

**A canção popular e as reconfigurações do “nacional-popular”
pelo peronismo e pelos movimentos de esquerda dos anos 60.**

Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia
Depto de História. Unesp/Franca
garcosta@uol.com.br

A presente comunicação objetiva discutir e analisar o nacional-popular como uma categoria historicamente constituída e, portanto, sujeita a variações, conforme as circunstâncias em que é requisitada. Para tanto, serão abordados dois momentos da história política argentina: o governo de Perón, entre 1946 e 1955, e as relações entre arte e política que permeiam os movimentos de esquerda, nos anos 60. Como fonte e objeto dessa análise comparativa serão trabalhados as apropriações folclóricas, realizadas nesses dois momentos, incluindo, aí, o cancionero popular.

Numa comunicação anterior, apresentada na ANPUH Regional de 2010, o foco foi o governo de Juan Domingos Perón e as apropriações e reconfigurações em torno da identidade nacional, promovida pelo seu governo. No projeto de revigoração do universo simbólico nacional, conduzido a partir da Subsecretaria de Informações, foi priorizado, entre outros aspectos, a revalorização do folclore. Se o folclore, “conjunto de tradições que representam a cultura nacional”, era, em sua origem, rural, também do interior da Argentina era oriunda grande parte das famílias, que, desde os anos 30, migravam em fluxo contínuo para a cidade. Referendar essa cultura campesina, valorizá-la no espaço da urbe, apresentá-la e mesclá-la à cultura cidadina, foi foram as a forma encontrada pelo peronismo para estruturar um imaginário social receptivo à presença desses homens e mulheres do campo e de seus costumes no cotidiano da cidade e, ao mesmo tempo, contar com o apoio desses ao seu governo.

A difusão das tradições folclóricas no espaço urbano ocorria através de espetáculos ao vivo – festas folclóricas, eventos artísticos patrocinados pelo governo e comemorações cívicas – e, via meios de comunicação. Nesse cenário, a música folclórica foi um dos principais vetores de homogeneização cultural.

A importância que os veículos de comunicação assumiram nessa operação é atestada pela preocupação do Estado em exercer o maior controle possível sobre os

meios. O objetivo era a homogeneização das representações oriundas do universo rural de diferentes regiões da Argentina. As singularidades sediam lugar aos estereótipos generalizantes. Buscava-se, desse modo, eliminar a diferença e a individualidade. O indivíduo só teria lugar no coletivo. Um coletivo adestrado pelo Estado, que garantiria a unidade, excluindo a diversidade. Esse seria o papel da política de massas lançada pelo peronismo.

Logo após as eleições de 1946, vencido o pleito, Perón passou a vigiar, perseguir e censurar os jornais e as emissoras de rádio que não o apoiavam. Em seguida à posse, “mandou elaborar o “Manual de instruções para as estações de radiodifusão”, transformado em decreto, já no início do governo. Nele estavam previstas todas as atividades radiofônicas, desde como preparar os *scripts* até as expressões que deveriam ser usadas para abrir e fechar o programa. O manual dispunha também sobre a criação de departamentos literário e cultural em cada emissora”¹.

O rádio constituiu-se no principal difusor da doutrina justicialista, não só ao veicular discursos oficiais, mas também ao submeter toda sua grade de programação às instruções da Subsecretaria de Informações.

A partir da reformulação da Carta Constitucional em 1949 e da reestruturação da Subsecretaria de Informações que, naquele ano começava a ser dirigida por Raul Apold, as perseguições, suspensões e prisões alcançaram uma grande quantidade de diários e revistas que se negaram a difundir a informação oficial. Desde então, assistiu-se a uma maior intervenção do Estado nos meios de comunicação que passou a adquirir empresas, formando o grupo ALEA². Dirigido por Carlos Aloé, o grupo editorial ALEA exerceu o domínio sobre os mais destacados jornais, emissoras de rádio e publicações do país. Importantes emissoras de rádio como El Mundo, Splendid e Belgrano passaram a integrar o grupo estatal que, em suas oficinas, também imprimia quase todos os diários nacionais.³

¹ CAPELATO, M.H. *Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo. Papyrus, 1998. p. 95.

