

REPRESENTAÇÕES E UTOPIAS POLÍTICAS PARA O CONTINENTE LATINO-AMERICANO EM MERCEDES SOSA

ANDREA BEATRIZ WOZNIAK-GIMÉNEZ*

Haydée Mercedes Sosa, uma das principais vozes da Nova Canção Latino-americana, iniciou sua carreira na Argentina da década de 1950, período em que Juan Domingo Perón (1946-1955) encontrava-se no poder e buscava canalizar as tradições culturais nacionais em prol de seu projeto de nação. Ideologias emancipatórias mobilizavam uma diversidade de movimentos sociais urbanos e rurais por toda a América Latina, assim como, em vários países do continente, forlaleciam-se setores da esquerda, com propostas políticas críticas ao capitalismo. Neste mesmo contexto, período de valorização das liberdades democráticas e de repensar frente às relações capitalismo/dominação/guerra, intelectuais e artistas por todo o mundo debatiam seu papel frente aos desafios sociais que a sociedade capitalista significava, construindo redefinições, entre outros aspectos, para a função social da música.

De jovem tucumana, que sonhava e cantarolava a cultura popular, na década de 1940 e começo de 1950, Mercedes Sosa transformou-se na principal intérprete do Movimento do Novo Cancioneiro de Mendoza, no início de 1960. A partir da década de 1970 atingiu reconhecimento internacional, passando a ser conhecida como “La Negra” e “La voz de América Latina”, significando/ressignificando os embates contra as ditaduras no continente. Aproximou-se do *rock* argentino nas décadas de 1980 e 1990, mantendo sempre inspiração nas tradições da cultura popular e nos princípios do Movimento da década de 1960. Utilizando-se de compositores engajados politicamente, assim como através dos instrumentos, arranjos e estilo de cantar, buscou denunciar imperialismos, autoritarismos e realidades contraditórias, assim como defender os direitos humanos, políticos, econômicos e culturais.

Debruçar-se sobre a artista possibilita refletir sobre as dinâmicas que envolveram não só a Argentina, mas o continente latino-americano em parte da história do século XX. Sua trajetória de vida, envolvendo os desafios de afirmar-se enquanto mulher-artista-engajada, assim como sua trajetória artística, identificada com a música popular,

* Professora do IEPPEP – SEED/PR, mestre em História pela UFPR.

com performances intensas, proporcionam reflexões instigantes sobre as relações entre indivíduo/utopias, principalmente sobre as implicações destas nas práticas individuais. Neste intuito, o texto traz uma discussão sobre o Movimento do Novo Cancioneiro de Mendoza, o qual influenciou profundamente a trajetória musical de Mercedes Sosa; uma breve incursão pela trajetória de vida da artista; finalizando com uma breve análise das representações sobre a América Latina em sua arte, assim como as utopias sonhadas/defendidas para o espaço latino-americano.

O Manifesto do Novo Cancioneiro Argentino

O contexto político argentino de grande parte do século XX, 1930-1983, foi marcado por uma série golpes militares, relacionados às dificuldades enfrentadas pelas elites em ascender e manter-se no poder via eleitoral. O radicalismo, representante dos setores médios e altos urbanos e rurais, e o peronismo, representante de uma heterogeneidade de interesses, principalmente relacionados ao sindicalismo, foram movimentos políticos que canalizavam as intenções de voto, devido a propostas políticas que envolviam os setores populares. Neste sentido, proprietários de terra, grandes exportadores, burguesia financeira e corporações estrangeiras, buscavam alianças com as instituições militares, para manter as rédeas político-econômicas nacionais, assim como evitar movimentos populares que reivindicassem transformações sócio-econômicas mais profundas. (SADER, et al, 2006)

Para compreender as representações da identidade nacional argentina, é necessário ter clareza do contexto político acima descrito. Costa Garcia (2008, p.198), ao analisar o processo de construção e reconstrução das identidades nacionais na América Latina, nas primeiras décadas do século XX, destaca que “diferentes apropriações da denominada cultura popular estiveram em choque, incluindo e excluindo, no plano do simbólico, determinados grupos e ideologias do poder.”

