, porque yo en mi vida he cantado rap”, sonríe la artista. La invitación a Santana fue más parti-

cular, “fue una vuelta de mano”, explica. “Primero él me invitó a participar en un disco suyo y luego yo me animé y le pedí de vuelta el favor”. El resultado fue “Vivir es hoy” —que además le dio el nombre al disco—, un tema de espíritu bailable.

“Creo que estoy en condiciones de realizar un viraje y grabar un disco solo de pop, pero la verdad es que no siento que le sumaría nada a mi carrera. Y no porque el pop no sume, sino porque yo dentro del pop sería una más de las que están por ahí, ya que hay muy buenas artistas, sobre todo mujeres. Siento que lo que me enriquece es justamente la mezcla con la que he ido entrelazando mi carrera”.

20 años de carrera

La cantante planea celebrar sus dos décadas sobre el escenario con la publicación en DVD de su multitudinario concierto en Cosquín, realizado en enero pasado.



Una hora y cuarenta minutos durará, aproximadamente, el show.

Fonte: PASTORUTTI, VÁSQUEZ, 2016⁹³.

A manchete do jornal informa, certamente com fins de divulgação dos shows que aconteceriam em Santiago (Chile) no mês de abril de 2016, depois do nome da cantora, uma frase que chama atenção em meio ao texto que ali foi publicado “En escena me parezco más a una artista de rock que a una de folclor”. Sobre esse enunciado, podemos encontrar nele a regularidade dessa contradição que viemos apontando, tanto na produção discográfica quanto no fragmento da outra entrevista que mencionamos. A despeito de ser uma artista que canta, principalmente, folclore, há sempre essa perspectiva de outros gêneros, quem sabe outros mais de moda, como o pop (e o rock nesse caso), que faz com que os sentidos de sua trajetória resvalam, parece ser até um ato falho como analisaremos aqui.

Na primeira coluna do texto, logo no começo do parágrafo temos a seguinte informação, citada com aspas “La verdad es que yo no miro mucho para atrás, **pero** para mí haber cumplido veinte años de carrera es muy importante” (grifo nosso) (op.cit.). Novamente temos uma oração adversativa, iniciada com “pero”, que desconstrói a anterior na medida em que “Haber cumplido veinte años de carrera” é importante e permite afirmar que mesmo não gostando de olhar para o passado faz isso a despeito de sua vontade. Também, o que apontamos como fase folclórica em sua carreira, algumas páginas acima, permite que afirmemos que se não olhasse para trás, isto é, se não estivesse a todo o momento buscando no passado essa palavra outra, em consequência não teria produzido tantos discos em que a temática central fosse

⁹³ Não temos informação sobre página exata deste texto, o recorte foi veiculado pela página oficial da cantora no facebook em data próxima da publicação do jornal.

folclórica e regravado grandes clássicos de folcloristas como Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany, Eduardo Falú, César Isella e Armando Tejada Gómez.

Por outro lado, ao final dessa reportagem, na coluna mais à direita, sob a altura do cotovelo da cantora, o seguinte enunciado nos dá novos dados:

“Creo que estoy en condiciones de realizar un viraje y grabar un disco solo de pop, pero la verdad es que no siento que le sumaría nada a mi carrera. Y no porque el pop no sume, sino porque yo dentro del pop sería una más de las que están por ahí, ya que hay muy buenas artistas, sobre todo mujeres. Siento que lo que me enriquece es justamente la mezcla con la que he ido entrelazando mi carrera” PASTORUTTI, VÁZQUEZ, 2016⁹⁴.

O enunciado começa com uma constatação da própria cantora sobre sua trajetória: acredita estar apta a produzir um disco somente de pop – como se “Vivir es hoy” já não fosse assim – e novamente usa a palavra “pero” seguida de uma oração que contradiz essa primeira informação. Em outras palavras, por mais que se sinta em condições de gravar somente pop, “**pero** la verdad es que no siento que le sumaría nada a mi carrera” (grifo adicionado) (op. cit). Os enunciados subsequentes a esse trazem o motivo, qual seja, embora tenha essa perspectiva e as condições todas para começar uma carreira no pop, “sería una más de las que están por ahí, ya que hay muy buenas artistas”, ou seja, enquanto se mantiver no folclore será uma artista diferenciada, já que se somam vinte anos. Assim, entre ser uma entre várias e ser uma e reconhecida no gênero, prefere manter-se no folclore ou nessa “mezcla” que constitui sua carreira, como comenta ao final da passagem citada, porque já consolidada como cantora de folclore.

⁹⁴ Não temos informação sobre página exata desse texto no jornal.

CAPÍTULO QUATRO

4 Cantar como ato ético

4.1 As metacanções e a acumulação de sentidos sobre o ato de cantar na canção folclórica argentina

No se olviden que por mi norte
El canto criollo no morirá jamás
Es un fuego que aunque lo apaguen
Una y mil veces renacerá

Salta, Santiago y Jujuy
La rioja, Catamarca y Tucumán
Abran cancha
Suenen los bombos

[...] cuando el canto es de verdad
No hay nada que lo pueda detener
Es la voz que nace del pueblo
Vida y decencia de nuestro ser.

Del norte cordobés, Ica NOVO

De acordo com Bakhtin (2011) “viver significa participar do diálogo”, o que acontece por meio de algumas atividades como

[...] 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 (BAKHTIN, 2011, p. 348).

Os cantores de folclore argentino sempre se manifestaram a favor da luta de uma determinada classe social, enfatizando com maior ou menor grau nas canções as palavras de luta. Não é por acaso que no capítulo dois em que revisamos a história da constituição da canção folclórica argentina se tenha ressaltado o fato de alguns dos cantores serem exilados durante os períodos ditatoriais que o país sofreu, já que a canção era um dos objetos de maior difusão da resistência aos regimes militares, era uma força que o governo só conseguia reprimir com o apagamento, discursivo ou vital, dos cantores.

Assim, para citar um exemplo, se revisarmos os títulos das canções de Horacio Guarany há aí um cantautor que se dedicou longamente à resistência. Suas canções são o que de mais potente há na canção de protesto argentina, como o caso de “Si se calla el cantor”, estudada no capítulo dois, e de “Canta país”, estudada neste capítulo. Em outro exemplo, se verificarmos os títulos de alguns dos álbuns gravados por Mercedes Sosa durante as décadas de 1960 e 1980 eles demonstrarão essa força contra-hegemônica que a canção possuía na época: “Yo no canto por cantar” (SOSA, 1966), “Para cantarle a mi gente” (SOSA, 1967), “El grito de la tierra” (SOSA, 1970), “Hasta la victoria” (SOSA, 1972), “Traigo un pueblo en mi voz” (SOSA, 1973) “Serenata para la tierra de uno” (SOSA, 1979). Além de Mercedes Sosa ter sido uma das personagens mais importantes na difusão do “Manifiesto del Nuevo Cancionero” (FRANCIA, MATUS, TEJADA GOMEZ, Et.. Al., 1963), uma perspectiva de vanguarda na canção argentina em defesa de uma tomada de consciência nativa.

Como discutido na perspectiva bakhtiniana, participar do diálogo é entrar “com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos” (BAKHTIN, 2011, p. 348), é entrar com o todo do corpo e da alma e, portanto, com a voz que canta. Entrar na luta com a voz é a perspectiva que desenvolvemos neste capítulo. No que se refere à militância da canção, o locutor – como posição sintática assumida na letra da canção, na perspectiva da semiótica de Tatit (1986) – e o cantor – quem empresta as cordas vocais a um projeto de dizer que compartilha – se misturam em um todo que conforma o quadro de análise. A despeito de continuarmos aqui analisando apenas a materialidade linguística das letras, a leitura das metacanções permite entrever essa acumulação dos sentidos que o folclore outorga ao futuro da canção. Em outras palavras, quando Soledad Pastorutti escreve ou canta uma metacanção os ecos de sua voz – na sintaxe enunciativa ou na realização sonora – permitem a escuta de outras vozes, de poetas de alhures perdidos nas dobras do tempo. Embora cronologicamente distante desses outros, as palavras que Soledad canta entoam os dizeres acumulados sobre o ato de cantar, constituído como colocar o corpo, entrar na arena dos signos e dizer a sua palavra, esperando respostas.

A noção de metacanção é entendida por nós em diálogo com Oliveira (2010) que afirma:

A metacanção (canção que come a si mesma) se desdobra para fora (toca outras canções ou outras linguagens estéticas) e para dentro (se autorreitera/questiona: letra e melodia). Algumas canções chegam a citar títulos, versos e melodias de outras canções, trabalhando com a

herança cancional, além de apontarem para a consciência de que, se tudo já foi cantado, elas cantam sobre a impossibilidade de cantar (algo novo); enquanto outras empreendem discussão interna tão profunda da definição de si que promovem verdadeiros monólogos interiores (OLIVEIRA, 2010, p. 41-42).

