

CANTO ENGAJADO EM TEMPOS AUTORITÁRIOS: MERCEDES SOSA E ELIS REGINA

Andrea Beatriz Wozniak Giménez
SEED-PR
andreabwg@gmail.com

Argentina e Brasil sofreram com o acirramento de contextos autoritários a partir da segunda metade da década de 1960, implicando em readequações nos campos culturais a partir dos cerceamentos impostos à liberdade de expressão e à produção artística. Observando os impactos dentro dos campos musicais, em especial da música popular com perspectiva engajada, a presente comunicação busca comparar as adequações e/ou reformulações que Mercedes Sosa e Elis Regina realizaram em seus projetos artísticos visando sobrevivência no cenário artístico e manutenção da crítica social em seus repertórios. As duas intérpretes direcionaram seus projetos artísticos a partir das possibilidades de resistência e enfrentamento aos Estados de exceção, em especial na década de 1970.

Mercedes Sosa e Elis Regina: trajetórias artísticas

Mercedes Sosa e Elis Regina começaram suas trajetórias artísticas em circuitos regionais de música popular, interpretando diferentes gêneros populares massivos e tomando as práticas musicais dos cantores do rádio como referências interpretativas. Mercedes Sosa (1935-2009) começou sua carreira artística regional, no início da década de 1950, após vencer um concurso de cantores na Rádio Independência, na cidade de Tucumán, noroeste da Argentina, cidade onde nasceu, interpretando '*Triste estoy*', música do repertório de Margarita Palácios, cantora já consagrada no cenário nacional. De forma semelhante, o ingresso de Elis Regina (1945-1982) na cena musical também deu-se após vencer um concurso de talentos juvenis, na Rádio Farroupilha de Porto Alegre, sua cidade natal, em 1956, através de sua performance da música 'Lábios de Mel', composta por Waldir Rocha e consagrada na voz de Ângela Maria. Enquanto Mercedes galgou destaque como cantora de música folclórica regional, Elis ganhou reconhecimento como cantora popular regional.

Em busca de novos cenários musicais, novas sonoridades e consagração artística nacional as duas intérpretes abandonaram os circuitos regionais nos quais atuavam profissionalmente como artistas, e aventuraram-se em espaços mais dinâmicos da indústria cultural, nos quais estavam centralizados os principais meios de produção, circulação e consumo musical da época. Junto de um grupo de artistas populares e intelectuais regionais, no começo da década de 1960, Mercedes Sosa integrou a formação do movimento musical Novo Cancioneiro, na cidade argentina de Mendoza, tornando-se sua principal intérprete. Acompanhada do músico Óscar Matus e do poeta Armando Tejada Gomes, passou temporadas em Buenos Aires e Montevideú, até fixar-se na primeira. Elis Regina transferiu-se para o eixo Rio-São Paulo em 1964 também em busca de inserção no mercado nacional. Integrou as transformações e hibridações sofridas pela Bossa Nova de perspectiva mais intimista para um perfil mais engajado e politizado, as quais deram origem à MPB.

Os processos de reinserção dentro dos campos musicais das duas intérpretes deram-se através da integração a novos círculos intelectuais e artísticos plenamente articulados dentro dos debates envolvendo renovação musical e poética, utopia de transformação e indústria cultural. Tanto o Novo Cancioneiro quanto a Música Popular Brasileira foram frutos do desejo de renovação poético-musical e da simbiose entre arte e política na década de 1960. Nas duas perspectivas havia a preocupação em fazer uma música de "raiz popular" que, ao introduzir atualizações e inovações, estimulasse novas sensibilidades estético-políticas nos públicos urbanos. Assim como Mercedes Sosa e Elis Regina reformularam seus projetos artísticos a partir de apropriações de novas concepções estéticas e ideológicas, também contribuíram com elementos interpretativos em tais movimentos musicais.

