

VIOLETA PARRA, MERCEDES SOSA E ELIS REGINA: POSSIBILIDADES PRELIMINARES DE COMPARAÇÃO

ANDREA BEATRIZ WOZNIAK-GIMÉNEZ¹

Entre os ícones da canção popular latino-americana da segunda metade do século XX estão a chilena Violeta Parra (1917-1967), a argentina Mercedes Sosa (1935-2009) e a brasileira Elis Regina (1945-1982). Três mulheres com trajetórias pessoais e artísticas distintas relacionadas às questões sociais, culturais e políticas de seus países de origem, mas que se aproximam quando se observam as dinâmicas da música popular dos anos 60. Suas trajetórias artísticas, identificadas com performances intensas (e paradigmáticas) dentro da música popular, envolvem os desafios de afirmar-se enquanto mulher-artista-engajada em sociedades dinamizadas pelas relações da indústria cultural, proporcionando reflexões instigantes sobre as relações indivíduo/utopias, principalmente sobre as implicações destas nas práticas individuais e, assim, no desenvolvimento de suas produções musicais. Lançar o olhar sobre a trama de relações que impregnam suas produções musicais possibilita compreender proximidades, distanciamentos e complementaridades entre os processos históricos que perpassaram a América Latina, principalmente no que tange a música como espaço de construção identitária, de sensibilidades, de crítica social, de luta política e de disseminação de utopias.

Defendendo que toda obra de arte constitui-se num complexo de problemas, mesmo as que demonstram perfeita harmonia, Adorno chama a atenção para a historicidade dos materiais musicais. “À medida que o material musical se modifica durante a história seu próprio conceito acompanha essas mudanças, sobrepondo

¹ Doutoranda em História pela UNESP-Franca.

camadas de significado que Adorno irá recuperar, ao torná-lo o ponto central da dialética entre o artista, a obra e a sociedade.” (ALMEIDA, 1997, p.288) Explicitando as relações arte/sociedade/história, Adorno não observa o artista necessariamente como um criador, pois suas produções artísticas são o resultado das possibilidades dadas pelos aspectos históricos e sociais em que está imerso. Ao pesquisador cabe realizar a crítica imanente sobre a obra artística, ou seja decifrar as marcas históricas presentes, assim como as fissuras, contradições e lacunas. (Idem)

Partindo do materialismo histórico, mas buscando transformá-lo a partir da Teoria Crítica, Adorno repensa a questão da arte e do pensamento serem tratados como “reflexos” da realidade, concepção mecanicista ligada às ideias marxistas de base e superestrutura, passando a utilizar-se do conceito de mediação para tratar das relações entre sociedade/cultura. Raymond Williams observa que, mesmo trabalhando na perspectiva dialética, Adorno não rompe com a dicotomia base/superestrutura, mantendo sociedade e cultura em polos diferentes. (GLASER, 2008) Aprofundando esta discussão, ao criticar o determinismo contido na ideia de superestrutura, Williams (1979, p.111) passa a tecer novas teorizações sobre cultura, defendendo-a como um “processo social global”, permeado de aspectos do passado e de relações do presente, que define a totalidade da experiência humana:

Pessoas vendo a si mesmas e umas às outras em relações pessoais diretas; pessoas vendo o mundo natural e elas nele; pessoas usando seus recursos físicos e materiais para o que um tipo de sociedade especializa como “lazer”, “entretenimento” e “arte”: todas essas experiências e práticas ativas, que fazem tanto da realidade de uma cultura e de sua produção cultural, podem ser vistas como elas são, sem a redução a outras categorias de conteúdo, e sem a pressão característica para adequá-las (diretamente como reflexo, indiretamente como mediação, tipificação ou analogia) a outras relações determinantes manifestadamente econômicas e políticas. E, contudo, elas ainda podem ser vistas como elementos de uma hegemonia: uma formação social e cultural inclusiva que para ser efetiva, deve estender e incluir, formar e ser formada da área total da experiência vivida. (1979, p.111)

A partir de tais reflexões, ressalta-se que todo material musical é pleno de historicidade: passado e presente interagem em sua composição e tais relações ao serem explicitadas atuam na compreensão da dialética que se estabelece entre artista, obra e sociedade. Identificar e comparar estes aspectos nas produções artísticas de Violeta, Mercedes e Elis traz a possibilidade de observar como as discussões sociais, políticas e estéticas do contexto posterior a segunda guerra mundial encontram-se presentes em suas obras, assim desvelar as percepções e apropriações particulares, as identidades e sensibilidades, os tensionamentos e enfrentamentos, etc.