Analisando os imaginários sobre a nação Argentina, nos discursos sobre música popular cuyana de Mendoza, Gárcia e Sánchez (2008) evidenciam o paradigma nacionalista construtor da idéia de nação oficial nas décadas de 1930 e 1940: os bens culturais provincianos, relacionados à cultura tradicional, passaram a ser defendidos, por parte da intelectualidade argentina do período, enquanto “puros” e como portadores

das “essências da nação”. Para os autores, entre 1930 e 1950, a partir de um nacionalismo que buscava construir uma identidade homogeneizante, que negava a diversidade cultural da população, e de uma grande gama de cantores, que migraram para Buenos Aires em busca de triunfo profissional, ocorreu a cristalização dos gêneros musicais cuyanos contemporâneos. Toadas e cuecas, abordando a paisagem, o campo, a vinicultura, a mulher, o amor, assim como influenciadas pelo ideário nacionalista, envolvendo a rememoração de episódios heróicos carregados de símbolos patrióticos, passaram a ser disseminadas pela radiofonia e indústria discográfica nascente.

Costa Garcia (2008) destaca que, o governo de Perón (1946-55) manteve a valorização das tradições populares, já realizada e dimensionada em benefício da ideologia das oligarquias rurais, entretanto, ao redimensionar as representações do nacional, incluía os setores menos privilegiados, a grande camada de migrantes, oriundos do interior, frente ao enfraquecimento das economias regionais. “A cultura seria utilizada pelo governo de Perón como meio apaziguador dos conflitos sociais e promotor de um canal de identificação entre o povo e seu líder.” (COSTA GARCIA, 2008, p.204) Pensando o processo latino-americano, a mesma autora (p.199) chama a atenção que “ao se promover a integração das manifestações culturais dos *de baixo* ao universo simbólico da nação, procedeu-se não só a uma seleção como também a uma reapropriação desses elementos, atribuindo-lhes novos significados e descartando outros.” A autora também evidencia as práticas do Estado visando adequação disciplinar das representações do popular à ideologia de Estado pretendida, principalmente o uso do poder persuasivo dos meios de comunicação e a cooptação/coerção de intelectuais e artistas.

Assim, na década de 1950, já estava constituído um certo paradigma conhecido como “clássico” de produção do folclore argentino, sustentado por uma determinada forma de construir a “tradição”. (DÍAZ, 2004) Analisando este contexto cultural argentino, Costa Garcia (2005, p.3) acentua que “[...] os tradicionalistas entendiam o folclore como patrimônio cultural a ser preservado de qualquer interferência que colocasse em jogo sua autenticidade.”

Buscando compreender o “boom” do folclore na década de 1950, Garcia (2006) evidencia os processos que marcaram este fenômeno: as transformações das grandes cidades, a partir da entrada de grandes contingentes populacionais migratórios nos anos

40; o cosmopolitismo crescente, estimulado pela disseminação na indústria cultural de gêneros musicais norte-americanos e latino-americanos; e a valorização do regional nos círculos intelectuais. Segundo Díaz (2004), esta valorização do folclore também estava relacionada aos interesses da indústria cultural, visto que este gênero ganhava destaque na rádio, televisão e empresas discográficas.

No início da década de 1960, em Mendoza, província do centro-oeste argentino, um grupo de intelectuais e artistas integraram o Movimento do Novo Cancioneiro, “[...] com o compromisso de atualizar o discurso, isto é, ampliar a temática, incorporando elementos da cultura urbana e informações sonoras contemporâneas, visando comunicar-se com um público mais amplo.”(COSTA GARCIA, 2005, p.3) O movimento que originou a Nova Canção na Argentina desenvolveu-se tendo como pano de fundo o paradigma “clássico”, centrado na preservação do folclore, e a noção de argentinidade, estabelecida sobre cânones homogeneizantes. Díaz (2004) evidencia o duplo enfrentamento realizado pelo movimento: o folclorismo tradicionalista e a indústria cultural.

Reinava, na Argentina do final dos anos 50 e início dos 60, um clima de prosperidade, relacionado ao processo de expansão econômica e industrial, atrelado, principalmente à inversões estrangeiras. García e Sánchez (2008) destacam que, neste período, devido à queda do peronismo, os setores trabalhadores voltaram a ser marginalizados, perdendo seus canais de participação. Os autores também evidenciam a nacionalização da classe média urbana, aspecto que mobilizou a necessidade de ampliar o conhecimento com a diversidade territorial e cultural do país. Tais aspectos auxiliam a compreender certas características do Movimento do Novo Cancioneiro¹.