As duas intérpretes atingiram reconhecimento artístico, projeção nacional e midiática em festivais de música popular em 1965, a partir de performances paradigmáticas de músicas engajadas: Mercedes interpretou a música de temática indígena “Canción del derrumbe indio”, composta por Fernando Iramanían, no Festival Nacional de Cosquín; e Elis interpretou “Arrastão”, uma música de temática social composta por Edu Lobo e Vinícius de Moraes, no Festival de Música Popular Brasileira. Suas performances artísticas renderam-lhe longos contratos com a gravadora Philips: toda

a produção musical de Mercedes foi gravada nesta empresa (1965-2009); já Elis foi produzida pela Philips entre 1964-1978, passando a contratos curtos com a WEA, a Odeón e a Som Livre.

Seus repertórios musicais também merecem comparação, pois as duas artistas mantiveram seleção de compositores e músicos que integravam renovação poético-musical e elementos das tradições musicais populares de cada país. Além de gravarem nomes já consagrados em seus campos musicais, ajudaram a abrir espaço para novos compositores dentro dos cenários nacionais.

As músicas interpretadas por Mercedes traziam perspectivas diferenciadas dentro da música folclórica nacional, que, para além de centrarem-se em temáticas que buscavam reinterpretar a realidade a partir de uma perspectiva crítica, rompiam com certos cânones musicais estabelecidos dentro do campo musical, entre elas composições de Hamlet Lima Quintana, Alma Garcia, Arsenio Aguirre, Ariel Ramirez, entre outros. Prática semelhante pode ser observada na seleção de repertório de Elis, que trazia variações interpretativas sobre o samba e a bossa nova, plenas de temáticas sociais, compostas por jovens que integravam a chamada “Moderna Música Popular Brasileira”, da qual surgiu a MPB, como Edu Lobo, Carlos Lyra, Adylson Godoy, Théo de Barros, Baden Powell, Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros.

Na década de 1960 parte considerável das canções que as duas artistas interpretaram expressou elementos do nacional-popular, característica importante em suas perspectivas musicais. Tanto em Mercedes quanto em Elis ganharam destaque nesse contexto identidades sociais de sujeitos subalternos. Enquanto as músicas interpretadas por Mercedes buscavam contar trajetórias, trabalhos, esperanças e sofrimentos e possibilidades de luta de trabalhadores rurais, mulheres, indígenas, despossuídos rurais e urbanos, nas interpretadas por Elis ganhavam destaque trabalhadores urbanos, moradores dos morros cariocas, sertanejos, imigrantes para o eixo Rio/São Paulo, negros, mulheres e despossuídos. Outros elementos centrais na música engajada da década de 1960 e que tinham espaço nos repertórios das duas intérpretes foram músicas com mensagens de temáticas e/ou crítica social, de valorização das culturas populares nacionais e que explicitavam a função social da música e do artista.

Mercedes Sosa e Elis Regina tornaram-se figuras constantes na mídia especializada, tanto em entrevistas quanto na divulgação de seus discos e espetáculos; e, já na segunda metade da década de 1960, ambas passaram a integrar circuitos internacionais de espetáculos. Ao lado de Jair Rodrigues, Elis conquistou importante espaço para a divulgação da música popular de perspectiva nacional-popular na televisão brasileira, através do Programa ‘O Fino da Bossa’, produzido e veiculado na TV Record, entre 1966 e 1967.

Canto engajado e projetos artísticos em tempos autoritários

Paralelo a mobilização de diferentes grupos sociais, políticos e artísticos em torno da utopia de transformação social, ocorreu o aprofundamento do autoritarismo, da repressão e da censura, culminando na instauração de ditaduras militares em diferentes países da América Latina. O golpe civil-militar de 1964 no Brasil, instalando a ditadura militar até 1985, fez avançar práticas autoritárias, aparelhos repressivos e censura, em especial com a reinstalação da Lei de Segurança Nacional e com o Ato Institucional 5 (AI5), de 1968. Neste mesmo período, a Argentina passou por dois períodos ditatoriais: o golpe de estado do General Juan Carlos Onganía (1966-1973); e um novo golpe civil-militar em 1976, que mergulhou o país em nova ditadura até 1983.