Nesse sentido, as análises feitas em capítulos precedentes permitem enquadrar todas as canções já analisadas como metacanções, porque em alguma medida se desdobram para fora, tocando outras canções ou outras produções estéticas e/ou se desdobram para dentro reiterando o ato de cantar ou questionando sua força, sua eficácia. De acordo com Mendes (2009, p.181), a metacanção é aquela “que faz algum tipo de menção a si mesma”, que é **explícita** quando o locutor⁹⁵ “se refere à própria canção ao cantá-la” (idem), ou é **implícita** quando se trata apenas do gênero canção. Para Ribeiro Neto (2006, p.175), a metacanção é “a criação que se faz canção. Não se trata de mais um artista compondo metalinguisticamente. Chamo de metacanção à canção cuja criação reflete sobre o processo criador mais geral”.

Nessa acepção, neste capítulo analisaremos com base na perspectiva da ética responsável três metacanções, a saber, “Canta pais”, letra de Horacio Guarany gravada em dueto com Soledad Pastorutti em 2002, “Si de cantar se trata”, letra de Facundo Saravia, gravada por Soledad em 1997, e, por fim, “Somos el pueblo”, letra de Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino e do quarteto Los Nocheros, gravada ao vivo em 2009. A ordem e a opção por essas canções aconteceram por temática e se adéquam à ideia de analisar metacanções como acumulação dos sentidos de luta no cantar do cancionero folclórico argentino.

4.2 Quando cantar é ato ético: um estudo de algumas metacanções

Neste subitem, nossa perspectiva de trabalho é de revisar em um primeiro momento a noção de responsabilidade e de ato ético, no enfoque bakhtiniano, e posteriormente analisaremos algumas metacanções do cancionero de Soledad Pastorutti.

A noção de ética da responsabilidade está concentrada, sobretudo, em um manuscrito de 1924 encontrado nos arquivos bakhtinianos e que foi publicado pela primeira vez apenas em 1986, alguns anos após a morte do autor. De acordo com

⁹⁵ Aqui alteramos a nomenclatura da autora para fazer com que a terminolgia conflua com nosso recorte teórico tomado de empréstimo da semiótica da canção de Tatit (1986).

Ponzio (2012) o manuscrito se encontrava bastante deteriorado e com algumas páginas iniciais faltando, nas quais estava o título, também perdido. O editor responsável pelo arquivo russo, Sergei Bocharov, foi quem intitulou o texto como “K filosofi postupka”. Ainda conforme Ponzio (2012), a associação entre esse texto e aquele sobre o “Autor e o herói”, publicado na coletânea “Estética da Criação Verbal” (BAKHTIN, 2011), decorrem do fato de que ambos os textos são frutos de um mesmo projeto de investigação (não no sentido acadêmico do termo, mas na perspectiva filosófica), em que o segundo texto é continuidade do primeiro. Contudo, tal projeto bakhtiniano nos é inacessível, já que o autor russo não o concluiu.

O ensaio “Arte e responsabilidade” que também utilizamos aqui como referencial é o primeiro texto produzido a que se teve acesso da reflexão de Bakhtin, nele se lançam questões que vão ser refinadas mais adiante no ensaio de 1924. Bakhtin (2011)⁹⁶ afirma que é mecânico o todo em que os elementos estão unificados apenas externamente, seja no tempo, seja no espaço. Segundo o autor, é preciso no âmbito da vida uma unidade interna de sentido, que somente se dá no encontro entre vida e arte na unidade própria do homem como indivíduo. A separação entre vida e arte causa uma “arte patética e presunçosa” (BAKHTIN, 2011, p.XXXIII), porque “não lhe cabe responder pela vida” (idem). Esse nexos no homem, inalienável, se garante por meio da noção de “unidade da responsabilidade” (idem), ou seja, “Pelo que vivenciei e compreendi na arte, **devo** responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos” (grifo nosso) (idem).

Nessa perspectiva, a unidade da responsabilidade funciona como aquilo que obriga-nos a responder com a nossa vida, não por acaso no texto use-se o verbo “dever”. Esse compromisso de resposta resulta em que o indivíduo deva “tornar-se **inteiramente** responsável: todos os seus momentos devem estar não só lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade” (BAKHTIN, 2011, p.XXXIV).

Em texto posterior cronologicamente, Bakhtin (2010a) se debruça com mais atenção sobre a ideia de “ato ético”, que forma um par com a unidade da responsabilidade e em boa medida refina essa noção. Isto é, se há uma unidade da responsabilidade que nos faz compreender a arte e com essa compreensão, processada

⁹⁶ Referir-nos-emos aqui, somente a “Arte e responsabilidade”. Não entraremos, assim, no artigo “O autor e o herói”.

esteticamente, respondermos à vida, o ato ético é aquele que exige de nós a resposta, o que nos deixa sem alibi na existência, de modo que responder é uma obrigação ética.

Enquanto a unidade da responsabilidade aglutina vida e arte no todo do homem, desfazendo a problemática desses elementos unidos mecanicamente, o ato ético se torna a maneira como respondemos à vida pela compreensão estética que a arte permite:

Somente o ato responsável supera toda hipótese, porque ele é – de um jeito inevitável, irremediável e irrevogável – **a realização de uma decisão**; o ato é o resultado final, uma consumada conclusão definitiva; concentra, correlaciona-se e resolve em um contexto único e singular e já final o sentido e o fato, o universal e o individual, o real e o ideal, porque tudo entra na composição de sua motivação responsável; o ato constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha uma vez por todas (grifo nosso) (BAKHTIN, 2010a, p.80).

Em outras palavras, depois de realizado um ato ético que é a decisão consumada, como afirma o autor, a escolha tomada é irrevogável: já não é possível voltar atrás porque o ato ético não tem alibi, não permite escapatória. Contudo, mesmo que se tente fugir dessa responsabilidade sem alibi que o ato ético exige, mais se testemunha o “peso e sua presença inevitável” (PONZIO, 2010c, p.27), quanto maiores forem as buscas pela escapatória, mais a responsabilidade se especializa.

Nesse sentido, é importante uma retomada do objeto de pesquisa, já que nossa revisão das noções relacionadas à eticidade na perspectiva bakhtiniana é motivada pela escolha das canções que elegemos como objetos de estudo, pois dizem muito a respeito de um “não se calar” frente à vida o que implica “tomar partido” frente à injustiça, algo que nos termos de Bakhtin (2011) poderia ser “torna-se inteiramente responsável” pela denúncia, já que mais ninguém pode fazê-la.

Por tais motivos, nos parece impossível separar a ética da estética, pois a primeira produz categorias com as quais contemplamos esteticamente, conforme Bakhtin (2010a), “[...] este é o caminho pelo qual uma consciência viva torna-se consciência cultural, e uma consciência cultural se encarna em uma consciência viva” (BAKHTIN, 2010a, p. 89). A vivência ética dos distintos momentos da vida que temos acesso se dá porque nossa consciência viva se encontra com os valores culturais anteriores, aqueles do passado, que produzem, em contrapartida, o reconhecimento e a validade de valores éticos que nos movimentam.

Nesse sentido, somente pode ser descrito o evento de nosso encontro com a palavra na canção de um modo participante, mas essa relação também não é apenas da

ordem de um mundo do existir, do objeto simplesmente dado: “é sempre dado junto com alguma coisa a ser feita, a ser alcançada, ao qual está ligada: deve-se..., é desejável...” (BAKHTIN, 2010a, p.84-85).

Sobre as canções, iniciamos nossa reflexão com a leitura de “Canta país”, letra de Horacio Guarany, gravada como primeira faixa do disco referente ao show dele com Soledad que se tornou o álbum “Sole y Horacio juntos por única vez”, de 2002:

Cuando veo mi país que canta, que canta, que canta,
 en el Alto Paraná o en Salta, que canta, que canta,
 levanto en alto mi guitarra y digo... vamos!
 argentinos vamos, argentinos vamos!

Levanto en alto mi guitarra y digo... vamos!
 argentinos vamos, vamos!

Tierra mía que te quiero tanto, y canto sin llanto,
 voy buscando en ti la primavera, que espera, que espera,
 dame tu mano y galopemos juntos por sierras y llanos, montes y praderas,
 dame tu mano y galopemos juntos, galopemos juntos, juntos.

Caminar, caminar, voy cantando cantando a luchar,
 por la paz, por el pan, por mi tierra Argentina cantar.

Canta Patagonia y el Turbio rezonga,
 cuando el Rio Negro se desborda, Mendoza, me nombra,
 canta Entre Rios, Santa Fe, la primavera,
 Córdoba y Santiago, dar la vida entera.

Y te pregunto compañero, compañera
 ¿qué espera? ¿qué espera?

(Refrão)
 (GUARANY, 2002, faixa 1).