A grande maioria dos integrantes do movimento eram intelectuais e artistas oriundos dos setores trabalhadores e médios, muitos relacionados aos movimentos de esquerda organizados, como o caso de Armando Tejada Gómez: oriundo do proletariado, onde obteve inspiração para seu espírito de denúncia social, comprometido com as lutas políticas e sindicais, foi deputado provincial pela União Radical Intransigente, entre 1958-1959, atuando de forma independente após romper com a sigla e filiando-se ao Partido Comunista em 1959 (TEJADA GÓMEZ). Um dos aspectos

1 Entre seus signatários estavam os poetas Armando Tejada Gómez e Pedro Horácio Tusoli; os músicos Tito Francia, Juan Carlos Seder e Oscar Mátus; e a cantora Mercedes Sosa.

importantes do movimento, que demonstra sua pretensão vanguardista, foi a elaboração de um manifesto, o qual, redigido por Tejada Gómez e publicado no jornal mendozino Los Andes, em fevereiro de 1963, explicitava um cuidadoso projeto estético-político (DÍAZ, 2004). Neste sentido, o movimento recebeu apoio de diversos intelectuais e artistas latino-americanos e parte da esquerda do continente, como o Partido Comunista. Costa Garcia (2005, p.4) observa o manifesto como uma “referência para a compreensão do surgimento e desenvolvimento da Nova Canção em outros países da América Latina, como o Chile e o Uruguai”.

Costa Garcia (2005) salienta que, contrapondo-se à perspectiva dos setores conservadores da sociedade, através da qual preservar o folclore tradicional estava relacionado à resistência frente as dinâmicas impostas pela modernidade e a manutenção do *status quo*, o Novo Cancioneiro pretendia instituir-se como música nacional, sintonizando o cancionero popular argentino a tais transformações. Para a autora (2005, p.4), três aspectos do documento merecem destaque:

1. a exaltação da cultura nacional como forma de reação à cultura alienígena perpetrada pelo mercado via meios de comunicação; 2. a nova canção entendida não como um gênero específico e muito menos como genuinamente popular, mas como uma música renovada de características autóctones; 3. a proposta de um intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares da América Latina.

O Movimento passa a defender um novo tipo de identidade dentro do folclore, no qual, mantendo sua vinculação popular, buscava a renovação literária e musical. O texto do próprio manifesto (1963) explicita: “la búsqueda de una música nacional de raíz popular, que exprese al país en su totalidad humana y regional”, criticando os antagonismos construídos entre os chamados “cancioneiro popular cidadão” e “cancioneiro popular nativo de raiz folclórica”, as relações estabelecidas entre tango/indústria cultural, assim como a instituição, a partir dele, da hegemonia de representações unilaterais de nacionalidade, relacionadas à Buenos Aires, sobre o resto do país.

Analisando o fato político do tango ter sido construído como canção popular por definição, passando a ser estereotipado e desconectado do contexto plural e real do país, o próprio Manifesto (1963) destaca: “fue entonces cuando lo condenaron a repetirse a sí mismo, hasta estereotipar un país de tarjeta postal, farolito mediante, ajeno a la sangre y

el destino de su gente.” Deixando de lado o passado idealizado, dentro dele as representações de paisagem e costumes, que representavam o sujeito “nação”, ou as representações que valorizavam o *status quo* das elites oligárquicas, construindo uma certa identidade argentina, Díaz (2004) salienta que o movimento passava a valorizar o presente, dentro dele o sujeito coletivo “povo argentino”, pensado enquanto “homem contemporâneo”, ativo e modificador da realidade.

No Novo Cancioneiro a música é defendida enquanto veículo de mensagens, devendo incentivar a tomada de consciência e a ação política, passando a focar o chamado “país real”, que expressasse a diversidade de povos e culturas nacionais, assim como explicitasse a realidade: o trabalhador, a dor, a esperança, as relações de exploração, a injustiça, a violência, a marginalidade, etc. (DÍAZ, 2004). Costa Garcia (2005) acentua que o movimento enfatizava que a arte, ao constatar a realidade nacional, deveria tornar-se uma espécie de “porta-voz” do povo. Díaz (2004) destaca a pretensão de um projeto estético-ideológico em termos de “libertação”, pois buscava construir um vínculo entre trabalho/esperança/luta, incentivando a tomada de consciência e mobilizando a ação.