Durante a ditadura de Onganía, os artistas argentinos mantiveram boas margens de liberdade para desenvolverem seus trabalhos, mesmo aqueles vinculados à crítica social, conjuntura que se transformou com o avanço das práticas autoritárias, censura e perseguições no correr da década de 1970. Carlos D. Molinero (2011) destaca o período entre 1966-1975 como “década militante”, devido ao acirramento político entre músicos e intérpretes da música folclórica, ligado ao enfrentamento às estratégias repressivas e anti-democráticas dinamizadas na sociedade e à forte resposta dos movimentos sociais.

Assim, até o começo da década de 1970, Mercedes Sosa manteve ascensão nos cenários artísticos nacionais, como festivais de música folclórica que passaram a surgir em diferentes cidades do país, e nos circuitos nacionais de espetáculos, ao lado de outros artistas. Para além dos circuitos comerciais, a artista também passou a ser presença

constante em eventos mais politizados, relacionados a estudantes, artistas, movimentos populares vinculados ao Partido Comunista, ao qual a artista esteve filiada até meados da década de 1980, ou outras agremiações de esquerda.

Neste mesmo contexto, Mercedes galgou maior visibilidade na imprensa especializada, em especial a partir do suporte da gravadora Philips na produção e divulgação de seus discos e espetáculos. Além disso, decorrente do fim de seu relacionamento/parceria com o músico Oscar Mátus, inseriu-se em novas parcerias, muitas delas dentro do circuito de artistas da discográfica, o que também proporcionou-lhe maior visibilidade e cenários artísticos. Tanto seu repertório centrado em músicas engajadas, quanto sua atuação em espaços mais politizados e intelectualizados, foram centrais para ampliar o capital simbólico de intérprete vinculada ao canto engajado a sua imagem artística, aspecto que, em contexto de avanço de cerceamento de liberdades democráticas, ampliou seu prestígio no cenário artístico e demarcou posição engajada dentro do campo musical.

Dentro da derrocada do regime de Onganía, ocorreram insurreições operárias e estudantis em diversas cidades argentinas, conhecidas como “Puebladas” (1969-72). Neste contexto, Mercedes aprofundou a politização em sua proposta artística e vários discos resultaram dessa efervescência, seja na composição de seu repertório, em seus títulos ou capas, como nos discos ‘El grito de la tierra’ (1970), ‘Homenaje a Violeta Parra’ (1971), ‘Hasta la victoria’ (1972) e ‘Cantata sudamericana’ (1972).

A partir desse contexto passou a ganhar destaque no projeto artístico de Mercedes Sosa a utopia da unidade latino-americana como forma de luta contra o capitalismo e as opressões impetradas sobre os povos da região. Essa perspectiva latino-americanista, já apontada no Manifesto no Novo Cancioneiro de 1963, passou a dividir espaço e proporcionar releitura para os elementos do nacional-popular em seu repertório durante a década de 1970, mobilizando identidades e lutas sociais mais amplas, enfatizando o desejo de unidade e libertação para toda a América Latina.

Diferentes compositores latino-americanos, com elementos estético-ideológicos próximos aos do Novo Cancioneiro, passaram a ser interpretados por Mercedes, entre eles os chilenos Victor Jarra e Violeta Parra, e os uruguaios Alfredo Zitarrosa e Aníbal Sampayo. Na medida em que seu canto passou a mobilizar diferentes lutas culturais e

sociais em vários países da região, tendo Cuba como exemplo concreto da possibilidade de vitória, a voz de Mercedes envolveu-se também com elementos engajados cosmopolitas e transnacionais. Dentro desta mesma dinâmica, Mercedes integrou projetos de compositores argentinos que também envolviam esta perspectiva latino-americanista, como o disco 'Cantata Sudamericana', idealizado por Félix Luna e Ariel Ramírez, e a música 'Canción con todos', composta por Tejada Gómez e César Isella e inserida no disco 'El grito de la tierra', de 1970.