Essa “vidala” de autoria de Guarany inicia com a menção ao “país que canta” e que realiza essa atividade tanto no Alto Paraná quanto em Salta, duas regiões geográficas do extremo norte, a primeira delas na província de Misiones, nordeste argentino; a segunda é Salta, na latitude oposta, noroeste. Com os dados sobre o contexto da canção folclórica que levantamos no capítulo dois cotejados com esse fragmento da primeira estrofe podemos afirmar que aqui a luta por espaço para o folclore ainda permanece, pois o locutor localiza esse início do “canto do país” com o extremo norte argentino. Em outras palavras, coincidentemente, com o lado oposto do mapa em que figura a capital Buenos Aires, que “vive de espalda al país”

(VERACRUZ, 1996, faixa 5), como o trecho de outra canção do cancionista de Soledad afirma.

Os últimos dois versos dessa estrofe introduzem essa afirmação sobre o poder do cantor como formador de opinião na massa, como alguém que, do lado detrás de um microfone, consegue incitar as pessoas a realizarem determinadas atividades, é o ato de “fazer fazer”, conforme Charaudeau (2006). O cantor na metacanção do folclore argentino é quem empresta o corpo (usando a voz) para entrar na luta. A voz do cantor militante se configura como discurso político não porque seu conteúdo é assim, mas porque a situação torna o discurso politizado. Charaudeau (2006, p. 275) argumenta que “O ativismo militante é sempre exteriorizado de maneira tonitruante, pois ele sabe que se opõe ao que está institucionalmente instalado e que goza no sistema democrático de certa legitimidade”. Nesse sentido, o uso de pontuação na escrita que denota exclamações ou interrogações na letra de “Canta país” é interpretado na voz de Guarany quando das execuções da canção como um grito, como uma enunciação tonitruante.

Nessa perspectiva é que nos interessa estudar as metacanções, porque nosso entendimento é de que a possibilidade de estimular as pessoas a se defenderem, seja a ameaça que existir, vem do poder político da voz do cantor, que entra na canção com o corpo e a alma, que entra na luta dizendo do seu “dever em relação ao ato” (BAKHTIN, 2010a, p.66). Com o fragmento “levanto en alto mi guitarra y digo... vamos!/argentinos vamos, argentinos vamos!”, o instrumento musical funciona como o realizador de uma força que a voz, por si só, não possui (a guitarra faz coro à voz); não ocasionalmente é a “guitarra”, não outro instrumento, o que recorda o poema Martín Fierro, que inicia a cantar “al compás de la vigüela”⁹⁷ (HERNÁNDEZ, 2003, p. 2).

De acordo com Giordani (2012, p.8), a elevação do Martín Fierro como figura fundacional de um novo paradigma de “argentividade” no começo do século XX serve para que se afirme que, a posteriori, esse modelo se fixou como uma personagem muitas vezes revisitada, o que produziu a permanência do mito na canção folclórica argentina. No que se refere à genealogia⁹⁸ do folclore, a produtividade da figura de Martín Fierro se instalou de forma tal que as canções que tratam do ato de cantar a retomam em grande medida⁹⁹. Por fim, note-se que ao exortar as pessoas a participar desse

⁹⁷ A primeira estrofe do poema é “Aquí me pongo a cantar/Al compás de la vigüela./Que el hombre que lo desvela/Una pena extraordinaria/Como la ave solitaria/Con el cantar se consuela”(HERNÁNDEZ, 2003, p. 2). “Vigüela” é um ancestral do violão argentino que os “gauchos” costumavam tocar.

⁹⁸ O termo é de Giordani (2012).

⁹⁹ Cf. nossa análise da canção “Cuando tenga la tierra” em SOUZA e MIOTELLO, 2017, no prelo.

movimento que o locutor convida usa-se o verbo conjugado na primeira pessoa do plural, “[nosotros] vamos”, assim, o levante envolve no mínimo “eu” (locutor) e outros “público”. Angenot (2015, p. 145) explica que a essência da retórica do militante é querer sempre colocar muitas palavras no mundo, “muito convencer e muito explicar, muito esclarecer, tornar muito coerente” (idem). Assim, ao dar corpo e voz à luta e convidar o público a entrar nessa empreitada, o locutor se vale de um verbo de ação que movimenta tanto ele quanto outros, dizendo que ao cantar e levantar sua guitarra entra em luta com o público como parceiro. É a lógica do “estamos juntos”.

A estrofe três segue o mesmo projeto discursivo: manifesta um amor à terra, à pátria (o que o próprio título já evidencia) com o uso do pronome possessivo sucedendo terra em “Tierra *mía*”, o uso do verbo “querer” (cujo sentido é muito próximo de “amar”) com o intensificador “tanto”. O fragmento “voy buscando em ti la primavera” permite afirmar que é preciso pela militância incitada pelo locutor levantar-se contra algo que não está dito no texto da canção (metaforicamente, o inverno), mas que a “primavera”, como saída da parte mais sombria e menos produtiva do ano, está em “ti”, isto é, na pátria, no país, na Argentina. No verso “dame tu mano y galopemos juntos”, iniciado pelo verbo “dar” conjugado na segunda pessoa singular no imperativo com o pronome de mesma pessoa acoplado indica essa ordem de participar junto ao locutor na luta; a segunda parte desse verso que analisamos é introduzida pela conjunção aditiva “y” seguida de um verbo conjugado no presente do indicativo na primeira pessoa do plural, “[nosotros] galopemos juntos”.

A estrofe quatro que funciona como refrão e é repetida ao final condensa os motivos dessa luta a que o locutor acena. “Caminar” e “cantar” surgem aí como um par em que ambos desembocam em “luchar”, ou seja, “caminar” e “cantar” servem para que a luta se torne mais potente. “A luchar”, que conclui o primeiro verso do refrão, insere na sintaxe do texto da canção os motivos: “por la paz, por el pan, por mi tierra Argentina cantar”. Nesse sentido, o título da canção “Canta país” recupera esses três objetivos, cantar pela paz, pelo pão e pela pátria Argentina.

Os versos que constam na estrofe cinco fazem um passeio pela Argentina do interior, a saber, se menciona no primeiro verso que canta a região da Patagônia (que envolve as províncias argentinas de Neuquén, Río Negro, Chubut e Santa Cruz, além de parte do Chile) e esse cantar “rezonga” (ecoa) no “Turbio”, um rio na província de Santa Cruz. No verso “cuando el Rio Negro se desborda, Mendoza, me nombra” (de estrutura sintática inversa) temos que a província de Mendoza, que sofre com a cheia do

Rio Negro, seguida de “me nombra”, isto é, clama pelo locutor da canção. Assim, quando há uma enchente em Mendoza o locutor é “nombrado”.

Por conseguinte, o ato de cantar não se configura apenas como aquele no qual a voz é emitida em um arranjo com determinada melodia, o cantor, que é militante, se transforma em alguém que, para além de agente retórico, coloca o corpo e assume esse inalienável não álbi no existir, é uma “escolha uma vez por todas” (BAKHTIN, 2010a, p. 81). Os restantes versos dessa estrofe mencionam outras quatro províncias do interior argentino: Entre Ríos, Santa Fe, Cordoba e Santiago [del Estero]. A conclusão da letra, antes do último refrão, é “Y te pregunto compañero, compañera/¿qué espera?¿qué espera?”, cuja retórica utilizada pelo locutor é da ordem do discurso em que se evoca tanto o masculino (compañero) quanto o feminino (compañera) como formas de reconhecimento entre homens e mulheres ouvintes. As perguntas que se repetem ao final convidam o público ouvinte a “luchar” com o locutor, já que os motivos são indiscutíveis. Para o caso de “Canta país”, cantar é ato ético porque convida para a luta.

A análise da metacanção “Si de cantar se trata”, letra de Facundo Saravia, gravada por Soledad em seu segundo disco, “La Sole”, de 1997, coloca o ato de cantar em outro patamar. Para os fins de estudo dividimos a letra em duas partes:

Con Vitillo y con Machaco
yo aprendí la chacarera
la cantaba todo el día
allá en Salta campo afuera

Andando por Payogasta
de changuito ya sabía,
que aunque nos llenen de gringos,
a esto no lo cambiaría

Nos rodeaban las guitarras,
bombos y trajes de gauchos,
pucha, que lindo les quedan
a todos esos paisanos

Si ya tenés veinte años
y no sabés decidirte
¡venite para el folklore!
¡No hace falta que te invite!

Me duele si del folklore
dicen que es cosa de viejos.
si sos joven, prométeme
no aflojarle ni un momento.

Me pareció haber oído
decir que se está acabando
con tu mano y con la mía
vamos a seguir tirando.

Si cantando en las reuniones
por ahí alguno se ríe.
No te aflijas, perdónalo,
no conoce sus raíces.

Si seguís con veinte años
afinando una guitarra,
llévate todo el folklore
pa' dondequiera que vayas.
(SARAVIA, 1997, faixa 8).