² ARCE, A. “Espacios sociales y visibilidad de las mujeres. Los casos de *El Hogar y Mundo Argentino* (1946-1955)” p.6. Primer Congreso de estudios sobre el peronismo: la primera década. Universidad Nacional de Mar del Plata. 6 y 7 de noviembre de 2008.

³ VÁZQUEZ, P. El : El peronismo y la modernidad política. Nuevas formas de comunicación. p. 11. Primer Congreso de estudios sobre el peronismo: la primera década. Eje temático sugerido: Política y Partidos. Universidad Nacional de Mar Del Plata. 6 y 7 de noviembre de 2008.

A fim de justificar este tipo de procedimento com relação aos meios de comunicação, Perón argumentava que havia a necessidade de se evitar a manipulação da informação indiscriminada, efetuada pelos grandes monopólios comerciais e pelos interesses políticos partidaristas.

Mundo Radial, revista de circulação nacional incluída no monopólio estatal, difundia em suas páginas o universo do rádio e de outras manifestações culturais como o teatro e o cinema. O periódico constituiu-se em um canal de reforço do ideário peronista veiculado pela radiodifusão. Em seu primeiro número, em junho de 1949, sob o título *Hay que difundir nuestro folclore*, a matéria reivindica que o meio radiofônico conceda um espaço equivalente àquele ocupado pela música estrangeira, à música folclórica argentina. Afinal: “é preciso dar ao folclore o lugar que ele merece e que reclama a capacitação cultural do povo”. Caberia ao meio de comunicação o papel educativo e formador da cultura nacional.

O folclore, para os fins da política peronista, deveria ser tomado como único: não poderia acirrar a diferença entre o rural e o urbano, reclamando autenticidade. Seu sentido é a unidade da pátria. Para efeito de propaganda, o folclore deveria ser atualizado, formatado pelas mídias e, através delas, difundido para um público mais amplo, promovendo uma cultura comum, capaz de representar um nação orgânica.

Pelas matérias veiculadas em *Mundo Radial* é possível afirmar que, para o governo, o folclore poderia e deveria adaptar-se à cidade, ao mesmo tempo em que havia um esforço de propaganda para que os cidadãos se adaptassem a ele. Um dos fatores que muito colaborou com uma recepção positiva foi a mediação e a formatação deste discurso pelos meios de comunicação de massa. Outro estímulo foi o incentivo do próprio governo: músicos, atores dançarinos e cineastas que se dedicavam a temas folclóricos tinham mais trabalho. Casas de espetáculo, como o teatro Henrique Santos Discepolo, subsidiado pela Secretaria de Informações, tornaram-se espaços dedicados à cultura argentina (tango e folclore). Seguindo a tendência, o mercado terminou aderindo: proliferaram as *peñas* e os lugares onde se cantava e ouvia a música do interior

A novidade introduzida nessa comunicação – na intenção de se estabelecer ao final uma comparação entre as articulações do nacional e o popular, nos dois períodos da história argentina – é analisar as novas apropriações que, nos anos 60, sofrem as

manifestações folclóricas, agora não mais pelo Estado, e, sim, pela militância de esquerda. Para Jorge Castañeda, em *Utopias Desarmadas*, as esquerdas na América Latina – formada por uma elite intelectual – constituíram, desde sempre, um discurso de luta pautado no nacional. Segundo o referido autor, o problema da região, desde a independência, teria sido a transferência de autoridade dos colonizadores para uma elite local *estrangeirizada*. Enquanto esta estivesse no poder, a verdadeira nação – aquela representada pelos excluídos, os pobres, os de pele escura – estaria impedida de configurar-se. Assim, estar com o povo, implicaria, “de maneira inevitável, em insistir no resgate da nacionalidade confiscada, pelas elites”⁴ sócias do capital estrangeiro.