Assumindo um novo papel social, o artista popular passa a ser portador de uma missão, um propósito, pois cabe a ele a tarefa primordial de fazer chegar ao público o projeto proposto. Para tal tarefa, o movimento defende a integração entre artista popular e público; a introdução de estratégias discursivas próprias da poesia culta e das vanguardas nas letras das canções; o rigor estético, primando pelo distanciamento da simplicidade formal e da repetição poética e musical, para se atingir a qualidade; a renovação musical da composição, dos arranjos e da interpretação, através de modalidades harmônicas novas e canto melódico diferenciado. (DÍAZ, 2004)

Reforçando o valor estético e social que o Manifesto entregava à música, García e Sánchez (2008, p.9) também evidenciam que o imaginário de nação, produzido a partir deste, trata de “[...] una nación múltiple, compleja, compuesta por diversas regiones con sus propias expresiones y aún abierta al intercambio con otras naciones.” O engajamento político-social dos artistas, as músicas comprometidas, a manutenção da raiz popular, o redimensionamento de tempo/histórico (presente), o sujeito privilegiado (“povo argentino”) e o tipo de identidade nacional, assim como a busca por representar o chamado “país real”, estavam conjugados às reivindicações sociais dos movimentos

populares organizados, tanto na Argentina quanto em diferentes países da América Latina. Costa Garcia (2008) também destaca este caráter transnacional e agregador do movimento, através do qual unia diferentes intelectuais e artistas latino-americanos, assim como reivindicava um caráter nacional (pelo menos regional), ao pretender tornar-se expressão de uma arte nacional. Nesse sentido, ao demonstrar a íntima relação entre engajamento e militância entre seus artistas, a autora, abre espaços para refletir sobre as influências e relações entre o movimento, seus integrantes e o Partido Comunista, dentro do qual a arte era percebida enquanto um instrumento de luta política e conscientização.

Mercedes Sosa, “La Negra” – a intérprete do movimento

Haydée Mercedes Sosa, de origem humilde, nasceu em San Miguel del Tucumán, em 9 de julho de 1935, envolvida desde cedo com a cultura popular. Aos quinze anos teve seu primeiro contrato artístico de dois meses na emissora LV12 de Tucumán, após vencer um concurso na rádio, sob o pseudônimo Gladys Osorio.

Em 1957, casou-se com o músico mendozino Miguel Óscar Matus, com o qual integrou o Movimento do Novo Cancioneiro, na cidade de Mendoza, no início da década de 1960. Mercedes destaca a influência que o contato com este grupo produziu em sua vida: “Pronto entré a un mundo desconocido, el mundo de los escritores, de los escultores, de los pintores, los intelectuales. Estaba deslumbrada por tanta gente creativa, cultísima y buena.” (BRACELI, 2003, p.93)

A partir do Manifesto, imprimindo os princípios deste em seu trabalho, com Oscar Matus, realizou concertos em círculos universitários. Seu primeiro disco, Mercedes Sosa: La voz de la safra, de 1962, saiu pela gravadora RCA; já o segundo, Mercedes Sosa: Canciones con fundamento (1965), o primeiro depois do manifesto, foi editado por Matus em um selo independente. Neste disco, grande parte do repertório interpretado pela artista é composto por obras dos integrantes do Novo Cancioneiro, principalmente por Matus e Tejada Gómez.

Toadas, zambas e chacareras, os principais gêneros do disco, mantendo a inspiração popular e valorizando gêneros regionais, buscam expor o país e o homem contemporâneos, principalmente o trabalhador rural. Assim como destaca Díaz (2004),

ao analisar o movimento, percebe-se a busca por romper com a idealização da paisagem e do homem do campo, uma vez que camponeses, jangadeiros, carroceiros, entre outros, são representados num presente conflitivo, enfrentando as agruras do trabalho e dos fenômenos da natureza, assim como sendo movidos/motivados por esperanças transcendentais. Em 'Zamba de los humildes', composto por Matus e Tejada Gómez, explicita-se a função defendida para a música popular e seu artista, destacando as dificuldades vividas pelos marginalizados do país, demonstrando a música como instrumento de conscientização da realidade e de mobilização para a mudança: “Zambita para que canten/ Los humildes de mi pago/ Si hay que esperar la esperanza/ Mas vale esperar cantando”.