O primeiro verso da canção recorda o nome de dois folcloristas dos mais importantes no movimento inicial de configuração do folclore como manifestação cultural das províncias, quais sejam, “Vittilo” (Victor Ábalos) e “Machaco” (Marcelo Ábalos). O quinteto dos irmãos Vitillo, Machaco, Machingo, Adolfo e Roberto Ábalos – Los hermanos Ábalos – formado em 1932 trouxe para o folclore argentino alguns ritmos muito importantes, como a “chacarera”. Por esse motivo, possivelmente, o locutor da canção informe que aprendeu a “chacarera” com Vitillo e Machaco, que eram “salteños” (da província de Salta, também mencionada na canção).

O início da segunda estrofe é com uma menção à localidade de “Payogasta”, também em Salta, na qual transcorreu a infância do locutor, de acordo com o verso “de changuito ya sabía”, pois “changuito” significa “criança”. Os três versos que completam a estrofe condensam o sentido que discutimos do movimento folclórico receber dos letrados do anel do poder o reconhecimento necessário, em sua chegada à cidade de Buenos Aires. Em “de changuito ya sabia,/que aunque nos llenen de gringos,/a esto no los cambiaría”, está a informação que evidencia a plasticidade da cidade letrada, no dizer de Rama (2015): com os estrangeiros que inundaram a capital entre o final do século XIX e começo do seguinte, era preciso algo que fosse genuinamente argentino para que não se perdesse essa identidade em meio aos outros.

Nesse ínterim, há uma permanência na discursividade do folclore argentino de um ataque ao que é outro, ao diferente. Também, o par de versos “aunque nos llenen de gringos/a esto no lo cambiaría”, permite afirmar que os folcloristas também não se sentem muito cômodos com a chegada dos estrangeiros, os “gringos” que, embora encham o país, não mudarão o folclore.

O par de versos é bivocal tendo em vista que, por um lado, se escuta a voz do discurso identitário do cancionero folclórico, aquela que ataca os gringos; por outro, a infiltração no discurso identitário da alteridade, o “gringo”, a despeito de sofrer um ataque pelo discurso nesse caso, está mencionado e o locutor informa que apesar de tantos deles terem vindo à Argentina “a esto no lo cambiaría”, verso em que “esto” retoma coesivamente o contexto do folclore que poderia estar ameaçado com a chegada dos imigrantes¹⁰⁰. A forma negativa “no” nesse verso comporta a força que o folclore possui e afirma sua potência a despeito da alteridade. O que não é de todo verdadeiro, visto que pelos argumentos levantados no capítulo dois a ascensão do folclore na capital somente se deu como contrapartida à chegada dos europeus em massa. Os bonaerenses se entrincheiram com medo do outro – no dizer de Ponzio (2014) – e por essa razão buscam no interior algo de autêntico que a capital foi incapaz de produzir.

Angenot (2015) demonstra um ponto contraditório no que se refere às diferenças entre forças hegemônicas e forças de resistência. Segundo o autor canadense, é preciso observar como os pensamentos contestatórios provindos da periferia do poder (nesse caso, o discurso identitário no cancionero de Soledad Pastorutti) se constituem de modo direto (por infiltração) ou indireto (pelo esforço da própria dissidência) da hegemonia. É preciso demonstrar como o discurso de contestação se constitui no discurso que repele, isto é, que o discurso dominante “infiltra-se constantemente nas dissidências” (ANGENOT, 2015, p.38). Desse modo, a alteridade repelida pelo discurso identitário nessa metacança é entrevistada pela fresta da materialidade linguística em “aunque nos llenen de gringos/a esto no lo cambiaría”, versos em que a identidade se constitui em relação com a alteridade, mesmo que rechaçada, dos gringos. “Eu” folclorista somente pode se configurar assim no momento em que há um “outro” não folclorista com o qual se diferenciar. A resistência à alteridade é ambivalente porque o discurso que conjura o ataque se constitui da diferença. Uma vez mais, um discurso identitário que se funda da contradição de repelir o que é constitutivo.

Nos versos das estrofes seguintes o projeto de dizer se direciona principalmente a angariar novos adeptos ao folclore. A quarta estrofe inicia com pronome complemento de segunda pessoa “nos” e a promoção da canção folclórica se dá no sentido de explicar

¹⁰⁰ É interessante perceber que o sobrenome “Pastorutti” é de origem italiana, como descendente de “gringos” essa contradição se instala no próprio ser “cantante”, no que se refere a Soledad. Como vimos nas capas dos álbuns no capítulo dois, esse pode ser o motivo para que o nome artístico adotado seja “Soledad” apenas. Na mídia impressa ou televisiva a metonímia “La Sole” aparece mais vezes que o nome.

sobre os instrumentos “guitarras”, “bombos” e os “trajes de gauchos” que formam o quadro de uma clássica “peña” folclórica, como comentávamos no capítulo dois. Seguindo a ordem da canção, a palavra “pucha” é uma interjeição, que introduz o elogio aos “paisanos” que se vestem como “gauchos” e que cultivam o folclore.

A estrofe cinco principia com o chamamento ao público, pela primeira vez nessa metacanção se direciona especificamente ao interlocutor, conjugando os verbos todos em “vos” – pronome pessoal de segunda pessoa comumente usado na Argentina em substituição de “tu”, muito mais usado na Espanha e alguns outros países, e que denota proximidade com o interlocutor, um tratamento mais informal. No caso de “Si de cantar se trata”, o convite ao público se faz pensando que, se depois dos vinte anos, o sujeito ainda não se decidiu pelo estilo musical que lhe agrada mais será bem vindo no folclore em que não há necessidade de convite “¡No hace falta que te invite!”, por mais que a canção se dedique somente a convidar o interlocutor/ouvinte a participar desse movimento. Outras quatro estrofes completam a canção de Saravia (1997):

Nas últimas quatro estrofes da canção temos um jogo entre o velho e o jovem, imagem recorrente no cancionero folclórico. No primeiro verso da estrofe seis o locutor se lamenta de que as pessoas digam que o folclore é coisa de velhos e, por isso, obriga o interlocutor a fazer uma promessa “prometéme” “no aflojarle ni un momento”. Em outras palavras, ainda que doa ao locutor, reconhece que é verdade o fato de o folclore ser coisa de velhos é por esse motivo que precisa recrutar novos interessados e que esses jovens garantam a permanência do folclore. A estrofe seguinte corrobora com essa leitura, inicia com essa mesma lógica de que outros estão comentando sobre o folclore estar acabando, o locutor embora não queira reconhecer nem aceitar afirma que “con tu mano y com la mía/vamos a seguir tirando”. Essas duas estrofes são exemplares para perceber a ambivalência no jogo do discurso, as mesmas palavras que elogiam o folclore, tratando do bem que ele produz, do bonito em cultivar as raízes, afirmam que está morrendo, que se enfraquece pouco a pouco, que envelhece e corre risco de extinção. Cada palavra na sintaxe da enunciação do discurso identitário funciona como essa “arena onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória” (BAKHTIN, 2009, p.66). Duas vozes e uma mesma sintaxe, duas faces em um mesmo corpo: por isso uma teoria de Jano explica a contradição constitutiva do discurso identitário no cancionero folclórico de Soledad Pastorutti.

As últimas estrofes dessa canção compõem esse quadro em que o folclore precisa ser defendido, mas o próprio locutor reconhece e mostra quais os pontos

vulneráveis. O locutor afirma que se ao ouvir folclore alguém rir, é porque esse sujeito desconhece suas raízes. A última estrofe faz um balanço e retoma de maneira semelhante à provocação do interlocutor que fez anteriormente: aqui, se o interlocutor ainda tem vinte anos e segue afinando uma “guitarra”, que leve todo o folclore por aonde quer que vá. Novamente um discurso bivocal que elogia o jovem recém recrutado para o folclore que deve seguir adiante e expandir as fronteiras da canção argentina e que faz com que o velho possa descansar, pois há outros com forças suficientes para levar a cabo o projeto.

A canção “Somos el pueblo”, letra de Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino, Mario Teruel e outros, é a primeira faixa do álbum gravado em 2009 no show “La fiesta”:

Somos del pueblo, sus bases.
Tierra de un canto ancestral.
alma de los rezabailes¹⁰¹,
Canto de los que vendrán.
Una vidala que llora,
Pena de los que no están.

Míralo no es así de casualidad,
Por sus ríos yo aprendí a cantar.
Primero de la copa hasta su raíz,
Aquí tienes tu país.

Somos una nación opuesta a la desigualdad,
Una nueva canción dispuesta a continuar.
Somos la voz de los que no aparecen,
De los que están cansados de esperar.

Somos el pueblo, que siempre cantará
Con voz de pecho gritando la verdad
La libertad del colibrí
La voz de aquellos que aman su país

Somos fertilidad, la siembra, la continuación.
Una escuela, sin más. Cuadernos que estamos.
Somos la excusa para tu descargo.
Libro de quejas para tu dolor.