A presença econômica estrangeira foi, via de regra, interpretada pelas esquerdas como um empecilho para a formação da nação.⁵ De modo a superar tal situação era preciso transpor alguns obstáculos. Para a constituição do nacional seria necessário o envolvimento “com as demandas sociais: terras, direitos trabalhistas, apoio à indústria e ao comércio nacional”⁶. E, como bem lembra o autor, “não há consciência nacional sem a identificação do outro.”⁷ Nessa perspectiva, foi preciso forjar o adversário, nomeá-lo e culpá-lo – imperialista – pela ausência de uma sociedade em que o povo estivesse incluído à nação. Caberia aos movimentos de esquerda devolver a nação ao povo e, assim, reduzir e, até mesmo, eliminar as desigualdades.

Se a questão do nacional permeou, em diferentes momentos, o discurso revolucionário das esquerdas na América Latina, interessa, aqui, analisar como, especificamente nos anos 60, deu-se tal operação. Nesse período, não por acaso, encontram-se articuladas as relações dos movimentos de esquerda com as representações do nacional-popular e o mundo das artes, sobretudo as de espetáculo – cinema, teatro, e apresentações musicais – em diferentes países da América Latina. Em 1961 ocorre a criação do Centro Popular de Cultura no Brasil; no Chile, concentra-se entre 1961 e 1964 o principal do repertório político de Violeta Parra, que será o ponto de partida de um cancionero engajado politicamente; e, em 1963, na Argentina, é publicado o *Manifiesto del Nuevo Cancionero*.

⁴ CASTAÑEDA, J.G. *Utopia Desarmada. Intrigas dilemas e promessas da esquerda latino-americana*. S.P., Cia das letras, 1994.p. 232.

⁵ *Ibidem*, p. 234.

⁶ *Ibidem*, p.237.

⁷ *Ibidem*, p. 237.

Na Argentina, ainda é escassa uma historiografia, dentro dos parâmetros básicos de uma abordagem acadêmica, que dê conta de relatar a história dos movimentos de esquerda, ou de seu representante mais tradicional, o Partido Comunista. O que predomina, como bem analisa Campione, em sua breve reflexão sobre a trajetória do PC na Argentina, são trabalhos de militantes e ex-militantes que relatam uma “história oficial, com apologias e sem matizes.”⁸

Esta produção, concentrada nas décadas de 50 e 60, enfatiza a postura do Partido Comunista como, por princípio, oposta ao governo de Perón⁹. Posteriormente, com a “revolução libertadora” desdobrando-se na perseguição sistemática aos peronistas, registrando, inclusive, fuzilamentos, a esquerda passaria a rever seus posicionamentos de maior confronto. Conforme analisa o Oscar Terán em “Modernización, tradicionalismo y radicalización”, esta historiografia denominada revisionista teria proposto a releitura desses anos. Assim, para esses autores/militantes a esquerda teria traído o povo. Posicionando-se, muitas vezes, do mesmo lado que a “oligarquia e o imperialismo” na luta contra um governo que contava com o apoio amplo das camadas populares, teria perdido a chance de, através do peronismo, alcançar o socialismo¹⁰. O diálogo com a tradição liberal seria a explicação pela má interpretação realizada pelas esquerdas de movimentos populares como o yrigoyenismo y naturalmente o peronismo.¹¹

Como desdobramento dessa autocrítica da esquerda frente ao peronismo, configurou-se a denominada nova esquerda, com posicionamentos favoráveis a posturas populistas. Nessa linha de renovação e de adesão às novas correntes de pensamento, alguns aproximam-se da obra de Gramsci, buscando aí uma chave de

⁸ CAMPIONE, D. El Partido Comunista: Apuntes sobre su trayectoria. *ALAI, América Latina en Movimiento*. In <http://alainet.org/active/16538&lang=es>. Consultado em 10/03/2011.p. 1