Seguindo as diretrizes do movimento, Mercedes Sosa buscou o rigor estético, investindo em formas diferenciadas de cantar, como pode ser percebido em declaração da própria autora:

Entre todos tratamos de realizar canciones que, como querían y hacían Matus y Tejada, contuvieran y expresaran al hombre argentino de nuestro tiempo, siempre exigiéndonos y sin sacrificar por nada la dignidad estética. Nada de andar haciendo cosas fáciles para que le gusten y mismo a la gente. (BRACELI, 2003, p.96)

No Festival Nacional de Folclore de Cósquin, em 1965, a partir da intercessão do artista Jorge Cafrune, veio a aprovação nacional, passando a ser reconhecida como artista popular. Nos anos que se seguiram, até seu exílio em 1979, Mercedes desenvolveu uma grande produção musical, trilhando os princípios ditados pelo Movimento do Novo Cancioneiro: Yo no canto por cantar e Hermano (1966); Para cantarle a mi gente (1967); Zamba para no morir e Sabor a Mercedes Sosa (1968); Mujeres argentinas (1969); El grito de la tierra e Navidad con Mercedes Sosa (1970); Homenaje a Violeta Parra (1971); Hasta la victoria e Cantata Sudamericana (1972); Mercedes Sosa e Traigo un pueblo en mi voz (1973); A que florezca mi pueblo (1975); Mercedes Sosa 76 (1976); Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui (1977); Serenata para la tierra de uno (1979).

Percebe-se a cuidadosa produção de cada um destes discos: a seleção de compositores e músicas que dessem conta dos princípios defendidos; o rigor estético, no desenvolvimento das músicas, arranjos e interpretações; o comprometimento com as questões políticas e a sua realidade contemporânea; a inspiração na cultura popular; a tentativa de representar uma identidade nacional mais próxima da complexidade e da

multiplicidade; a valorização do ser latino-americano; a música sendo gestada e praticada enquanto um instrumento repleto de mensagens, através das quais se pretendia impulsionar a tomada de consciência e mudanças sociais.

Através da voz de Mercedes passaram a ganhar espaço e representação os setores populares e marginalizados na sociedade argentina:

- Trabalhadores: El cosechero – 1965, de Ramón Ayala; El carbonero – 1967, de A. Ariel e J. Cidade; El cachapecero – 1965, de Ramon Ayala; Pedro canoero – 1966, de Teresa Parodi; La carta – 1971, de Violeta Parra; Plegaria para un labrador – 1972, de Victor Jarra;
- Indígenas: Canción del derrumbe índio – 1966, de Figueredo Iramaín e Canción para mi América – 1966, de Daniel Viglietti; Antiguos dueños de flechas e Oración al Sol – 1972, de A. Ramirez e Félix Luna;
- Negros: Canción para despertar a un negrito – 1967, de C. Isella e N. Guillén; Duerme Negrito – 1970, de Atahualpa Yupanqui; Drume negrita – 1976, de Bola de Nieve;
- Mulheres: Maria va – 1966, de Tarrago Ros; Juana Azurduy – 1966, de Félix Luna e Ariel Ramírez;
- Despossuídos urbanos: Canción para un niño en la calle – 1967, de Tejada Gómez e Angel Ritro; Zambita de los pobres – 1977, de Atahualpa Yupanqui;

Percebe-se, nas canções acima destacadas, a preocupação com a inclusão de sujeitos históricos marginalizados das principais representações identitárias argentinas no período. Pretende-se explicitar o “país real” e os sujeitos das realidades contraditórias vivenciadas. Entre as possíveis mensagens das canções, transparece tanto o caráter de denúncia social, quanto a pretensão de conscientização. Para além de selecionar canções de compositores argentinos, como o próprio Tejada Gómez, Atahualpa Yupanqui, Félix Luna e Ariel Ramírez, Mercedes também cantou compositores latino-americanos também relacionadas à novas propostas estético-políticas e às causas sociais, como os cubanos Pablo Milanés e Ignacio Villa, o “Bola de Nieve”; o uruaio Daniel Viglietti; e os chilenos Pablo Neruda, Violeta Parra e Victor Jarra, entre outros.

Devido a sua proximidade dos movimentos de esquerda organizados² e a seu canto comprometido com a questão popular, durante a ditadura militar (1976-1983), as músicas de Mercedes foram proibidas de serem tocadas na Rádio Nacional argentina. Ameaçada e perseguida pela intransigência dos tempos de autoritarismo, após ter sido presa, junto com seu público em Mar del Plata, em 1979, a artista exilou-se em Paris, depois em Madrid, de onde manteve sua prática de crítica ao autoritarismo e às desigualdades sociais e de defesa da liberdade, dos direitos humanos e da vida.