Somos el pueblo, su necesidad
Llanto del monte y hambre de ciudad
De carne y hueso, mi corazón
La voz del hombre que no tiene voz

(Refrão)

(PASTORUTTI, PALAVECINO, TERUEL et. al., 2009, faixa 1).

¹⁰¹ “Rezabaile” é uma festividade em que, em geral, se dança e reza ao mesmo tempo. Por promessa ou por tradição familiar, é erigido um altar no mesmo lugar em que acontece a música e a dança.

O início da canção lembra o título “Somos el pueblo”, mas com uma alteração, já que em “Somos del pueblo”, a preposição “de” aparece contraída com o artigo “el”. Então, no caso do título o sentido é de “ser o povo”, enquanto no primeiro verso é de “somos do povo”, as suas bases, que se formam em “tierra de un canto ancestral”. Em “canto de los que vendrán” e “una vidala que llora/pena de los que no están” temos os complementos para o primeiro verso, isto é, o que designa ser do povo é cantar os que virão e as tristezas de quem não está. “Ser o povo” é estar para o “grande tempo”, em que uma obra não entra, de acordo com Bakhtin (2011, p. 363), “se não reúne em si, de certo modo, os séculos passados. Se ela nascesse *toda e integralmente* hoje (isto é, na atualidade)” não dando nenhuma continuidade ao passado, a algo que anterior, “não poderia viver no futuro. Tudo o que pertence apenas ao presente morre juntamente com ele”.

A segunda estrofe traz informações sobre o locutor da metacanção. Nos primeiros versos dessa estrofe o locutor mostra que não é por causalidade que canta, já que aprendeu a cantar pelos rios, em nome deles. Parece que o locutor narra inclusive uma metodologia de como aprendeu a cantar o seu povo, porque afirma “Primero de la copa hasta su raíz,/Aquí tienes tu país”. Esse par de versos é interessante de analisar porque retoma o sentido de “raiz” como sinônimo para folclore, como analisamos na canção de Downs, Pastori e Pastorutti (2014) no capítulo três. Para o caso de “Somos el pueblo”, primeiro se aprendeu a cantar a “copa” – parte maior e visível da árvore – depois, com a raiz – parte menor, que vai em direção ao solo (invisível). Assim, o locutor aprendeu a cantar da copa até a raiz do seu povo, portanto pode afirmar “Aquí tiene tu país” em cujo verso “Aquí” funciona como dêitico que remete ao cantor cantando em paralelo ao momento da enunciação.

Os versos posteriores a “Aquí tiene tu país” desviam o projeto de dizer para a defesa do povo. Há nessa segunda estrofe dois versos nos quais a pessoa do verbo é a segunda do plural, “nosotros”, o que marca o locutor entre os que estão no povo e que precisam de amparo. Com o verso “Aquí tiene tu país” e o seguinte em que se canta “Somos una nación opuesta a la desigualdad”, “país” e “nación” permitem afirmar que o locutor busca alargar o sentido de que o folclore é voz do interior, que despreza a cidade letrada de Buenos Aires.

Destarte, a canção folclórica, no ponto de vista do locutor, deve ser concebida como “la voz de los que no aparecen/de los que están cansados de esperar” (estrofe dois), “La voz de aquellos que aman su país” (estrofe três), o que retoma a luta entre a cidade letrada e a periferia do poder, isto é, embora o locutor afirme que “Somos una nación opuesta a la desigualdad”, concorda que há ainda aqueles “que no aparecen”, “que están cansados de esperar” e que mesmo assim “aman su país”. Por conseguinte, o ato de cantar é entendido pelo locutor como colocar o corpo na luta contra a desigualdade, porque ainda há pessoas invisibilizadas, é assumir, então, um posto na luta. Os versos “Somos el pueblo, que siempre cantará/Con voz de pecho gritando la verdad”, colocam o locutor entre aqueles para quem canta, misturando assim “eu” e “outro” (que se torna parceiro no diálogo e na luta contra as desigualdades). O uso do verbo “gritando” remete ao fato de que a “verdad” pode não ser tão agradável como se espera já que é preciso gritá-la; do contrário, um verbo de ação como “decir” seria suficiente, mas a verdade que vem do peito dos que sempre cantarão, ainda que não apareçam e estejam cansados de esperar é um grito.

A quarta estrofe da metacanção introduz as categorias de renovação que o folclore jovem representado pelos autores da canção trouxe no final da década de 1990 para o folclore argentino. Bakhtin (2013, p. 180) explica que o tempo é herói e autor que destrona e ridiculariza “o velho mundo (o velho poder, a velha verdade), para ao mesmo tempo dar à luz o novo”. O representante do velho mundo, prenhe, dá a luz ao novo, “os golpes são justificados: eles ajudam o novo a ver o dia” (idem). Nesse sentido, a própria denominação que a crítica aderiu às figuras representativas dessa virada no folclore argentino mata o mundo velho que pariu o “folclore jovem”. É por esse motivo que o locutor da canção afirma “Somos fertilidad, la siembra, la continuación”, porque o velho poder e a velha verdade estavam depositos ambos pela renovação em curso, que fertiliza, semeia e continua.

Essa novidade se instaura com uma distinção, já que no cancionero folclórico anterior, aquele de Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany, Mercedes Sosa e outros, a perspectiva era de luta contra as ditaduras ou de levante contra as guerras, como é o caso das três canções que analisamos no capítulo dois; aqui a entrada é pela via do comércio e do entretenimento, do “espetáculo” (DEBORD, 2008). Esse discurso espetacularizado, no sentido de Debord (2008), se evidencia quando o locutor da canção afirma “Somos la excusa para tu descargo./ Libro de quejas para tu dolor”, isto é, que a canção produzida e levada a cabo pelo grupo do folclore jovem ademais de apresentar

os sentidos de um ato ético com o qual se responde com toda a vida e colocando o corpo na luta, a indústria do disco e do entretenimento influencia em grande parte a produção de sentido. O mesmo acontece nos versos da última estrofe, em que o povo tem uma necessidade, que seria a escuta dessa nova canção, dessa possibilidade de renovação que o folclore jovem trouxe. Também aqui a ideia de desfazer as velhas resistências existentes entre campo e cidade, já que o locutor se coloca como “Llanto del monte y hambre de ciudad” (pranto do monte, do campo e fome da cidade), ou seja, como aqueles que estão na linha de baixo, aquele “hombre que no tiene voz”, isto é, como a voz dos pobres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que acontece calar a boca de um vulcão semi-ativo: desses que exalam há séculos um vapor contínuo? Um grito, um clamor que o tempo todo escapa entre o que se deseja e o que vive: talvez só seja possível entender o uso da música assim, perguntando da sua força, e da força da demanda que a sustenta no ar. Se toda a música usada por nós fosse calada de repente, talvez isso abalasse *profundamente* a ordem das coisas, pois, pelo menos por um momento, tornaria o insuportável insuportável (grifo do autor) (WISNIK, 1980, p. 17).

Como exposto no capítulo introdutório, nossa perspectiva de trabalho nesta dissertação esteve debruçada sobre a pergunta “Como se dá a construção contraditória do discurso identitário no cancionero folclórico de Soledad Pastorutti por meio da análise do contexto de produção do cancionero, da narrativa da indústria discográfica, de alguns relatos biográficos e de algumas canções?”. Questão que se transformava em um objetivo geral interessado em investigar a materialização no discurso identitário das formas da contradição que apontam para a alteridade. Cada um de nossos objetivos específicos deu entrada para a produção dos capítulos dois, três e quatro.

No capítulo um defendemos a existência de uma teoria de Jano na reflexão bakhtiniana. Nesse momento levantamos informações em estudos de mitógrafos que discutem a origem e as capacidades do Deus Jano na mitologia antiga. Esse primeiro momento desemboca na bifrontalidade de Jano como única grande permanência do mito, já que suas versões são contraditórias e de origem duvidosa. Completa esse capítulo e robustece a tese da teoria que defendemos uma revisão de partes da obra bakhtiniana em que os autores lidam com as categorias de contradição, ambivalência e bivocalidade.

O capítulo dois responde nosso primeiro objetivo específico, qual seja, o de contextualizar a produção do cancionero, retomando episódios e personagens importantes para as condições de possibilidade do discurso identitário. Nessa revisão estudamos a história do folclore na Argentina, de seu berço no interior do país à chegada à cidade de Buenos Aires, o berço do poder. Em um primeiro momento, nesse capítulo, discutimos algumas definições sobre os conceitos de cultura e de folclore. Em um momento posterior, adentramos às questões do folclore argentino propriamente e o compreendemos aí como um mirante do trabalho ideológico das classes de baixo, como uma força de resistência que aos poucos se institucionalizou.