⁹ Mais recentemente, no entanto, alguns estudos, com um olhar mais objetivo dos fatos e menos contaminado pela militância de tempos idos, retomam a questão em nova perspectiva. Em “Revisando las posturas del Partido Comunista Argentino frente al peronismo (1943-1955)”, Rodríguez e Gubanov, ligados ao Centro Cultural de la Cooperación, defendem a necessidade de se realizar uma leitura periodizada das posturas do PCA frente ao peronismo, tendo em conta os movimentos de avanços e retrocessos, de aproximação e de recuo, com vistas a mapear os motivos políticos, institucionais ou de outra índole que levam o Partido a tomar, as vezes, um ou outro caminho. Sobre o assunto conferir: RODRIGUEZ, S.J. y GUBANOV, A.I. “Revisando las posturas del Partido Comunista Argentino frente al peronismo (1943-1955)”, In: www.centrocultural.coop/.../revisando-las-posturas-del-partido-comunista-argentino-frente-al-peronismo--1943--1955-.html, consultado em 09/03/2011.

¹⁰ Esta é a avaliação de autores como Abelardo Ramos, Hernández Arregui y Puiggrós.

¹¹ TERAN, O. Modernización, tradicionalismo y radicalización (1956-1969). In *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en siglo XX latinoamericano*. Siglo XXI editores, Argentina, 2004

leitura para reinterpretar o peronismo. Na segunda metade dos anos 50, “os comunistas vivem um verdadeiro auge de sua influência sobre as camadas médias principalmente entre intelectuais e artistas.”¹²

Concluída a “revolução libertadora”, de 1958 até o ano de 1966, viveu-se, na Argentina, um período predominantemente democrático, porém tendo a frente governos com carência de consenso e de legitimidade. Eleições levaram ao poder Arturo Frondizi, da UCR Intransigente e, após um novo intervalo com intervenções militares, Arturo Illia, da facção del Pueblo da UCR.

Nesse período, a vitória da Revolução Cubana se, por um lado, apavorou os mais conservadores que temiam qualquer ameaça ao *status quo*, por outro, fortaleceu as utopias de esquerda, inspirando a adesão de jovens, intelectuais e artistas ao comunismo. Os próprios sindicatos peronistas passaram a aderir às idéias de esquerda. Segmentos da igreja católica aproximaram-se do marxismo via teologia da libertação. No entanto, o PCA continuou na sua posição irredutível de condenação da luta armada como forma de ascensão ao comunismo. Alguns militantes foram expulsos do Partido por aderir a outras vertentes marxistas, outros optaram por abandonar o sectarismo soviético que caracterizava o Partido Comunista Argentino, posicionando-se favoravelmente à Revolução Cubana, aos movimentos de descolonização da África e ao movimento dos não alinhados. No entanto, apesar de seu conservadorismo, o PCA manteve-se como uma referência importante do movimento de esquerda, atraindo novos adeptos.

Nesse cenário de mudanças e polarizações, muitos artistas não viam sentido numa arte desfocada politicamente. As manifestações artísticas deveriam estar a serviço da militância, do compromisso coletivo de transformação social¹³. Data dos anos 60 a filiação ao Partido dos compositores e intérpretes fundadores do *Nuevo Cancionero argentino* – Armanda Tejada Gomez, Oscar Matus e Mercedes Sosa. Em 1963, Armando Tejada Gómez e outros companheiros empenhados na proposta de renovação

¹² CAMPIONE, D. El Partido Comunista: Apuntes sobre su trayectoria. *ALAI, América Latina en Movimiento*. In <http://alainet.org/active/16538&lang=es>. Consultado em 10/03/2011.p. 4

¹³ Evidentemente havia uma produção artística, representada pelo Instituto Di Tella, que não estava atrelada à militância, mas preocupada com a modernização cultural do país. Os comunistas mais ortodoxos rechaçavam esse descompromisso.

do cancionero tradicional resolvem formalizar o movimento, trazendo a público o *Manifiesto del Nuevo Cancionero*.