Em 1982, período em que a ditadura já se encontrava fragilizada, negociando com os órgãos censores do governo, retornou à Argentina, fazendo várias apresentações no Teatro Ópera de Buenos Aires, as quais contaram com a participação de outros artistas, entre eles de dois jovens cantores-compositores argentinos relacionados ao universo do rock, León Gieco e Charly García. Em sua identidade de artista popular atrelou-se o simbólico do exílio e do enfrentamento à ditadura. Conforme destaca Carrillo Rodríguez (2009, p.20), “Through such a reaction, the audience at the Teatro Ópera conflated Sosa's exile with the experience of an abstract collectivity, thus transforming her personal history into a symbol of the nation's collective history.”

Analisando a produção musical de Mercedes Sosa, pós-ditadura, percebe-se a inclusão de outros compositores em seu repertório, mantendo os critérios de seleção (raiz popular, rigor estético, valorização da América Latina, comprometimento sócio-político), como os argentinos León Gieco, Charly García, Victor Herédia, Peteco Carbajal e Fito Paez; os brasileiros Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant e Chico Buarque; assim como a manutenção e regravação de artistas e intelectuais já privilegiados em sua discografia das décadas de 60 e 70. Além disso, em várias entrevistas, Mercedes destacou sua obsessão pelo estudo e prática de canto, buscando aprimoramento de suas performances.³

Passou a fazer vários concertos e tournés pelo mundo, defendendo ideais democráticos e utopias para a América Latina como um todo, principalmente devido ao fato de ser percebida como um ícone contra a ditadura, aglutinando em seu entorno artistas populares de sua geração e mais jovens, de diferentes países. Várias canções,

2 Mesmo destacando não ter tido militância significativa, Mercedes foi filiada ao Partido Comunista do início da década de 60 até a segunda metade da década de 80.

3 Como na entrevista concedida a Osvaldo Bazán, 04/03/2000. Disponível em: <http://www.osvaldobazan.com/2000/03/mercedes-sosa-432000>, acesso em 15/06/2010.

devido à junção contexto de composição/compositor/resignificação interpretativa, condensaram-se como “hinos” dos movimentos sociais de esquerda no continente, como “Gracias a la vida”, de Violeta Parra.

Entre as estratégias de continuidade profissional e renovação artística, Mercedes buscou dinamizar o status simbólico construído nas décadas anteriores, relacionado a representações que a vinculavam à cultura popular argentina, dentro dela a gêneros do folclore, e à canção engajada e de crítica social, principalmente contra o autoritarismo. Entretanto, acredita-se que, a dimensão simbólica da artista, mantendo sua consagração através de décadas, situando-a no imaginário dos movimentos sociais emancipatórios, transpondo as fronteiras latino-americanas, está relacionada aos princípios e critérios orgânicos, do projeto político-estético que Mercedes buscou encarnar e seguir em sua trajetória musical.

Representações e Utopias sobre/para a América Latina

Seguindo os princípios do Movimento do Novo Cancioneiro, do início da década de 60, Mercedes sempre inseriu em seu repertório canções sobre a América Latina, além de selecionar uma diversidade de compositores latino-americanos, assim como artistas que se apresentaram com ela, transformando algumas músicas em clássicos da canção engajada no continente. Assim, suas interpretações, desde os primeiros discos, estão permeadas de representações sobre/para a América Latina, ou que, respeitando os princípios ditados pelo Manifesto de 1963, o qual defendia o caráter universal e o intercâmbio com o continente, devem ser analisadas em suas dinâmicas de resignificações a partir dos contextos de interpretação em que foram cantadas.

Em 1966, Mercedes interpretou a música do uruguaio Daniel Viglietti, Canción para mi América, que defende, nos moldes do Manifesto de 1963, a percepção da realidade como forma de tomada de consciência política (“Dale tu mano al indio/ Dale que te hara bien/ y encontraras el camino/ Como ayer yo encontré”). A canção busca impulsionar o movimento popular à ação pela conquista de direitos (“Si no se abren las puertas/ El pueblo las ha de abrir/ America esta esperando/ Y el siglo se vuelve azul”), além de explicitar o papel da música e do artista neste contexto (“La colpla no tiene dueño/ Patronos no mas mandar/ La guitarra americana/ Peleando aprendió a cantar”). Esta mesma importância do cantor aparece na música de Horácio Guarany, Se se calla el

cantor, interpretada por Mercedes em 1967: “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.” Ao selecionar para seu repertório e cantar tais canções, Mercedes reafirma seu engajamento, busca fazer com que, através de sua voz, os marginalizados possam ser ouvidos, assim como se coloca como instrumento de conscientização. Cabe ressaltar a efervescência de movimentos sociais por toda a América Latina durante a década de 60, assim como os enfrentamentos com propostas autoritárias, já instituídas em regimes ditatoriais ou buscando golpes de estado.