Através do conceito “partilha do sensível”, Rancière (2000) também analisa as interrelações entre arte/sociedade e estética/política. O autor pretende compreender as formas de dominação inscritas na paisagem do cotidiano – como classe, raça e sexo, e que se inscrevem nas maneiras de nominar o que se vê. É neste espaço comum, organizado sempre a partir da partilha de um sensível, que as subjetividades se constituem e onde as hierarquias, (des)legitimações e limitações imprimem-se:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (Idem, p.15)

Para Rancière, a organização do comum compartilhado, isto é a partilha do sensível, é uma operação ao mesmo tempo política e estética, as quais se constituem em maneiras de organizar o sensível, de dar a ver, a entender, de construir visibilidade e inteligibilidade dos acontecimentos. Assim, política e estética encontram-se completamente relacionadas, sendo que, a partir da estética observa-se a maneira como as obras ou performances “fazem política, quaisquer que sejam

as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas e movimentos sociais.” (Idem, p18-19) Através das reflexões de Rancière, implodem-se as visões dicotômicas entre arte/sociedade/política,

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. (Idem, p.26)

Violeta, Mercedes e Elis constituem-se em expressões da canção popular latino-americana, cada uma como referência artística em sua sociedade específica. Suas obras encontram-se impregnadas por partilhas do sensível, expressando sensibilidades de uma época e ofertando visibilidade e inteligibilidade para aspectos em evidência em suas paisagens de cotidiano: realidades contraditórias e desiguais, utopias sociais e políticas, identidades plurais, desafios e expectativas do ser feminino.

Suas perspectivas musicais desenvolveram-se em meio a contextos internacionais e nacionais envoltos por novas dinâmicas capitalistas e de modernização; reconfiguração das alianças e elos de dependência a partir da Guerra Fria; fortalecimento de projetos/propostas políticas nacionalistas, reformistas e/ou revolucionárias; e efervescência de movimentos contestatórios e emancipatórios. Se o engajamento político estava posto, enquanto possibilidade e debate desde a Revolução Russa, a Guerra Fria e a efervescência de movimentos sociais e políticos constituíam-se em imperativos para que intelectuais e artistas repensassem a função social da arte, principalmente seu papel frente as transformações da modernidade e se engajassem em movimentos estéticos, práticas políticas e debates públicos.

Analisando o período, mais especificamente o que chama de bloco 60/70,

Gilman (2003) ressalta que, principalmente a partir da Revolução Cubana, os intelectuais latino-americanos assumiram a convicção de protagonistas frente as transformações regionais, passando a atuar através de um ideal associativo. Em diferentes países latino-americanos este engajamento implicou na participação em movimentos diferenciados, dinamizados por propostas políticas nacionalistas, populares (ou nacional-populares), reformistas, desenvolvimentistas, ou matizadas. A autora ressalta que pertencer à esquerda neste contexto era elemento legitimador para a prática do intelectual,

Assim, grande parte dos intelectuais e artistas, percebendo-se como agentes de transformação social e inspirando-se em ideários nacional-populares e em diferentes matizes da esquerda política, desenvolveram novos projetos estéticos e políticos, os quais também foram sentidos na música popular latino-americana, dentre eles Violeta Parra é considerada precursora da Nova Canção Chilena, Mercedes Sosa integrou o Manifesto do Novo Cancioneiro de Mendoza e Elis Regina esteve entre as intérpretes mais populares da vertente engajada da Música Popular Brasileira. Os fomentadores dessa nova canção latino-americana eram, em sua grande maioria, integrantes dos setores médios e de segmentos da burguesia, inseridos nas dinâmicas urbanas relacionadas à sociedade de bens de consumo e à tomada de consciência política, muitas vezes atrelados a movimentos de esquerda.

Garcia (2005) chama a atenção que, reivindicando a canção popular como patrimônio cultural e imbuídos de atualizar os discursos e temáticas das produções artísticas, passaram a incorporar elementos da cultura urbana e informações sonoras contemporâneas, no intuito de disseminar as mensagens a públicos mais amplos. A Nova Canção, ao cantar os “Novos tempos” e o “homem novo”, estabelecia-se como um instrumento político através do qual se vislumbrava a possibilidade de difundir ideologias que impulsionassem transformações nas sociedades latino-americanas.