Nas lutas ao redor do anel do poder construído no interior da cidade letrada percebemos alguns sujeitos capazes de traçar seu próprio caminho de luta e de resistência, nomes de essencial importância como Atahualpa Yupanqui e Horacio Guarany, os quais mereceram nossa atenção em um item a parte no capítulo dois em que analisamos fragmentos de um poema e uma canção do primeiro e uma canção do segundo. Nessa esteira, desenvolvemos um subitem a respeito do Festival de Cosquín certamente um dos propulsores da cultura popular e do folclore na Argentina. Inclusive Soledad Pastorutti teve sua estréia em Cosquín.

O que chamamos de Fenômeno Cosquín levou uma multidão de jovens nos anos 1960 a conhecer e compartilhar do folclore. Entre o começo desse festival e o início da década de 1980 a Argentina passava por duas ditaduras e pela Guerra das Malvinas, era um país enfraquecido por governos ilegítimos com uma juventude revoltosa que não costumava mais escutar folclore, já era “coisa de velhos”. Esses sinais de alerta fazem com o que o Rock argentino se alce no cenário de uma música nacional pouco produzida, mas que aderiu bastante aos jovens. Mercedes Sosa foi uma grande apoiadora desse estilo, embora uma folclorista nata.

Mesmo assim, com a reviravolta dos anos 1980 com o rock nacional ainda havia espaço para o folclore. A década seguinte seria responsável pela renovação definitiva do folclore à moda antiga, o que foi corroborado com a diminuição dos holofotes para os grandes cantores do gênero – Atahualpa Yupanqui faleceu em 1992, Horacio Guarany, Mercedes Sosa e outros solistas ou grupos mais antigos faziam intervenções muito curtas nos festivais, coisa que o envelhecimento foi produzindo – e a aparição de outros grupos ou solistas com propostas ao mesmo tempo ousadas e conservadoras.

Nesse ínterim, uma menina de quinze anos sobe ao palco Atahualpa Yupanqui em 1996 e leva o público à loucura com sua energia e seu poncho ao vento. Era Soledad Pastorutti, que pela primeira vez subiu ao palco que a consagraria no ano seguinte. Como a própria cantora reconheceu mais tarde, naquele momento havia muita vontade e pouquíssima técnica e afinação: cantava mais espontaneamente. O folclore jovem, como ficou conhecido, trouxe à tona para o cenário da música argentina grupos excelentes de cantores dos lugares mais distintos do interior do país.

Desse momento em diante passamos a focar, sobretudo, o cancionário de Soledad Pastorutti, o objetivo que corresponde à produção do capítulo três foi estudar a narrativa construída pela indústria discográfica a respeito de Soledad Pastorutti, cotejando as capas dos discos com outros textos, como entrevistas e canções. Nesse

sentido, as capas dos álbuns em que analisamos os textos verbais e não verbais sobrepostos são dos seguintes álbuns “Poncho al viento” (1996), “La Sole” (1997), “A mi gente” (1998), “Yo si quiero a mi país”(1999), “Mis grandes canciones” (2000), “Soledad”(2000), “Libre” (2001), “Sole y Horacio juntos por única vez”(2002), “Adonde vayas” (2003), “Diez años de soledad” (2005), “En vivo en Obras” (2006), “Folklore” (2008), “La fiesta” (2009), “Vivo en Arequito” (2010), “Raíz” (2014), “Vivir es hoy” (2015), “Veinte años” (2016). Na construção contraditória dessa narrativa da indústria do disco ao longo do capítulo estudamos três canções, alguns fragmentos de um documentário e algumas entrevistas dadas pela cantora a jornais.

As análises do capítulo três desembocam no que chamamos para fins de análise de períodos ou fases da narrativa da indústria do disco: uma primeira em que a cantora se consolidava, envolve os primeiros três álbuns gravados; uma segunda fase que começa um deslocamento da figura de menina para a de mulher, que envolve o álbum de 1999 e os dois de 2000; uma terceira fase, de renovação temática, que abarca os álbuns “Libre” (2001), “Adonde vayas” (2003) e “Vivir es hoy” (2015) e constitui um dos projetos mais ousados da cantora; e a última fase, também descontínua, que engloba todos os restantes álbuns, a qual caracterizamos como de retorno às origens, com os álbuns gravados em 2006, 2008, 2009, 2010, 2014 e 2016.

Nosso capítulo quatro teve como objetivo analisar o corpus de metacanções que demonstram a acumulação de sentidos sobre o ato de cantar, configurando o cantar como “ato ético”. Em nosso recorte escolhemos três canções com projetos de dizer bastante diversos entre si: a primeira delas gravada por Soledad com Horacio Guarany, autor da letra de “Canta país”; a segunda canção foi “Si de cantar se trata”, letra de Facundo Saravia; e a terceira canção “Somos el pueblo”, letra de Soledad, Chaqueño Palavecino e do quarteto Los Nocheros. As três canções permitem, nessa variedade de projetos de dizer, encontrar os grandes temas da canção folclórica: a letra de Guarany enfatizava palavras de ordem, palavras de luta, se inscrevendo no bojo de um discurso de militância muito comum nos anos 1970-1980; a letra de Saravia permite analisar esse elogio ao interior e objetiva angariar adeptos para o folclore, o que foi muito feito no movimento de consolidação do folclore no começo do século passado; a letra assinada por Soledad, pelo Chaqueño Palavecino e o quarteto Los Nocheros já demonstra o discurso de espetacularização a que o folclore foi se sujeitando com a entrada nos anos 1990-2000, por mais que retome essa luta anterior que analisamos nas outras canções, aqui o que é mais forte é o entretenimento, não a luta nem a angariação de partidários.

Se há alguma contribuição pertinente em nosso trabalho foi de haver mostrado que, por mais fechado que pareça, mesmo no discurso identitário há sempre dois sentidos em luta no interior do signo. Isso se dá porque as classes sociais dominantes tendem a conferir ao signo um caráter fechado e inatingível, alheio às mudanças sociais. Sendo um signo vivo ele reflete e refrata a realidade circundante. Identidade e alteridade se dão juntas e nos limites de um mesmo signo às vezes, é preciso apenas que estejamos atentos à escuta das vozes. O discurso identitário no cancionero de Soledad Pastorutti no contexto do folclore argentino se constitui repelindo o que é constitutivo, sob os auspícios de sua própria contradição.

Por fim, como os estudos são parte do processo, apontamos sucintamente alguns projetos de dizer do futuro, que passam pelo projeto de doutoramento próximo e seguem em direção à reflexão dos próximos anos:

- Nossa reflexão não pode se distanciar daquilo que é constitutivo e cerne desta dissertação: uma perspectiva de entrada nos dados que perceba a cultura e a ideologia em seus processos formativos, junto às classes populares, no bojo do devir da sociedade.
- A cultura como unidade aberta é uma das perspectivas de maior interesse a ser interpretada nos próximos anos de investigação, dado que essa abertura é uma possibilidade para novas incursões em objetos distintos daqueles abordados durante o mestrado, que certamente poderão ser estudados com maior atenção em breve. Os jogos que se dão no nível da cultura e os interesses de classe envolvidos na produção cultural devem também ser objeto de interesse de nossos futuros estudos.
- O interesse que demonstramos no todo deste texto por questões de ideologia e cultura deve se encaminhar nos próximos estudos para questões de ética e estética em relação com os fatos ideológicos e culturais, à medida que nos debruçaremos sobre dados do universo do discurso político e nos embates que se dão no entorno dos grandes momentos de revolução popular (períodos próximos, concomitantes ou ligeiramente posteriores às ditaduras da América Latina).

É preciso que possamos dar uma palavra outra ao mundo que nos circunda, e é assim que possivelmente desenvolvemos nossos estudos futuros na perspectiva bakhtiniana.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas:

- ALABARCES, P. Fútbol y Patria: el fútbol y (la invención de) las narrativas nacionales en la Argentina del siglo XX. España: Universidad del País Vasco. In. **Papeles del CEIC**, núm. 2, septiembre, 2006.
- ALVAREZ, I. **Falar apaisanado**: uma forma de designar as línguas na fronteira. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria – RS.
- AMORIM, M. **O pesquisador e seu outro**: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa editora, 2004.
- ANGENOT, M. **O discurso social e as retóricas da incompreensão**: consensos e conflitos na arte de (não) persuadir. Organização Carlos Piovezani. São Carlos: EdUFSCar, 2015.
- 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.
- ARCHETTI, E. O “gaucho”, o tango, primitividade e poder na formação da identidade nacional argentina. **MANA**. N.9.v. 1, 9-29, 2003.
- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de M. Lahud e Yara Vieira. São Paulo: Ed. Hucitec, 2009.
- BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato**. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010a.
- BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.
- BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2014.
- BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARRERO, R. La musica folclórica argentina. In. BARRERO, R. **El folclore en la educación**. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2011.
- BEAULIEU, J.. “Chango” Farías Gómez y Folklore Joven. Una aproximación a los criterios de legitimidad del campo folklórico en la década neoliberal argentina”. In. **Avance de investigación**, GT 32- Sociología del Arte y la Cultura, UNC, 2013.
- BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak. Campinas: Pontes, 2005.
- BHABHA, H. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo horizonte: Ed. UFMG, 1998.