Na Canción con todos, de Tejada Gómez e César Isella, cantada por Mercedes no disco El grito de la tierra, de 1970, representa-se a América Latina como uma terra de povos explorados a partir da extração da riqueza vegetal e mineral do continente. O artista aparece como aquele que toma consciência deste problema, abraça a América como um todo e entrega sua voz como instrumento de denúncia (“Toda la piel de América en mi piel/ Y anda en mi sangre un río/ Que libera en mi voz su caudal). O refrão da música também constitui-se num incentivo à união latino-americana como forma de libertação: “Todas las voces todas/ Todas las manos todas/ Toda la sangre puede/ Ser cancion en el viento/ Canta conmigo canta/ Hermano americano/ Libera tu esperanza/ Con un grito en la voz”.

No disco Cantata Sudamericana, gravado por Mercedes em 1972, na canção És Sudamérica mi voz, de Félix Luna e Ariel Ramírez, também uscando incentivar a união entre os povos latino-americanos, explicita-se uma América mestiça, na qual, por toda sua extensão, haveria desejo de justiça, paz e liberdade. Na canção, o artista passa a representar toda a América do Sul e seus anseios: “No canta usted, ni canto yo/ es Sudamericana mi voz”. Busca-se mobilizar a unidade latino-americana em prol de uma nova emancipação, na qual a maioria esteja inclusa:

*Otra emancipación,
le digo yo
les digo que hay que conquistar
y entonces sí
mi continente acunará
una felicidad,
con esa gente chica como usted y yo
que al llamar a un hombre hermano
sabe que es verdad
y que no es cosa de salvarse
cuando hay otros
que jamás se han de salvar.*

Fechando este recorte, a canção *Venas Abiertas*, composta por Mario Schajris e Leo Sujatovich e interpretada por Mercedes em seu disco *Vengo a ofrecer mi corazón*, de 1985, destacava que os latino-americanos não poderiam esquecer o seu passado, relacionado a muitas feridas e a sonhos postergados. Defendia que a América Latina precisava buscar um outro caminho, qual viria a partir da unidade entre os povos, abrindo possibilidades de um novo futuro: “Y cuando vengan los días/ Que nosotros esperamos/ Con todas las melodias/ Haremos un solo canto./ El cielo sera celeste/ Los vientos habran cambiado/ Y nacera un nuevo tiempo Latinoamericano.”

Através de “La Negra” a América Latina, espaço de exploração capitalista e desigualdades sócio-econômicas, era representada como um espaço de possibilidades de liberdade e de igualdade, isto a partir da tomada de consciência e da luta coletiva por um outro futuro. Ao interpretar músicas engajadas sobre a América Latina, durante contextos de autoritarismos em diferentes países, a voz de Mercedes (sua forma de interpretar, sua dramaticidade) buscava colocar-se, assim como também era percebida/significada como uma força transformadora, impulsionando os povos à ação.

Observando a disseminação dos ideais da Nova Canção pelo continente americano, percebe-se o quanto o fenômeno teve uma dinâmica continental a partir da década de 1960, relacionada, principalmente, a efervescência de movimentos sociais reivindicatórios e emancipatórios, assim como a contextos autoritários particulares em diversos países da região. É importante ressaltar que, a partir da Revolução Cubana (1959), entre os princípios de vários grupos das esquerdas latino-americanas estava a ampliação das bases socialistas para outros países do continente, requerendo, para isso, estratégias de ampliação da participação popular.

Volta-se a frisar a função social que se defendia para a música, quer enquanto veículo de mensagens de tomada de consciência e mobilização para movimentos revolucionários de esquerda, quer devido as possibilidades de resistência frente aos governos ditatoriais, principalmente, entre os parques canais que conseguiam burlar a censura. Velasco (2007) destaca que este movimento musical cristalizou-se através do Festival da Canção de Protesto, organizado pela Casa das Américas, em Varadero, Cuba, em 1967.