No interregno democrático, entre 1973-1976, as práticas autoritárias começaram a ganhar corpo e a avançar sobre a produção cultural. Mercedes Sosa começou a sofrer censura, perseguições, ataques terroristas e ameaças de morte de grupos extremistas, como da Aliança Anticomunista Argentina (Triple A). A artista buscou manter seus espetáculos, apresentando-se em teatros menores, passando a necessitar de seguranças contratados por seu empresário o músico Francisco Mazzitelli, seu esposo desde o final da década de 1960, pelos próprios teatros, ou mesmo por integrantes do Partido Comunista e de outras agremiações das esquerdas argentinas, como Armada, FAR, ERP e Montoneros (MARCHINI, 2008).

Seus discos mantiveram o engajamento como elemento central e seguiram sendo colocados regularmente no mercado nacional. Neste período foram lançados 'Traigo un pueblo em mi voz', em 1973, e 'A que florezca mi pueblo', em 1975, ambos contendo canções que buscavam mobilizar o público em torno da luta por direitos sociais, como 'Cuando tenga la tierra', de Daniel Toro e Ariel Petrocelli; 'Hermano dame tu mano', de J. Sánchez e J. Sosa; 'Triunfo agrário', de Cesar Isella e Tejada Gómez; 'El manco arana', dos Hermanos Núñez, no primeiro; e 'A que florezca mi pueblo', de Damián Sanchez e Rafael Paeta; 'Cuanto trabajo', de Glória Martí; 'Ay este azul', de Pancho Cabral; 'Marron', de Jorge Sosa e Damián Sanchez; 'Juanito Laguna se salva de la inundación', de Jaime Dávalos e Eduardo Falú, no segundo.

Durante a década de 1970, Mercedes aprofundou suas temporadas internacionais, em especial nos países latino-americanos, prática motivada por vários fatores: ampliação das redes de solidariedade entre os movimentos de esquerda e militantes comunistas; desejo de utilizar a música popular como instrumento de conscientização e mobilização popular; mercado que se abria para a música popular engajada; aumento da censura e da

repressão dentro da Argentina; entre outros. Tal aspecto, unido à defesa da unidade latino-americana, motivou a representação da intérprete como “intérprete mãe do canto latino-americano”.

Visando redefinir o Estado e desarticular os movimentos operários e de oposição ao regime, em 1976 instalou-se nova ditadura civil-militar na Argentina, a qual se auto proclamou “Processo de Reorganização Nacional” (1976-1983). Neste período, foram aprofundadas políticas de disciplinamento da sociedade, implicando num dos momentos de maior autoritarismo e repressão enfrentados pelo país, dentro do qual imperou o terrorismo de Estado, com métodos de prisões ilegais, tortura, sequestro e assassinato de lideranças sindicais e políticas, jornalistas e intelectuais, entre outras práticas como censura e repressão intensivas à liberdade de expressão.

Várias músicas do repertório de Mercedes Sosa passaram a ter sua veiculação proibida; seus discos, que seguiram sendo lançados anualmente, foram retirados das lojas; vários recitais foram sendo cancelados, e quando não o eram, havia clima de tensão e medo. Como estratégia de manutenção de sua produção musical, seus discos passaram a inserir atualizações de músicas tradicionais dentro da música folclórica argentina, trazendo o engajamento de forma menos evidente. Depoimentos de radialistas da época destacam que, naquele contexto, em que a censura passou a proibir músicas engajadas, inserir qualquer música de Mercedes já demarcava símbolo de resistência (MARCHINI, 2008).

Frente a tudo isto, após ter sido presa durante um espetáculo na cidade de La Plata, em 1978, junto de uma plateia de 300 pessoas, Mercedes exilou-se na Europa, até seu retorno em 1982. Silenciada dentro de seu país, a intérprete conquistou grande reconhecimento internacional, transformando seus espetáculos em mobilização das redes de solidariedade aos exilados latino-americanos, assim como espaços para denúncia das ditaduras e de defesa do retorno da democracia nos diversos países da região.