Em tais perspectivas musicais, tradição e modernidade se inter-relacionavam como forma de incentivar práticas políticas críticas e experiências estéticas

diversificadas. Naves (1998) enfatiza que, no campo da música popular, muitas inovações são promovidas recorrendo à tradição, constituindo-se numa esfera permeada por continuidades e descontinuidades.

Após vasto trabalho de compilação, registrando representações das culturas tradicionais camponesas e indígenas, bem diversas das disseminadas através dos discursos hegemônicos, Violeta Parra desenvolveu sua produção autoral atualizando e transgredindo tradições, imprimindo crítica social em sua arte e fragmentando a noção de identidade nacional chilena. Miranda (1999) destaca que, mais do que reproduzir literalmente a tradição, interessava a artista resgatar o sentido do folclore na vida social de cada comunidade. Conforme defende Morales (2003), “no se trataba pues de prolongar la tradición de la cultura folclórica como si nada la alterara, sino de recrear-la em un plan de libertad.” (MORALES, 2003)

Através de renovação literária e musical, os intelectuais e artistas que integraram o Novo Cancioneiro, no início da década de 1960, pretendiam construir uma nova síntese entre o cancionero popular argentino e as transformações advindas do processo de modernização pelo qual o país passava. Conforme destaca Garcia (2005), ao exaltar a cultura nacional, o grupo pretendia reagir à entrada da cultura estrangeira via mercado e meios de comunicação, através de uma “música renovada de características autóctones” e estabelecendo intercâmbio com perspectivas similares da América Latina.

Analisando a configuração da MPB na década de 1960, período de grande embate político-ideológico entre artistas e intelectuais, Favaretto (1991) salienta que foram reativadas as formas tradicionais de canção urbana (entre elas sambão, sambinha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda e frevo) e as músicas rurais, como a moda de viola, o samba de roda e o desafio. Napolitano (2001) evidencia que elementos ideológicos diversos contribuíram para a configuração da MPB desde a década de 1950, aspectos que vão do polo nacional-popular, (perspectiva coletiva, defesa da preservação das tradições culturais, exaltação da natureza e da cultura tradicional) à emergência de uma nova cultura de consumo

(perspectiva individual, defesa da renovação permanente de hábitos e bens de consumo; exaltação da tecnologia e da vida urbana).

Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina são artistas paradigmáticas destas perspectivas de canto político (ou comprometido) latino-americano. Incursionar por suas trajetórias artísticas e analisar suas produções musicais auxilia na compreensão de relações e nuances da dialética artista/obra/sociedade, identificando semelhanças, diferenças e possibilidades de interconexão. Observar o lugar social destas artistas (origens, processo de formação, principais influências políticas e estéticas, cena musical, meios de circulação e receptividade por parte do público) traduz parcialmente esta dialética. Suas trajetórias singulares viabilizam traçar um duplo percurso: do coletivo ao individual e deste, através de suas produções sonoras, ao coletivo. Conforme defende Revel (1998, p.21),

[...] a escolha do individual não é vista aqui como contraditória à do social: ela deve tornar possível uma abordagem diferente deste, ao acompanhar o fio de um destino particular – de um homem, de um grupo de homens – e, com ele, a multiplicidade dos espaços e dos tempos, a meada das relações nas quais ele se inscreve.

Violeta Parra – pesquisadora, intérprete, compositora, nasceu na Comuna de San Carlo, região sul do Chile, em 4 de outubro de 1917. Sua iniciação musical deu-se no seio familiar junto de seus pais, humildes artífices do interior do país e que tinham na música popular folclórica sua expressão. Transferiu-se para Santiago na década de 40, dedicando-se às expressões artísticas como forma de sobrevivência, cantando boleros, habaneras, corridos, rancheras e música espanhola em locais públicos e espaços noturnos nos bairros populares da capital, transitando entre repertórios difundidos ou não de forma massiva pelas emissoras de rádio locais, assim como participando de espetáculos populares, de variedades e circensees. (MIRANDA, 1999; MORALES, 2003; ALVARADO, 2004). É desta forma que, segundo Morales (2003), a artista aproximou-se de atividades culturais e políticas

ligadas aos movimentos urbanos, atuando em algumas movimentações do Partido Comunista, como nas eleições presidenciais de 1946, assim como entrou em contato com artistas, escritores e profissionais da cultura, envolvendo-se diretamente nos debates sociais, políticos e culturais de seu tempo.