- BRACELI, R. **Mercedes Sosa, la Negra**. Edición Definitiva. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2010.
- BRANDÃO, C. **O que é folclore?** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BUBNOVA, T. **Do corpo à palavra: leituras bakhtinianas**. Organização, tradução e notas de Nathan Bastos de Souza. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.
- BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CAMPBELL, J. **Las máscaras de Dios: mitología occidental**. Tradução de Isabel Cardona. Madri: Alianza editorial, 1999.
- CANCLINI, N.G. **A globalização imaginada**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CANCLINI, N.G. **As culturas populares no capitalismo**. Trad. Paulo Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CASQUERO, A. M. Mitos y creencias de la antigua Roma relacionados con las puertas. **Revista de Estudios Latinos (RELat) n.5**, 2005, 147-174pp.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso político**. Trad. Dilson Cruz e Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHARTIER, R. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192.
- CHULIVER, R. **Folklore**. Buenos Aires: Centro de estudios folklóricos, 2012.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. Tradução de Sofia Rodrigues. Lisboa: Actividades Editoriais, 2000.
- FAUSTINO, R. A origem do universo em Ovídio. **Língua, literatura e ensino**. Vol. 4. Campinas, 2009, pp.259-269.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FRANCIA, T.; MATUS, O. TEJADA GOMEZ, 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.
- FRÓIS, K. P. Uma breve história do fim das certezas ou o paradoxo de Janus. **Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas**. N.63. Florianópolis, 2004, 1-12pp.
- GALEANO, E. **Las venas abiertas de América Latina**. México DF: Ed. Siglo XXI, 2004.
- GALLI, C. **Janu's gaze**. Trad. A. Minervini. Londres: Duke University Press, 2015.
- GARCIA, T. C. Atahualpa Yupanqui e as representações do popular nos tempos de Perón. In. **Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC**. Campinas, 2006.
- 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, p. 197-209, jun. 2008.

- GERALDI, J. W. **Ancoragens** – Estudos Bakhtinianos. São Paulo: Pedro & João Editores, 2015.
- GERALDI, J. W. O mundo não nos é dado, mas construído. In. VOLOCHÍNOV, V.N. **A construção da enunciação e Outros ensaios**. Organização, tradução e notas de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.
- GERALDI, J.W. Heterocientificidade nas ciências humanas. In. GEGE. **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões metodológicas**. São Carlos: Pedro & Joao Editores, 2012.
- GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. Trad. Maria B. Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GINZBURG, C. Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. In:_____ **Mitos, emblemas e sinais**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.143-181.
- GIORDANI, 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.
- GIORDANI, S. **Había que cantar...** Una historia del festival nacional de folklore de Cosquín. Córdoba: Comisión Municipal de Folklore, 2010.
- GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GRIMAL, P. **La civilisation romaine**. Paris: Flammarion, 2009.
- GRIMAL, P. **La civilización romana**. Vida, costumbres, leyes, artes. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.
- GUARANY, H. GARCÍA, M. “¡Sigo cantando porque no tengo un mango!”. In. **Telémaco, El luchador lejano**. ANO 1, n. 3. 2013, p. 33-37.
- GUATTARI, F. ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio Janeiro: DP&A, 2011.
- HERNÁNDEZ, J. **El gaucho Martín Fierro**. Madri: Alianza Editorial, 2003.
- LUNA, F. **Atahualpa Yupanqui**. Madrid: Ediciones Jucar, 1986.
- MARTÍNEZ, L. **El Bajo Eléctrico en la Música Popular Argentina**. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/267293944/Leonardo-Martinez-Bajo-Elctrico-en-La-Musica-Popular-Argentina-Vol-1>. Acesso em outubro de 2017.
- MASSHOLDER, A. **Todas las voces, todas: Mercedes Sosa y la política**. Buenos Aires: Ediciones Desde la Gente, 2016.
- MEDVIÉDEV, P.N. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradutoras Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Volkóva Américo. São Paulo: Contexto, 2012.
- MENDES, A.F.F. A construção da identidade nacional no samba a partir de relações metadiscursivas. In: **VI Congresso Internacional da ABRALIN**, 2009, João Pessoa. Congresso Internacional da ABRALIN, 2009. v. vi. p. 179-187.

- OLIVEIRA, D.V. Acaso e método na pesquisa das poéticas da palavra cantada: um registro de caso. **Gragoatá**. Niterói, n. 29, p. 35-48, 2. sem. 2010.
- OVIDIO. **Fastos**. Introdução, tradução e notas de Bartolomé Ramos. Madrid: Editorial Gredos, 2001.
- PAZ, O. **Sor Juana Inés de La Cruz o las trampas de la fe**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- PONZIO, A. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In. BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato**. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010c.
- PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. Coordenação de tradução de Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2012.
- PONZIO, A. **Encontro de palavras: o outro no discurso**. Tradução e V. Miotello e outros. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010b.
- PONZIO, A. Filosofia da linguagem como arte da escuta. In. PONZIO, A.; CALEFATO, P.; PETRILLI, S. **Fundamentos de filosofia da linguagem**. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.
- PONZIO, A. Identidade e mercado de trabalho: dois dispositivos de uma mesma armadilha mortal. In. MIOTELLO, V. e MOURA, M.I. (orgs.). **A alteridade como lugar da incompletude**. São Carlos : Pedro & João Editores, 2014.
- PONZIO, A. **No Círculo com Bakhtin**. Tradução e V. Miotello e outros. São Carlos. Pedro & João Editores. 2013.
- PONZIO, A. **Procurando uma palavra outra**. Tradução de Valdemir Miotello et.al. São Carlos: Pedro & João editores, 2010a.
- PRADO, G. SERODIO, L. PROENÇA, H. RODRIGUES, N. (orgs.) Metodologia narrativa de pesquisa em educação: uma perspectiva bakhtiniana. São Carlos: Pedro & Joao Editores, 2015.
- PUJOL, S. **Canciones argentinas (1910-2010)**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2010.
- RAMA, A. **A cidade letrada**. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.
- RAMA, A. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- RAMOS, Introducción. In. OVIDIO. **Fastos**. Introdução, tradução e notas de Bartolomé Ramos. Madrid: Editorial Gredos, 2001.
- RIBEIRO NETO, A. Caetano Veloso: Breve introdução a um modo de compor. **Graphos**. João Pessoa, v. 8, n. 1, Jan./Jul./2006. 171-178.
- ROSSET, C. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Apresentação e tradução de J. Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SAID, E. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.
- SANTOS, B.S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In. SANTOS, B.S. MENESES, M.P. (orgs.) **Epistemologias do sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

- SOUZA, N.B. MIOTELLO, V. Os percursos éticos do cantar no discurso de denúncia social em três canções de protesto. In. **Diálogo das Letras**, v. 06, n. 02, jul./dez. 2017 [no prelo].
- TATIT, L. **A canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, L. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TCHOUGOUNNIKOV, S. O círculo de Bakhtin e o marxismo soviético: uma “aliança ambivalente”. Tradução de A. Zandwais. **Conexão Letras**. V.3. n. 3, 2008, 1-15pp.
- TODOROV, T. **A conquista da América – a questão do outro**. Tradução de Beatriz Perroni Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- VOLOCHÍNOV, V. N. **A construção da enunciação e outros ensaios**. . Organização, tradução e notas de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.
- WISNIK, J.M. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In. BAHIANA, A. M.; WISNIK, J.M.; AUTRAN, M. **Anos 70 – Música Popular**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980, p. 7-24.
- YUPANQUI, A. El payador perseguido. In. YUPANQUI, A. **El payador perseguido**. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1979.

Referências discográficas:

- DOWNS, L.; PASTORI, N.; PASTORUTTI, S. La raíz de mi tierra. Intérpretes: Lila Downs, Niña Pastori e Soledad Pastorutti. In. DOWNS, L.; PASTORI, N.; PASTORUTTI, S. **Raíz** Buenos Aires: Sony Music, 2014. Disco sonoro. Faixa 1.
- DOWNS, L.; PASTORI, N.; PASTORUTTI, S.; DOWNS, L.; PASTORI, N.; **Raíz** Buenos Aires: Sony Music, 2014. Disco sonoro.
- GIECO, L. Sólo le pido a Dios. Intérpretes Mercedes Sosa e León Gieco. In. SOSA, M. GIECO, L. NASCIMENTO, M. **Corazón americano**. Buenos Aires: Philips Records, 1984. Disco sonoro. Faixa 11.
- GUARANY, H. Canta País. Intérpretes Soledad Pastorutti e Horacio Guarany. In. PASTORUTTI, S. GUARANY, H. **Sole y Horacio – Juntos por única vez**. Buenos Aires: Sony Music, 2002. Disco sonoro. Faixa 1.
- GUARANY, H. Si se calla el cantor. Intérpretes Mercedes Sosa e Horacio Guarany. In. SOSA, M. **Mercedes Sosa, 30 años**. Buenos Aires: Verve World, 1993. Disco sonoro. Faixa 15.
- MARTÍNEZ, P. Agua, fuego, tierra y viento. Intérpretes Mercedes Sosa e Soledad Pastorutti. In. **Cantora**, vol. 1. Buenos Aires: Sony BMG, 2009.
- NOVO, I. Del norte cordobés. Intérpretes Soledad Pastorutti e Natalia Pastorutti. In. PASTORUTTI, S. **La Sole**. Buenos Aires: Sony Music, 1997. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. **A mi gente**. Buenos Aires: Sony Music, 1998. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. **Adonde vayas**. Buenos Aires: Sony Music, 2003. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. **Diez años de Soledad** Buenos Aires: Sony Music, 2005. Disco sonoro.