Os objetivos do movimento eram basicamente três: 1) exaltação da cultura nacional como forma de reação à cultura alienígena perpetrada pelo mercado via meios de comunicação; 2) proposição de uma 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. Eis o alvo do Manifesto: a renovação do cancionero popular - experimentação e fusão de gêneros, timbres e ritmos - como resposta às formas estereotipadas impostas pelo mercado – o tango para exportação, o folclore massivo e os ritmos estrangeiros professados pelos meios de comunicação de massa¹⁴.

O documento relaciona os fatores responsáveis pelo ressurgimento da canção nativa nos anos 40 e 50 – tempos de Perón – ao êxodo rural, ao incremento da urbanização e aos interesses de mercado em atender a esse novo e expandido público – neste período os ritmos portenhos cederiam espaço para outras informações sonoras trazidas do interior. Além disso, o documento, também aborda a importância do reconhecimento dessa música folclórica, como a música argentina por excelência, suplantando os ritmos bonarenses sujeitos aos estrangeirismos típicos da capital. Contudo, para o movimento, a concepção da canção nativa como folclore e deste como tradição imutável, em que qualquer alteração é entendida como comprometedoras das formas tradicionais, teria sido, paradoxalmente, a razão de sua vulnerabilidade. Desconectada da realidade presente, sem identidade com as novas gerações – sobretudo urbanas – esvaziada de sentido, a canção folclórica estaria condenada a tornar-se peça de museu, referendando um passado comum.

Mas o que é o Novo Cancionero? Pergunta e responde o *Manifiesto*:

“O novo cancionero é um movimento literário-musical, dentro do âmbito da música popular argentina. Não nasce como oposição a nenhuma manifestação estilística popular, e sim como consequência do desenvolvimento estético e cultural do povo e é sua intenção defender e aprofundar esse desenvolvimento.”

¹⁴ GARCIA, T.C. *Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60*. In www.uc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/costagarcia.pdf. Consultado em 09/03/2011.

Para os representantes do movimento, a música popular nacional não deveria ser tomada como mero divertimento – adorno de festas populares e de efemérides. Novas instituições deveriam ser criadas a fim de garantir sua difusão, sob nova perspectiva. Daí a necessidade de se formar a juventude para tal tarefa. Os representantes do *Nuevo Cancionero* não vinham propor estritamente uma revolução estética, pretendiam, ainda, a democratização da produção, isto é, socializar a arte. Revelando-se, desse modo, o engajamento político do movimento que, muitas vezes, confundia-se com a militância de seus artistas.

Como fica claro nestes excertos retirados do manifesto, o nacional-popular norteia a produção musical do *Nuevo Cancioneiro*. Se, durante o peronismo, o folclore foi revitalizado e a música folclórica argentina difundida largamente pelos meios de comunicação de massa, colaborando na reconfiguração das representações em torno do nacional, em prol de uma política de massas; nos 60, o *Manifiesto del Nuevo Cancionero* retoma esse repertório e propõe releituras que possam não só renová-lo esteticamente, mas, também, alinhá-lo com a ideologia de esquerda, demarcando seu posicionamento político.

O nacional-popular constitui uma categoria de aplicação complexa e polêmica, originária dos estudos de Antonio Gramsci e de sua preocupação em definir uma cultura nacional, capaz de fazer frente ao fascismo e à tradição de uma elite intelectual italiana, cuja referência cultural estava no estrangeiro. Para Gramsci as representações da cultura nacional deveriam ser pautadas pelo popular. Em *Literatura e vida nacional* afirma o autor:

“ a premissa da nova literatura não pode deixar de ser história, política, popular: deve tender a elaborar o que já existe, não importa se de um modo polêmico ou de outro modo qualquer; o que importa é que aprofunde suas raízes no húmus da cultura popular tal como é, com seus gostos, suas tendências etc, com seu mundo moral e intelectual, ainda que este seja atrasado e convencional.”¹⁵

Gramsci propõe reescrever o passado ou o nacional num sentido diverso, contrário ao da cultura hegemônica¹⁶. Na obra gramsciana o nacional-popular

¹⁵ GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional* –. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p. 15.