Sua popularidade ampliou-se na década de 1950, a partir da gravação de seus primeiros discos como intérprete folclorista e de um programa na Rádio Chilena em 1954, que atingiu o primeiro lugar na preferência nacional. Voltando-se para a valorização das culturas tradicionais, buscou compilar músicas e poemas do cancionero popular chileno em diferentes regiões do Chile, desenvolvendo trabalhos diversificados a partir da segunda metade da década de 1950: divulgação da cultura e da música popular chilena em seu próprio país e na Europa (apresentações e gravações de discos); realização de programas de rádio; composição de músicas para peças teatrais e documentários; publicação de livros e desenvolvimento de pesquisas folclóricas ligadas à universidade; organização de cursos e recitais; incursão pelas artes da cerâmica, do bordado e da tapeçaria etc.

Se durante a década de 50 Violeta atuou como intérprete e divulgadora do vasto material pesquisado e de seus “cantautores” e poetas populares, entre 1961-1965 é o período em que desenvolveu a maior parte de suas composições autorais, redefinindo os significados de popular na cultura chilena, segundo Fernandéz (2012). É neste contexto que a artista imprime, de forma marcante, característica de crítica social em sua arte: de forma irreverente, irônica e consciente, desenvolve sua música como forma de valorização dos marginalizados, de acusação/exposição das redes de cumplicidade (igreja, patronato, imprensa, público em geral), de denúncia das desigualdades e injustiças sociais, de luta por democratização e inclusão social, de tomada de consciência.

Mais do que reconhecimento em vida, principalmente quanto a sua proposta artística popular e suas leituras críticas da sociedade chilena, Violeta tornou-se um mito após sua morte em fevereiro de 1967. Seu repertório inspirado nas referências folclóricas e retratando os problemas candentes de sua sociedade, alimentou outros

compositores populares chilenos preocupados com a relação entre cultura popular e engajamento político (GARCIA, 2008). Seu canto também ultrapassou as fronteiras chilenas e serviu de inspiração para os movimentos revolucionários latino-americanos e de crítica às ditaduras durante as décadas de 70 e 80.

Haydée Mercedes Sosa, de origem proletária, nasceu em San Miguel del Tucumán, oeste da Argentina, em 9 de julho de 1935. A experiência radiofônica esteve no início de sua carreira, através da participação em concursos e programas ligados à canção popular. De jovem tucumana, que sonhava e cantarolava a cultura popular, na década de 1940 e começo de 1950, Mercedes transformou-se, no início da década de 1960, na principal intérprete do movimento estético-político do Novo Cancioneiro de Mendoza, articulado a partir de intelectuais e artistas.

Apresentando-se em círculos universitários, sua aprovação nacional ocorreu em 1965, através do Festival Nacional de Cosquín, espaço destinado ao folclore argentino e às expressões populares. Em seu canto imprimiam-se os princípios do Novo Cancioneiro: o comprometimento com as questões políticas e a 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. Para além de interpretar canções de compositores argentinos, como o próprio Tejada Gómez, Atahualpa Yupanqui, Félix Luna e Ariel Ramírez, Mercedes também cantou compositores latino-americanos relacionados à novas propostas estético-políticas e às causas sociais, como os cubanos Pablo Milanés e Ignacio Villa, o “Bola de Nieve”; o uruguaio Daniel Viglietti; e os chilenos Pablo Neruda, Violeta Parra e Victor Jarra; os brasileiros Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant e Chico Buarque, entre outros.

Suas posturas estético-ideológicas foram fortemente influenciadas pelos princípios da esquerda latino-americana de seu contexto, visto que os principais integrantes do movimento argentino eram militantes do Partido Comunista, inclusive

a própria Mercedes, que também possuía relações com a Casa das Américas em Cuba, um dos centros difusores de ideais de transformação para a América Latina. Devido à proximidade dos movimentos de esquerda e a seu canto comprometido com as questões sociais, 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. O simbólico do enfrentamento à ditadura e dos tempos no exílio, assomaram-se a sua identidade de artista popular, já instituída como “La Negra” e “La voz feminina de América”. Passou a fazer vários concertos e tournés pelo mundo, defendendo ideais democráticos e utopias para a América Latina como um todo, principalmente devido a suas experiências ditatoriais, aglutinando em seu entorno artistas populares de diferentes países.