De forma diferente, a escalada da repressão e da censura deu-se no Brasil a partir do final de 1968, levando vários artistas a exilarem-se em busca de segurança e liberdade criativa e investirem em carreiras internacionais. Aqueles ligados à perspectiva musical de crítica social e que permaneceram no país, tiveram que adequar-se às possibilidades de expressão que estavam postas ou que se abriram no contexto, buscando formas e

linguagens poético-musicais que driblassem os aparatos de censura ou, até mesmo, optando por repertórios distanciados das temáticas e posicionamentos censurados.

Analisando as dinâmicas da canção popular brasileira na década de 1970, principalmente a partir dos aparatos de censura estabelecidos pelo regime militar, Marcos Napolitano (2010) observa dois períodos bem demarcados: entre 1969 e 1974, marcado por maior cerceamento da liberdade de expressão, onde a música expressava o medo e o silêncio; e entre 1975 e 1982, momento de pressões e manifestações em busca de abertura política, no qual a música também buscou canalizar e mobilizar a ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade.

As práticas artísticas de Elis Regina se constituíram em escolhas dentro destas possibilidades, assim como levaram em consideração as questões internas dentro do campo da música popular brasileira e do mercado discográfico. Houve esforços e gravações de discos, buscando dinamizar a carreira internacional da intérprete, como os discos ‘Elis Regina & Toots Thielemans’ e ‘Elis Regina em London’, gravados em sua turnê pela Europa, em 1969. Entretanto, mesmo tendo conquistado reconhecimento em determinados cenários europeus, Elis manteve-se no Brasil e enfrentou determinadas pressões da ditadura para exercer sua arte: alguns trechos de composições que interpretou sofreram censura; seus espetáculos passaram a sofrer vigilância de censores; foi fichada no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e, talvez um dos incidentes mais exemplares destas pressões, foi ter sido “convidada” a integrar propagandas convocatórias para eventos oficiais do governo em 1972, após ter feito críticas ao governo ditatorial em entrevista na Holanda. Este fato também atraiu as patrulhas ideológicas das esquerdas sobre a intérprete, como seu enterro simbólico no ‘Cemitério dos Mortos-Vivos’, na obra do Cartunista Henfil no Pasquim.

Num primeiro momento, entre o final da década de 1960 e primeiros anos de 1970, Elis buscou polir a expressividade de sua performance artística e seu repertório assumiu contornos mais intelectuais e metafóricos, mas manteve alguns elementos do nacional-popular, como temáticas sociais e valorização de identidades subalternas. Tais alterações devem ser observadas como decorrentes tanto do avanço da censura, das críticas sofridas de instâncias bossa-novistas dentro do campo musical, assim como dos processos mais

amplos que envolveram a consolidação da MPB na indústria cultural, e das releituras sofridas pelo paradigma nacional-popular em busca de envolver a resistência à ditadura.

A inserção de Elis em novas parcerias musicais, após o fim de seu relacionamento com o músico e compositor Ronaldo Bôscoli, fez com que a intérprete transitasse com maior liberdade entre os critérios estéticos dentro do campo musical e retomasse elementos mais politizados em seu repertório, apresentando seu amadurecimento frente as realidades contraditórias vividas no Brasil. Exemplar disso é seu disco de 1973, com direção musical e arranjos de César Camargo Mariano, com quem Elis desenvolveu parceria profissional e amorosa desde 1972. Seu repertório esteve marcado pela preocupação com a qualidade poética, musical e interpretativa, com músicas metafóricas envolvendo a inter-relação entre a história e o presente do país, como 'Oriente', de Gilberto Gil; 'Agnus sei', de João Bosco e Aldir Blanc; e 'O caçador de esmeralda', destes dois compositores e Claudio Tolomei. Ao buscar as brechas da censura, tais músicas expressam algumas formas poético-musicais e performáticas de crítica social e resistência à ditadura.