¹⁶ Hegemonia, no pensamento gramsciano, não significa simplesmente supremacia. Tal conceito possui um caráter dinâmico que evidencia “os conflitos sociais, os modos de pensar e agir que se expressam na vivência política; conforme se desenvolvem e se inter-relacionam as forças em luta, tem-se o fortalecimento das relações de domínio, o equilíbrio entre coerção e consenso ou ampliação da

conforma-se como discurso e prática contra-hegemônicos. Surge, portanto, como um constructo elaborado taticamente por aqueles que estão fora do poder.

Embora as diferenças entre o nacionalismo tipificado pelo fascismo – que retoma as tradições populares – e o nacional-popular proposto por Gramsci como contra-hegemonia sejam abismais, é possível encontrar algumas semelhanças no modo como se dá a operação de apropriação da cultura popular atrelada ao nacional: em ambos, por exemplo, faz-se presente o processo de seleção (inclusão e exclusão) de um simbólico popular na composição do nacional. Tanto no discurso hegemônico ou contra-hegemônico está presente a defesa da cultura nacional em oposição à estrangeira e, outras vezes, em oposição às vanguardas artísticas, descomprometidas com a função social da arte¹⁷. Em *Literatura e vida nacional* Gramsci parece defender a autonomia do artista, no entanto, tal posicionamento apresenta-se de forma um tanto ambígua. Para o autor

“A coerção, a orientação, o plano são simplesmente um terreno de seleção do artista, nada mais; e de seleção para finalidades práticas, isto é, num campo cuja vontade e coerção são perfeitamente justificáveis. Dever-se-ia observar se a coerção não existiu sempre. Por ter sido exercida inconscientemente pelo ambiente e pelos indivíduos e não por um poder central ou por uma força centralizadora, deixou de ser, por acaso, coerção? Trata-se sempre, no fundo, de racionalismo contra o arbítrio individual. Então o problema não diz respeito a coerção mas ao fato de se está ou não em questão um racionalismo autêntico, uma real funcionalidade ou se se trata de um ato arbítrio.” p. 31

De acordo com Gramsci, a coerção social se faz presente de uma forma ou outra. Pode ser decorrente de uma política cultural diretiva e até mesmo autoritária, ou proveniente de contingências do próprio ambiente em que se encontra o artista. Para Gramsci, o que faz a diferença é se esta produção constitui “a transfiguração expressiva de realidade vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem”¹⁸, sem anacronismos, ou resíduos de individualismo.

Na visão de Gramsci falta à sua Itália “uma identidade de concepção de mundo entre os escritores e o povo”; ou seja, os sentimentos populares não são vividos como

participação política e da organização da sociedade civil”. In SCHLESENER, A. *Hegemonia e cultura: Gramsci*. Curitiba, Ed. UFPR, 1992. p. 19

¹⁷ O futurismo, na Itália, serviu aos interesses do fascismo, mas não se pode afirmar que Mussolini fosse exatamente simpático ao modernismo. Na Alemanha é conhecida a rejeição da arte moderna pelo nazismo. Na Argentina as vanguardas artísticas foram perseguidas pelo peronismo e as esquerdas não perderam a oportunidade de condenar o descompromisso das vanguardas com a causa social da arte.

¹⁸ CHAUI, M. *Cultura e Democracia*. São Paulo. Ed. Cortez, 1990, p.89.

próprios pelos escritores, nem os escritores desempenham uma função educadora nacional, isto é, “não se colocaram e não se colocam o problema de elaborar os sentimentos populares, após tê-los revivido e deles se apropriado.”¹⁹

Para Gramsci, caberia ao intelectual moderno, oriundo do povo ou não, aproximar-se do universo popular e produzir uma cultura na qual o povo se sentisse representado, sem estereótipos.