Retomando as reflexões iniciadas por Costa Garcia (2005), é instigante pensar as relações e influências entre os integrantes do movimento argentino e o Partido

Comunista, durante a década de 60, na composição dos princípios que orientaram o projeto estético-político do grupo, assim como a trajetória musical de Mercedes Sosa. Em várias entrevistas, Mercedes confirma sua filiação ao Partido Comunista até a década de 80, entretanto, também destaca sua certa independência frente a ideologias muito fechadas:

Yo nunca fui de estar en reuniones del partido, yo soy una cantante nada más: mi misión era cantar. Yo siempre fui a lo libre, era muy difícil ponerme el Lenin por delante: siempre he dicho lo que pensaba sin consultar a nadie, y vos sabés que los partidos se llevan mal con esa gente.(SOSA apud CRITICA DE LA ARGENTINA, 2009, p.6)⁴

Ainda é necessário aprofundar pesquisas para desvendar as relações artista/militância e suas influências em suas concepções de arte. Além disso, observa-se a representatividade dos debates e princípios organizados em torno da Casa das Américas, em Cuba, a partir do final da década de 60, a qual organizou o Encontro da Música Latino-americana em Havana, em 1972, reunindo vários intelectuais e artistas do continente e da Europa, buscando organizar princípios norteadores para os cantores/compositores latino-americanos, ao propor a relação música/revolução. Investigar a existência ou não de relações entre Mercedes Sosa e este evento também auxiliaria a compreender melhor sua trajetória musical, assim como o universo simbólico, relacionado ao engajamento social e político, que envolve a artista.

Referências

BRACELI, R. **Mercedes Sosa, La Negra**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.

CARILLO RODRÍGUEZ, I. **Popular Music and work of recollection in early 1980s Argentina**. LASA 2009 – Latin American Studies Associated. Disponível em: <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/CarrilloRodriguezIlla.pdf>, acesso em 20/03/2011.

DÍAZ, C. F. **Uma vanguardia em el folklore argentino: canciones populares, intelectuales y política em la emergencia del “Nuevo Cancionero”**. Atas do II Congresso Internacional de Literatura Argentina/Latinoamericana/Española, Mar del Plata, 2004. Disponível em: http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ind_titulo.htm, acesso em 20/03/2011.

4 Entrevista concedida à Martin Caparrós, em 2000 e republicada em Critica de La Argentina, Lunes, 5 de outubro de 2009. Disponível em: <http://www.criticadigital.com/tapaedicion/diarioentero578web.pdf>, acesso em 15/06/2010.

GÁRCIA, M. I. **El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo em Mendoza.** VII Congreso IASPM-AL, La Habana, 2006. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf>, acesso em 20/03/2011.

GARCÍA, M. I.; SÁNCHEZ, O.. **Música e ideología. Los imaginarios de nación em los discursos sobre músicas populares cuyanas em Mendoza.** VIII Congreso IASPM-AL, Lima, 2008. Disponível em: <http://www.iaspm-al.org/uploads/file/cdocDocumentos/d2a8ab9ac8cf6cbe9349a58772ad1f3a.pdf>, acesso em 20/03/2011.

GARCIA, T. da C.. **Nova Canção: Manifestos e Manifestações Latino-Americanas no cenário político mundial dos anos 60.** VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio de la Música Popular, 2005 Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/costagarcia.pdf>, acesso em 20/03/2011.

_____. **Entre a tradição e o engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón.** Projeto História, São Paulo, n.36, junho, 2008, p.197-209.

MANIFESTO DEL NUEVO CACIONERO (1963). Disponível em: <http://www.tejadagomez.com.ar>, acesso em 20/03/2011.

SADER, E.; JINKINGS, I.; NOBILE, R. e MARTINS, C. E. (orgs.). **Latinoamericana: Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe.** São Paulo: Boitempo, 2006.

SOSA, Mercedes. Web Oficial. Disponível em: mercedessosa.com.ar, acesso em 20/03/2011.

_____. Entrevista concedida a Osvaldo Bazán, 04/03/2000. Disponível em: <http://www.osvaldobazan.com/2000/03/mercedes-sosa-432000>, acesso em 20/03/2011.

_____. Entrevista concedida à Martin Caparrós, em 2000 e republicada em Crítica de La Argentina, Lunes, 5 de outubro de 2009. Disponível em: <http://www.criticadigital.com/tapaedicion/diarioentero578web.pdf>, acesso em 15/06/2010.

VELASCO, F. **La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición.** Presente y Pasado, Revista de História. Año 12, n.23, Enero-Junio, 2007, pp.139-153. Disponível em: www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf, acesso em 20/03/2011.