Esta busca por explicitar posicionamento crítico frente a realidade nacional marcou a produção discográfica e o formato dos espetáculos de Elis até o final de sua carreira, no começo da década de 1980, tornando-se o caminho que a intérprete encontrou para desenvolver seu projeto artístico e manter sua posição de prestígio dentro do campo musical. A artista manteve em seu repertório os compositores consagrados que sempre cantou, como Gilberto Gil, Chico Buarque, Milton Nascimento, Fernando Brant e Caetano Veloso, assim como aqueles considerados “tradição”, como Ary Barroso, Nelson Cavaquinho, Tom Jobim e Adoniran Barbosa. Entretanto aproximou-se de novos nomes, alguns até desconhecidos do grande público, inserindo novas sonoridades, linguagens poético-musicais, perspectivas de crítica social e releituras do nacional-popular em suas práticas musicais, como João Bosco, Aldir Blanc, Ivan Lins, Fagner, Belchior, Gonzaguinha, Renato Teixeira, Victor Martins e Sueli Costa.

Elis que, assim como outros artistas, utilizou-se do espaço televisivo como espaço de trabalho artístico e de divulgação de suas obras, como através de programas como o 'Fino da Bossa', entre 1966-1967, e 'Som Livre Exportação', entre 1971-1972, assumiu postura crítica frente a tal meio e buscou mais autonomia no desenvolvimento de suas

propostas artísticas. Para além de realizar turnês pelo Brasil, buscando novas formas de contato com o público, passou a organizar espetáculos menos bailáveis e mais preocupados com a carga reflexiva da obra de arte apresentada. A intérprete passou a defender com maior força a importância da mensagem dentro das músicas que interpretava e suas performances vocais transitaram entre um estilo mais introspectivo e contido e aquele mais expressivo e descontraído com o qual ganhou reconhecimento no cenário musical nacional.

Entre tais espetáculos estiveram ‘Falso Brilhante’, que ficou em cartaz no Teatro Bandeirantes, em São Paulo, entre dezembro de 1975 e fevereiro de 1977; ‘Transversal do Tempo’, com o qual Elis apresentou-se em várias capitais e fez turnê pela Europa entre 1977 e 1978; ‘Saudades do Brasil’, em 1980; e ‘Trem Azul’, em 1981. Todos estes shows ganharam versões em discos, os dois primeiros pela Philips, ‘Saudades do Brasil’ pela WEA e ‘Trem Azul’, um disco póstumo, pela Som Livre.

Na mesma cadência que Elis reestruturou sua perspectiva crítica na produção musical, defendendo a importância da música popular enquanto espaço de reflexão, também se tornou mais consciente e crítica frente as relações capitalistas que envolviam o artista e buscavam modelar sua imagem a partir da lógica de mercado. Neste intuito, buscou desvincular-se de empresários e, em parceria com César Camargo Mariano e Rogério Costa, seu irmão e técnico de som de seus shows, entre outras pessoas, criou a produtora Trama, em 1975, representando este desejo de exercer mais autonomia nas produções de seus espetáculos e nas decisões/negociações referentes à carreira artística. O espetáculo ‘Falso Brilhante’ resultou desta experiência.

Elis também aprofundou seu envolvimento na causa dos direitos dos músicos e intérpretes brasileiros, aspecto que já vinha mobilizando suas atenções, passando a fazer parte da Associação de Intérpretes e Músicos (ASSIM), entidade criada por vários integrantes do cenário musical nacional, presidida pela intérprete em 1978. Como parte de seu processo de amadurecimento, a intérprete também passou a observar, de forma crítica, as relações que se davam entre artistas e gravadoras, contestando a partilha desigual dos lucros advindos da venda dos discos que explicitava a desvalorização do criador e a supervalorização do objeto disco pela empresa (MARIA, 2014).