É importante deixar claro que não se pretende, aqui, definir o nacional-popular. Diferentemente do pensamento de Gramsci, não se concebe a cultura popular como produção de um grupo determinado, qual seja, as camadas populares, mas relacionada às disputas entre grupos sociais que se utilizam de tais construções imaginárias na elaboração de representações que possam caracterizar sua identidade e legitimar sua liderança.

O que se está propondo é o transbordamento das balizas que alicerçam o conceito gramsciano de nacional-popular como discurso contra-hegemônico, único capaz de representar “sem anacronismo ou estereotipo” o povo italiano e fazer frente ao nacionalismo fascista, cuja hegemonia, para o autor, sustenta-se em seu caráter ideológico, isto é, “na falsa consciência”, conforme o sentido marxista do termo.

Numa outra direção, com a qual se compactua, estão as reflexões de Anthony Smith para quem o nacional constitui-se a partir de uma reserva de mitos e lembranças - o passado histórico - partilhados por uma coletividade, e está sujeito a constantes reconfigurações. Em complementação ao pensamento de Anthony Smith, acrescenta-se as considerações de Roger Chartier sobre as “representações do mundo social”. O autor as define como sendo o “relacionamento de uma imagem presente por um objeto ausente, valendo aquela por este por lhe estar conforme” (1990, p.21) – são construídas por grupos de interesse distintos e, embora “aspirem a universalidade (...) à revelia dos seus atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados.” (1990, p.27-28)

O estudo em questão concebe o nacional-popular como uma representação que se constitui a partir da necessidade de reescrita do passado, de reinterpretação da história em função das demandas de um presente que não mais se sustenta

¹⁹ GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional* – Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p.104

politicamente, exigindo, no plano do simbólico, a reconfiguração das representações em torno do nacional. Partido dessa proposição, o que interessa são as diferentes formas de apropriações e usos desse universo popular, especificamente as manifestações denominadas folclóricas, a fim de constituir um nacional capaz de referendar representações identitárias que possam: 1. Legitimar um grupo no poder, cuja sustentação depende da inclusão de grupos sociais até então excluídos da vida política; 2. habilitar um discurso contra-hegemônico, proposto pelas esquerdas, capaz de organizar e mobilizar as massas para uma causa revolucionária.

Por fim, vale lembrar que não foram poucas as apropriações sofridas pelas manifestações populares como expressão da essência do povo argentino. Inicialmente, no início do século XX – época de Leopoldo Lugones e Ricardo Rojas – assistiu-se a um alijamento das camadas populares de suas próprias representações. Isto é, as manifestações desses setores, denominadas genericamente de folclore em oposição à cultura letrada, passaram a integrar o nacional sem, no entanto, alterar a estrutura política e social. Dentro de um código liberal, o poder foi conservado nas mãos de uma minoria instruída, utilizando-se das representações do popular apenas como forma de legitimação/identificação ante os governados. “Interessam mais os bens culturais – objetos lendas, músicas – que os agentes que o geram e consomem”. Com o peronismo, o folclore ganhou novamente evidência, mas de maneira diferenciada. Veiculado intensamente pelos meios de comunicação, representou efetivamente a inclusão social promovida pelo Estado. Com Perón, o folclore difundiu-se inclusive comercialmente, entretanto, sem exceder os limites da tradição definidos pelo poder. Com as esquerdas, o popular atrelado ao nacional é reivindicado como representação exclusiva de um grupo que se encontra fora do poder e que, dentro de uma perspectiva gramsciana, apropria-se da cultura popular na construção de um discurso contra-hegemônico. O popular torna-se, aqui, instrumento de conscientização e de mudanças ao convocar as massas para a causa revolucionária.

Para os três casos cabe a afirmativa de Renato Ortiz, “a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima.”²⁰

²⁰ ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986. p. 9