- PASTORUTTI, S. **En vivo en Obras**. Buenos Aires: Sony Music, 2006. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. **Folklore**. Buenos Aires: Sony Music, 2008. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. GUARANY, H. **Sole y Horacio – Juntos por única vez**. Buenos Aires: Sony Music, 2002. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. **La Sole**. Buenos Aires: Sony Music, 1997. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. **Libre**. Buenos Aires: Sony Music, 2001. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. **Mis grandes canciones**. Buenos Aires: Sony Music, 2000. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. PALAVECINO, C. NOCHEROS, L. **La fiesta**. Buenos Aires: Sony Music, 2009. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. **Poncho al viento**. Buenos Aires: Sony Music, 1996. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. **Soledad**. Buenos Aires: Sony Music, 2000. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. **Veinte años**. Buenos Aires: Columbia Records, 2016.
- PASTORUTTI, S. **Vivir es hoy**. Buenos Aires y Los Angeles: Sony Music, 2015. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. **Vivo en Arequito**. Buenos Aires: Sony Music, 2010. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. **Yo sí quiero a mi país**. Miami: Sony Music, 1999. Disco sonoro.
- PASTORUTTI, S. PALAVECINO, C. TERUEL, M. Et. Al. Somos el pueblo. In. PASTORUTTI, S. PALAVECINO, C. NOCHEROS, L. **La fiesta**. Buenos Aires: Sony Music, 2009. Disco sonoro. Faixa 1.
- QUIROGA, M. Á. A Don Ata. Intérpretes Soledad Pasturutti e Nathalia Pastorutti. In. PASTORUTTI, S. **Poncho al viento**. Buenos Aires: Sony Music, 1996. Disco sonoro. Faixa 8.
- SARAVIA, F. Si de cantar se trata. Intérprete Soledad Pastorutti. In. PASTORUTTI, S. **La Sole**. Buenos Aires: Sony Music, 1997. Disco sonoro. Faixa 9.
- SOSA, M. **El grito de la tierra**. Buenos Aires: Philips Records, 1970. Disco sonoro.
- SOSA, M. **Hasta la victoria**. Buenos Aires: Philips Records, 1972. Disco sonoro.
- SOSA, M. **Para cantarle a mi gente**. Buenos Aires: Philips Records, 1967. Disco sonoro.
- SOSA, M. **Serenata para la tierra de uno**. Buenos Aires: Philips Records, 1979. Disco sonoro.
- SOSA, M. **Traigo un pueblo en mi voz**. Buenos Aires: Philips Records, 1973. Disco sonoro.
- SOSA, M. **Yo no canto por cantar**. Buenos Aires: Philips Records, 1966. Disco sonoro.
- VERACRUZ, O. Pilchas gauchas. Intérprete Soledad Pastorutti. In. PASTORUTTI, S. **Poncho al viento**. Buenos Aires: Sony Music, 1996. Disco sonoro. Faixa 8.
- VERDE, A. Brindis. Intérprete Soledad Pastorutti. PASTORUTTI, S. **Diez años de Soledad**. Buenos Aires: Sony Music, 2005. Disco sonoro.
- YUPANQUI, A. Camino Del índio. In. YUPANQUI, A. **Caminito del indio**. Buenos Aires: Odeon, 1936. Disco sonoro. Lado A.
- YUPANQUI, A. CHAZARRETA, A. Criollita santiagueña. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. **Con sabor a Mercedes Sosa**. Buenos Aires: Universal Music Group, 1968. Disco sonoro. Faixa 10.

- YUPANQUI, A. El arriero. In. YUPANQUI, A. **El arriero**. Buenos Aires: Odeon, 1944.
- YUPANQUI, A. El lindo cerro colorado. In. YUPANQUI, A. **Testimonio III (Rastros)**. Buenos Aires: DBN 51596, 1998. Disco sonoro. Faixa 13.
- YUPANQUI, A. El poeta. In. YUPANQUI, A. **¡Soy libre! ¡Soy bueno!**. Paris: Le chant du Monde, 1968. Disco sonoro. Faixa 8.
- YUPANQUI, A. La añera. In. YUPANQUI, A. **La añera**. Buenos Aires: Odeon, 1946a. Disco sonoro. Lado A.
- YUPANQUI, A. La pobrecita. In. YUPANQUI, A. **La pobrecita**. Buenos Aires: Odeon, 1946b. Disco sonoro. Lado A.
- YUPANQUI, A. Luna Tucumana. In. PASTORUTTI, S. **Veinte años**. Buenos Aires: Columbia Records, 2016. Disco sonoro. Faixa extra.
- YUPANQUI, A. Luna tucumana. In. YUPANQUI, A. **Luna tucumana**. Buenos Aires: Odeon, 1957. Disco sonoro. Lado A.
- YUPANQUI, A. Mi lindo pago entrerriano. YUPANQUI, A. **Quisiera tener un monte**. Buenos Aires: Microfon 80145, 1981. Disco sonoro. Faixa 10.
- YUPANQUI, A. Piedra y camino. In. YUPANQUI, A. **Piedra y camino**. Buenos Aires: RCA Victor Argentina, 1994. Disco sonoro. Lado B.

ANEXOS

Anexo 1: Tabela com a população urbana e rural por província (Total do país). Ano 2010

Província	Población				
	Total	Urbana	Total	Rural Agrupada	Dispersa
Total del país	40.117.096	36.517.332	3.599.764	1.307.701	2.292.063
Ciudad Autónoma de Buenos Aires	2.890.151	2.890.151	-	-	-
Buenos Aires	15.625.084	15.190.440	434.644	225.437	209.207
Catamarca	367.828	283.706	84.122	59.637	24.485
Chaco	1.055.259	892.688	162.571	34.039	128.532
Chubut	509.108	464.268	44.840	26.286	18.554
Córdoba	3.308.876	2.966.815	342.061	172.791	169.270
Corrientes	992.595	822.224	170.371	35.770	134.601
Entre Ríos	1.235.994	1.059.537	176.457	60.382	116.075
Formosa	530.162	428.703	101.459	24.019	77.440
Jujuy	673.307	588.570	84.737	39.571	45.166
La Pampa	318.951	265.306	53.645	37.264	16.381
La Rioja	333.642	288.518	45.124	30.730	14.394
Mendoza	1.738.929	1.406.283	332.646	55.704	276.942
Misiones	1.101.593	812.554	289.039	54.389	234.650
Neuquén	551.266	505.012	46.254	17.060	29.194
Río Negro	638.645	555.970	82.675	40.436	42.239
Salta	1.214.441	1.057.951	156.490	59.104	97.386
San Juan	681.055	593.383	87.672	37.617	50.055
San Luis	432.310	383.340	48.970	27.329	21.641
Santa Cruz	273.964	263.243	10.721	5.193	5.528
Santa Fe	3.194.537	2.902.245	292.292	153.396	138.896
Santiago del Estero	874.006	600.429	273.577	71.589	201.988
Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur			1.511		
Tucumán	1.448.188	1.170.302	277.886	39.812	238.074

Nota: población urbana refiere a la población que reside en áreas de 2.000 o más habitantes.

La población rural agrupada es aquella que habita en localidades con menos de 2.000 habitantes, mientras que la población rural dispersa está conformada por las personas que residen en campo abierto, sin constituir centros poblados.

Las Islas Malvinas, Georgias del Sur, Sandwich del Sur y los espacios marítimos circundantes forman parte integrante del territorio nacional argentino. Debido a que dichos territorios se encuentran sometidos a la ocupación ilegal del REINO UNIDO DE GRAN BRETAÑA e IRLANDA DEL NORTE, la REPÚBLICA ARGENTINA se vio impedida de llevar a cabo el Censo 2010 en esa área. Estas islas pertenecen al departamento "Islas del Atlántico Sur". De este departamento, fue censada sólo la base que se encuentra en la Isla Laurie, que pertenece a las Islas Orcadas del Sur. La Base Antártica Orcadas situada en dicha isla es la más antigua de las bases antárticas en funcionamiento que pertenecen a la República Argentina.

Fuente: INDEC. Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010.