O maior engajamento com a realidade brasileira também motivou Elis a participar, ao lado de Gonzaguinha, João Bosco, Fagner, Dominginhos e outros, do 'Show de Maio' com o objetivo de angariar dinheiro para a greve do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Sua interpretação de 'O bêbado e a equilibrista', composição de João Bosco e Aldir Blanc, ganhou grande repercussão e passou a ser representada como “Hino da Anistia”, passando a embalar várias manifestações políticas do final da década de 1970 que buscavam exercer pressão pela abertura política do país.

Como conclusão, tanto Mercedes Sosa quanto Elis Regina sofreram diretamente as pressões e angústias dos períodos ditatoriais em suas produções artísticas. Cada uma buscou estratégias para sobreviver no mercado musical, assim como para manter e aprofundar (quando possível) seu engajamento e a perspectiva de crítica social em suas obras artísticas, tanto em seus discos, quanto em seus espetáculos.

O canto militante exercido nacionalmente por Mercedes Sosa, filiada ao Partido Comunista, passou a envolver novas representações e identidades sociais, na medida em que ampliou seu envolvimento com a defesa das possibilidades de transformação social para a América Latina como um todo e, após seu exílio em 1978, também passou a usar suas apresentações internacionais como forma de resistência e luta contra a ditadura na Argentina e em outros países da região.

Sem engajamento militante a um partido ou ideologia política explícita, Elis Regina inseriu novos matizes de politização e sofisticação a seu canto, também redimensionando as representações e identidades sociais de seu repertório musical. Através de músicas metafóricas, releituras densas, debochadas ou irônicas e fazendo uso político de vocalizes, buscou explicitar as contradições que envolviam o Brasil, fazer a crítica ao idealismo que envolveu o canto engajado da década anterior, assim como expressar resistência e crítica social a partir das brechas possíveis dentro da censura.

Enquanto Mercedes voltou-se para uma perspectiva latino-americanista e de crítica à ditadura argentina; Elis esgarçou as possibilidades críticas do nacional-popular no enfrentamento à ditadura brasileira e amadureceu sua consciência de pertencente à classe artística. De maneira diferenciada, ambas mantiveram seus projetos artísticos integrados às lutas culturais em torno das representações e identidades sociais, através

das quais também redimensionaram suas próprias identidades, em perspectivas multifacetadas.

Referências

- BRACELI, Rodolfo. *Mercedes Sosa, La Negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- BRIZUELA, Leopoldo. *Cantar la vida: Reportages a cinco cantantes argentinas – Gerónima Sequeida, Leda Valladares, Mercedes Sosa, Aimé Painé e Teresa Parodi*. Buenos Aires: El Ateneo, 1992.
- DÍAZ, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sócio discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009.
- ECHEVERRRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Editora Globo, 1984.
- GARCIA, Tânia da Costa. “O nacional-popular e a militância de esquerda no Brasil e na Argentina nos anos 1960: uma análise comparativa do Manifesto do Centro Popular de Cultura e do Manifesto del Nuevo Cancioero”. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- GIMÉNEZ, Andrea Beatriz Wozniak. *Renovação poético-musical engajamento e performance artística em Mercedes Sosa e Elis Regina (1960-1970)*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Pós-Graduação em História. Franca/SP, 2017.
- LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. “*Vivendo e aprendendo a jogar*”: as tensões entre arte e mercado na trajetória de Elis Regina (1958-1982). Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro, 2015.
- LUNARDI, Rafaela. *Em busca do “Falso brilhante” - Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História. São Paulo, 2011.
- MARCHINI, Dario M. *No toquen*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.
- MARIA, Júlio. *Elis Regina: Nada será como antes*. São Paulo: Master Books, 2015.
- MOLINERO, Carlos D. *Militância de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De aquí a la vuelta, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, V.24, n.47, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982).” In: *Estudos Avançados*, 24 (69), 2010, p.389-402.
- PACHECO, Mateus de Andrade. *Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em História. Brasília/DF, 2009.