Elis Regina Carvalho Costa, de família operária de classe média, nasceu em Porto Alegre, em 17 de março de 1945. Envolvida desde criança pelas programações radiofônicas, que inseriram-na no mundo da cultura popular urbana. Participou de programas de rádio, gravou *Long Plays*, foi cantora de bares noturnos em São Paulo e no Rio de Janeiro, – tudo antes de se tornar o fenômeno musical da Música Popular Brasileira, líder nas vendas da indústria cultural do final da década de 1960 e da década de 1970.

O início de seu sucesso nacional deu-se através da música Arrastão, da parceria de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, composta a partir do paradigma nacional-popular, com a qual venceu o prêmio do I Festival Nacional de Música Popular, em 1965, na TV Excelsior. Através de sua potência vocal e performance artística, reintroduzindo a intensidade da voz como parâmetro de interpretação, conquistou seu espaço na música brasileira, representando um expressivo poder de comunicação para o campo da música popular, aspecto que ajudou na concretização dos desejos dos idealizadores da estética musical que originou MPB, em ampliar seu espaço conquistando o grande público dos meios de comunicação

da época, o rádio e a televisão (NAPOLITANO, 2001).

Nesta perspectiva, entre 1965 e 1966, ao lado de Jair Rodrigues, apresentou “O Fino da Bossa”, um programa semanal de auditório, líder de audiência televisiva, que conciliava tradição musical, modernização bossanovista e canção de crítica social e política. Neste contexto, a artista ganhou reconhecimento nacional como uma das intérpretes mais populares da linha nacional-popular, privilegiando a defesa da música nacional e os valores estéticos e ideológicos ligados à perspectiva engajada do momento. A produção de seu repertório levava em conta, em grande medida, canções de temática sócio-política e compositores consagrados no momento, articuladores das perspectivas estéticas da MPB e da canção de protesto que se opunha ao Regime Militar, como Edu Lobo, Vinícius de Moraes, Baden Powell, Adilson Godoy, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Carlos Lyra, Milton Nascimento, entre outros.

Lunardi (2011) destaca a trajetória artística de Elis Regina como representativa dos principais dilemas e impasses vividos pela música popular brasileira nos anos 60 e 70, transformando suas performances e composição de repertório de acordo com os movimentos de constituição da própria MPB, do mercado musical e das questões sócio-políticas do país. O engajamento político e o espírito contestatório não deixaram de permear sua produção artística, relacionados às questões sócio-político-culturais do contexto ditatorial, às imposições das gravadoras e da televisão, assim como às condições dos músicos no país. Seu ecletismo de perspectivas estéticas, muitas vezes destoando da linha modernizante dentro da MPB, a polêmica de seus posicionamentos políticos e referentes à música popular nacional, renderam-lhe “patrulha ideológica” por parte dos segmentos intelectuais e artísticos de esquerda mais ortodoxos, assim como atraíram também a censura militar.

Ao comparar as trajetórias destas três artistas, mesmo possuindo especificidades quanto a seus contextos nacionais e culturais, as dinâmicas da música popular da segunda metade do século XX as aproximam: influências da

cultura popular, informalidade na formação musical, audição e experiência radiofônica, fusão de tradição e modernidade em suas produções artísticas, relações com o mercado musical, ideário nacional-popular, trânsito entre intelectualidade e artistas que defendiam posicionamentos da esquerda política, música de crítica social, engajamento e função social do artista. Grande parte do público das três artistas constituía-se dos setores médios intelectualizados ou politizados, entretanto pode-se pensar suas performances vocais como inclusivas, pois também atraíam segmentos populares, quer pelas mensagens de crítica social, formas de interpretar ou pelos fatores identitários que representavam/despertavam.

As relações das artistas com os meios de comunicação e o mercado musical também precisam ser observadas, uma vez que ajudam a compreender as estratégias de apropriação e/ou de enfrentamento. As três utilizaram-se dos meios como forma de projeção artística e redimensionamento das mensagens de suas obras: rádio, mercado fonográfico e televisão. Analisar as relações entre engajamento político e participação no mercado musical faz parte das questões que ainda precisam ser equacionadas, pois muitas análises expressam teorizações idealistas e dogmáticas.

Observando esta questão, Santos (2010) salienta que, mesmo resistindo ao regime militar, os músicos consagrados da MPB engajada e nacionalista não resistiram à indústria fonográfica e a televisão. “Os artistas acreditavam na possibilidade de intervenção crítica dentro do processo de estruturação da indústria cultural, assim a legitimação da MPB engendrou-se pelas contradições inerentes ao vínculo entre mercado e cultura.” (Idem, p.39) Sobre os conflitos entre cultura e mercado, existente no campo musical da MPB da década de 1960, principalmente relacionados ao alto valor simbólico que as canções possuíam, para além de seu valor de mercadoria, Napolitano (2002, p.10-11) comenta que esta tensão não tornou “[...] o papel da MPB naquele contexto autoritário menos importante ou complexo, pois ela adquiriu um estatuto que vai além da mercadoria, embora sua articulação básica, como produto cultural, se dê sob aquela forma.” Pode-se pensar

na música popular, massificada pelos veículos de comunicação da década de 1960, como um dos espaços privilegiados de luta e debate político, também para disseminar ideais de transformação social, construindo identidades e sensibilidades.

A partir de análises iniciais percebe-se que o nacional-popular permeia o repertório musical das três artistas no período em questão: na seleção das composições, nos gêneros e instrumentos privilegiados, nos arranjos, nos temas abordados, nas identidades e sensibilidades defendidas, na forma de posicionamento e engajamento político, nas performances artísticas, na composição de figurinos. Reforçando o caráter híbrido da canção popular, visto a interdependência entre letra e melodia na música popular, Santos (2010, p.28) argumenta a favor da articulação entre elementos poético-verbais, musicais e performáticos, a análise/problematização da experiência musical como um todo, “uma vez que performance desvela certos aspectos sociais e históricos relevantes à configuração da obra musical.” Compreender os significados destas relações a partir da dialética artista/obra/sociedade, assim como identificar semelhanças e diferença entre as três experiências, colocam-se entre os principais desafios desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. “O fetichismo na música e a regressão da audição.” In: **Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1980.

_____. “Sobre música popular”, in: **Col. Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1986.

ALMEIDA, J. de. **Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte**. São Paulo: Ateliê, 2007

ALVARADO, R. T. “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena.” **Revista Musical Chilena**, Año LVIII, v.58, n.201, Santiago, Enero-Junio, 2004, p.53-73.

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

ECHVERRIA, R. **Furacão Elis**. São Paulo: Editora Globo, 1994.

FAVARETTO, C. **Tropicália. Alegoria, Alegria**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERNANDÉZ, J. O. Música popular y poscolonialidad: Violeta Parra y los usos de lo popular em la Nueva Canción Chilena. **X Congresso de IASPM-AL**, Córdoba, Argentina, 2012. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/javierosorio.pdf>, acesso em 24/07/2012.

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.

_____. “Tradição e modernidade: reconfigurações identitárias na música folclórica chilena dos anos 1950 e 1960.” **História Revista**, Goiânia, v.13, n.2, jul.,dez.2008, p.483-495.

_____. “Canción popular, nacionalismo, consumo y política em Chile entre los años 40 y 60.” In: **Revista Musical Chilena**, n,212, año LXIII, Jul.Diciem., 2009, p.11-28.

GILMAN, C. **Entre la pluma y el fusil**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GLASER, A. L. **Materialismo cultural**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Literatura Inglesa e Norte-americana, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

NAVES, S. C. **O Violão Azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2001.

_____. **História e música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

MIRANDA, P. Décimas autobiografiadas de Vileta Parra: tejiendo diferencias. **Mapocho**, 1999, no 46 p. 49-63. Disponível em: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html>, acesso em 24/07/2012.

MORALES, L. **Violeta Parra: La última canción**. Editorial Cuarto Propio, 2003.

PARRA, Violeta. **Site oficial de Violeta Parra**. Disponível em: <http://www.violetaparra.cl/>, acesso em 12/03/2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Eixo Experimental, 2005.

REVEL, Jacques. (org.). **Jogos de escala: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SANTOS, D. V. **Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2010.

SOSA, Mercedes. Web Oficial. Disponível em: mercedessosa.com.ar, acesso em 12/02/2013.

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL