

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

ANDREA BEATRIZ WOZNIAK GIMÉNEZ

**RENOVAÇÃO POÉTICO-MUSICAL,
ENGAJAMENTO E PERFORMANCE ARTÍSTICA EM
MERCEDES SOSA E ELIS REGINA
(1960-1970)**

**FRANCA
2016**

ANDREA BEATRIZ WOZNIAK GIMÉNEZ

**RENOVAÇÃO POÉTICO-MUSICAL,
ENGAJAMENTO E PERFORMANCE ARTÍSTICA EM
MERCEDOS SOSA E ELIS REGINA
(1960-1970)**

Tese de Doutorado apresentada á Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em História. Área de Concentração: História e Cultura Social.

Orientadora: Professora Doutora Tânia da Costa Garcia.

**FRANCA
2016**

Giménez, Andrea Beatriz Wozniak.

Renovação poético-musical engajamento e performance artística em Mercedes Sosa e Elis Regina (1960-1970) / Andrea Beatriz Wozniak Giménez. – Franca : [s.n.], 2017.

375 f.

Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientadora: Tânia da Costa Garcia

1. Música popular. 2. Identidade social. 3. Música e história.
I. Título.

CDD – 780.0981

ANDREA BEATRIZ WOZNIAK GIMÉNEZ

**RENOVAÇÃO POÉTICO-MUSICAL,
ENGAJAMENTO E PERFORMANCE ARTÍSTICA EM
MERCEDES SOSA E ELIS REGINA
(1960-1970)**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em História.

Área de Concentração: História e Cultura Social.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____
Dr.(a) Tânia da Costa Garcia, UNESP

1º Examinador(a): _____
Dr.(a) Marilda de Santana Silva, UFBA

2º Examinador(a): _____
Dr.(a) Mariana Martins Villaça, UNIFESP

3º Examinador(a): _____
Dr.(a) Márcia Regina Capelari Naxara, UNESP

4º Examinador(a): _____
Dr.(a) Marisa Saenz Leme, UNESP

Franca, 05 de dezembro de 2016.

Aos que cultiva(ra)m utopias.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Tânia da Costa Garcia, pelo apoio, confiança, paciência, discussões e importantes conselhos durante a elaboração desta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento da pesquisa

Aos professores Dra. Márcia Capelari Naxara e Dr. Marcos Sorrilla Pinheiro pelas sugestões durante o Exame de Qualificação.

A todos os funcionários da Secretaria da Pós-Graduação em História da UNESP-Franca, em especial à Maísa, sempre atenciosa e encorajadora.

A todos os funcionários dos acervos documentais consultados, em especial aos da Biblioteca Nacional de la República Argentina, da Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Argentina (UCA), da Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC), da Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, da Asociación Argentina de Intérpretes (AADI); da Casa de las Américas, em Cuba; e da Divisão de Periódicos da Biblioteca Pública do Paraná, pela estrutura, organização, disponibilidade e atenção que me ofereceram durante todo o período de pesquisa e a todos aos responsáveis pelos arquivos de documentos históricos disponíveis em sites de pesquisa.

Aos pesquisadores da Música Popular, em especial ao Grupo de Pesquisa 'História e Música', da UNESP/Franca, por todo o aporte teórico-metodológico.

Aos professores e amigos dos Cursos de História nos quais venho trilhando minha jornada acadêmica:

Aos professores Dra. Judite Barbosa Trindade, Dr. Marcos Napolitano, Dr. Euclides Marchi, Dr. Luiz Carlos Ribeiro, Dr. José Adriano Fenerick, Dra. Jacy Alves de Seixas, em especial ao professor Francisco Paz, por ter inspirado meu olhar com relação à(s) H(h)istória(s).

Aos amigos(as) Aarão, Fabiano, Eduard, Ederson, Cláudio, Kézia, Guilherme, Melissa, Viviane, Lilian, Marcos, Jeferson, Arthur, Sirlei, Lorena, Liz, Luiz, Edwilson, Gilberto, Alessandro, Cleber, Mariana e Natália, com os quais, para além de cumplicidade, identidade e motivação, sempre pude travar belíssimas discussões sobre a humanidade, as artes e o valor da vida.

Aos alunos e professores do Instituto de Educação do Paraná e do Curso de História da Universidade Tuiuti, com os quais pude compartilhar magníficos momentos de aprendizagem, confiança e respeito.

Assim como, a todos os meus alunos e alunas, companheiros de tantas salas de aula e de tantas histórias, aos quais devo parte de minha inspiração e ideais de vida.

A todos os meus amigos e amigas – de diferentes tempos/espços/culturas, daqueles de contato cotidiano àqueles da sintonia de coração, irmandade de alma, perspectivas de vida e alegrias:

Lúcia, Neusa, Juliana, Klabyr, Anne, Cleusa, Paula, Eneida, Ozanam, Inês, Isabel, Rosimeiry, Lucimara, Marina, Heloisa, Doraci, Maria Odhilie, Márcia, Ana Paula, Juliana, Francisco, Daniel, Cassandra, Carminha, Cleonice, Vanderlei, Cíntia, Sílvia, Rita, Edna, Roque, Eugênio; Irene e Jorge; Ademir, Nete e Nathan; Vani e João; Nilce, Elisângela e crianças; Vanderlei, Adriana e meninos; Cesar, Iêda e crianças; Omar, Pedro e Magaly; Jomy e Ilze; Márcio e Salete; Ana Íris, Javier e meninas; Jorge, Rosi y Camila; Don Grijalba e Javier; Olga, crianças e Hernán; Horácio e Edith; Micheline, Nelson, Ricardo, Rosângela, Jacy, Aguinaldo, Pedro, Antônio, Regina; Solange, Elaine, Gislaine, Paulo, Margarete, Cristiane, Adriana, Katia, Izaura, Rosana, Elenice, Evelin, Lorilei, Fabíola, Mônica, Ivanice, Isabel, Monica; Ana Maria, Dayani e Giovanna; D. Izabel, Erick e Cida; Dona Marta e família Salmeron; Dona Genoveva, Michele e família; Mirian e Dona Florentina; Bernadete e pais; Lurdinha; Professora Sueli e Sr. Amauri; Jhonhy; Giovana e família; Dona Joana;

– sem os quais a trajetória cotidiana desta vida seria solitária e sem sentido.
Em especial a Angélica, minha irmã de coração.

À minha Família

(experiência coletiva, força, orgulho e coração)

por todo amor, carinho apoio e paciência (em presença ou em espírito),
a ela muito cainho e todo o meu amor:

Bapkas Anastácia e Eleonor; Dziadeks Miguel e Ignácio;

Abuelas Patrícia e Tomasa; Abuelos Enrique e Juan Crisóstomo;

meus pais Thadeus e Lidia; Sixto e Teresa;

meus irmãos e irmãs: Marli e Tomaz; Marizete e Fredy; Serafim e Dirce;

Juan Enrique, Sara, Mónica e Adriana; Lucho e Neneca;

meus tios(as) e primos(as) do coração: Irene e Tadeu; Augusto e Maria; Virgínia e João;

Joel e Cíntia; Sueli e Teófilo; Sandra e Dinei; Lorenzo e Lily;

meus sobrinhos(as) Rafael, Gabrielle, Paulo Joaquim,

Deyse, Dayanna, Bryan, Guilherme, Tiffany, Sthepany, Lorryne, Pedro, Karolyne,

Clarice, Juan Guillermo, Alejandro, Eliane, Ana, Gabrielle, Daniel, Kike, Matias,

Daniele, Fernando, Lizandra, Priscila, Felipe, Amanda,

Maria Helena, Isabelle, Lorenzo e aos que ainda virão.

Em especial à minha mãe Lidia, quem me levou pelos caminhos da cultura popular,

me apresentou Elis Regina e Mercedes Sosa

e me inspirou a cultivar rosas

Também, muito especialmente, ao Gustavo,

por tantos sonhos, tantos possíveis, tantas histórias de cumplicidade e de esperança;

e por todo amor.

*“Isto de querer ser exatamente aquilo que a gente é,
ainda vai nos levar além.”*

Paulo Leminski

*“Fazer música não é uma forma de expressar
ideias, é uma forma de vivê-las.”*

(Simon Frith, 2003, p.187)

WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. **Renovação poético-musical, engajamento e performance artística em Mercedes Sosa e Elis Regina, (1960-1970)**. 2016. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2016.

RESUMO

Mercedes Sosa (1935-2009) e Elis Regina (1945-1982) constituíram-se em expressões da música popular latino-americana da segunda metade do século XX, representativas dentro de seus campos musicais, a música folclórica argentina e a música popular brasileira. Tanto Mercedes quanto Elis desenvolveram e reformularam seus projetos artísticos dialogando com os princípios estéticos dinamizados dentro de seus campos musicais assim como tensionaram os paradigmas musicais estabelecidos, contribuindo ativamente na reconfiguração destes espaços. Participantes dos processos de renovação musical e poética que deram origem ao Novo Cancioneiro e a MPB, seus repertórios e performances musicais integraram as lutas por redefinição de representações do nacional e do popular nas décadas de 1960 e 1970. O objetivo principal desta tese consistiu em comparar as trajetórias artísticas, as posturas estético-ideológicas e as obras musicais de Mercedes Sosa e Elis Regina, observando suas inter-relações e apropriações das discussões que aproximavam arte e utopia de transformação social que envolveu as artes nas décadas de 1960 e 1970. Suas trajetórias artísticas aproximam-se na busca por renovação poética e musical, atualizando e ressignificando tradições musicais; na valorização da música popular e nacional; no engajamento com a utopia de transformação social e, a partir dela, na disseminação de representações centradas no ideário nacional-popular; nas relações estabelecidas com a indústria cultural como forma de projeção artística; e nas performances paradigmáticas, as quais transformaram cada uma em referência enquanto intérprete, extrapolando as fronteiras de seus países de origem. No primeiro capítulo buscou-se evidenciar os processos de configuração e reconfiguração dos campos musicais em que tais intérpretes estiveram inseridas, a música folclórica argentina e a música popular brasileira, em especial os processos que originaram o Novo Cancioneiro e a Música Popular Brasileira, frutos do desejo de renovação musical e da simbiose entre arte e política. No segundo capítulo tratou-se de analisar e comparar as trajetórias artísticas de Mercedes Sosa e Elis Regina dentro de seus campos musicais na década de 1960, buscando compreender como suas práticas artísticas ajudaram a compor tais perspectivas musicais, o Novo Cancioneiro e a MPB. A partir da análise de suas produções artísticas, dos processos de reconhecimento e consagração dentro de seus campos musicais, tratou-se de evidenciar as formulações e reformulações de suas concepções, práticas e projetos artísticos. Também realizou-se um inventário das principais representações e identidades sociais mobilizadas através de seus repertórios, em especial as relacionadas ao nacional-popular, as quais integraram as lutas por redefinição de significados dentro da cultura popular na Argentina e no Brasil

do período. No terceiro capítulo buscou-se analisar e comparar as trajetórias artísticas das duas intérpretes na década de 1970, em especial, as reformulações que realizaram em seus projetos estéticos e em suas produções artísticas durante o aprofundamento do autoritarismo e da censura após o Ato Institucional N.5 colocado em prática pela Ditadura Militar instaurada no Brasil (1964-1985) e as duas Ditaduras Militares que se sucederam na Argentina (1966-1973 e 1976-1983). Para além de destacar as estratégias colocadas em prática visando a manutenção da crítica social em seus repertórios, buscou-se evidenciar o redimensionamento que cada intérprete deu para o ideário nacional-popular, bem como analisar algumas das representações e identidades mobilizadas através de suas performances mais paradigmáticas.

Palavras-chave: Música popular; engajamento; performance vocal; identidades sociais; nacional-popular.

WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. **Renovación poética-musical, compromiso social y performance artística en Mercedes Sosa y Elis Regina (1960-1970)**. 2016. Tesis (Doctorado) - Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, São Paulo, Brasil, 2016.

RESUMEN

Mercedes Sosa (1935-2009) y Elis Regina (1945-1982) se constituyeron en íconos de la música popular latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, siendo representativas en sus campos musicales, la música folclórica argentina y la música popular brasileña. Tanto Mercedes cuanto Elis desarrollaron y reformularon sus proyectos artísticos dialogando con los principios estéticos dinamizados dentro de sus campos musicales, tensionando los paradigmas musicales establecidos, contribuyendo activamente en la reconfiguración de estos espacios. Participantes de los procesos de renovación musical y poética que originaron el Nuevo Cancionero y la MPB, sus repertorios y performances musicales integraron las luchas por redefinir representaciones de lo nacional y lo popular en las décadas de 1960 y 1970. El objetivo principal de la presente tesis es comparar las trayectorias artísticas, las posturas estético-ideológicas y las obras musicales de Mercedes Sosa y Elis Regina, observando aproximaciones y distanciamientos entre sus interrelaciones con la utopía de transformación social que envolvió a las artes en las décadas de 1960 y 1970. Sus trayectorias artísticas se aproximaron en la búsqueda por renovación poética y musical, actualizando y resignificando tradiciones musicales; en la valorización de la música popular y nacional; en el compromiso con la utopía de transformación social y a partir de ella, en la diseminación de representaciones centradas en el ideario nacional-popular; en las relaciones establecidas con la industria cultural como forma de proyección artística; y en las performances paradigmáticas, que transformaron a cada una en referencias como intérpretes, extrapolando las fronteras de sus países de origen. En el primer capítulo se ha buscado evidenciar los procesos de configuración y reconfiguración de los campos musicales en que tales intérpretes estuvieron insertas, la música folclórica argentina y la música popular brasileña, en especial los procesos que originaron el Nuevo Cancionero y la Música Popular Brasileña, frutos del deseo de renovación musical y de la simbiosis entre arte y política. En el segundo capítulo se ha intentado analizar y comparar las trayectorias artísticas de Mercedes Sosa y Elis Regina dentro de sus campos musicales en la década de 1960, buscando comprender de qué manera sus prácticas artísticas ayudaron a componer tales perspectivas musicales, el Nuevo Cancionero y la MPB. A partir del análisis de sus producciones artísticas, de los procesos de reconocimiento y consagración dentro de sus campos musicales, se han tratado de evidenciar las formulaciones y reformulaciones de sus concepciones, prácticas y proyectos artísticos. También se ha realizado un inventario de las principales representaciones e identidades sociales movilizadas a través de sus repertorios, en especial las relacionadas a lo nacional-popular, las cuales integraron las luchas por

redefinición de significados dentro de la cultura popular en la Argentina y en el Brasil de ese periodo. En el tercer capítulo se ha pretendido analizar y comparar las trayectorias de ambas intérpretes en la década de 1970, en especial las reformulaciones que realizaron en sus proyectos estéticos y en sus producciones artísticas durante la profundización del autoritarismo y de la censura luego del Acto Institucional No. 5 puesto en práctica por la Dictadura Militar instaurada en el Brasil (1964-1985) y las dos Dictaduras Militares que se sucedieron en la Argentina (1966-1973 y 1976-1983). Más allá de destacar las estrategias puestas en práctica para la manutención de la crítica social en sus repertorios, se ha tratado de denotar el redimensionamiento que cada intérprete ha dado para el ideario nacional-popular, así como analizar algunas representaciones e identidades movilizadas a través de sus performances más paradigmáticas.

Palavras claves: música popular, compromiso social, performance vocal; identidades sociales; nacional-popular.

WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. **Musical and poetical renewal, social commitment and artistic performance in Mercedes Sosa and Elis Regina (1960-1970)**. 2016. PhD. Thesis – School of Human and Social Sciences, São Paulo State University "Júlio de Mesquita Filho", Franca, São Paulo, Brazil 2016.

ABSTRACT

Mercedes Sosa (1935-2009) and Elis Regina (1945-1982) became remarkable figures of the popular latin american music of the second half of the 20th century, prominent within their respective musical spheres, the Argentinean folk music and the Brazilian popular music. Mercedes and Elis developed and recasted their artistic projects conversing with the aesthetic principles energized in their music domains, straining the established musical paradigms, actively contributing to reconfigure these spaces. Participants of the music and poetry renewal processes that gave birth to the Nuevo Cancionero and the MPB, their repertoire and musical performances where part of the struggles to redefine the representations of the national and the popular in the 1960s and 1970s. The main goal of this thesis is to compare the artistic paths, the aesthetical-ideological postures and the musical works of Mercedes Sosa and Elis Regina, paying attention to approximations and disjunctions in their inter-relations with the social transformation Utopia that pervaded the arts in the 1960s and 1970s. Their artistic paths get closer in the search for a poetical and musical renewal, updating and resignifying music traditions; in the appreciation of national and popular music; in the commitment with the social transformation Utopia and, from it, in the dissemination of representations centered in the national-popular ideas; in the relations they established with the cultural industry as ways to achieve artistic gains; and on the paradigmatic performances that turned each of them into iconic performers, known well beyond the boundaries of their countries of origin. The first chapter tries to untangle the configuration and reconfiguration processes of the musical fields in which they were immerse, the Argentinean folk music and the Brazilian popular music, in particular the Novo Cancionero and the Música Popular Brasileira, born from the desire for musical renewal and the symbiosis between art and politics. The second chapter brings an analysis and comparison of the artistic paths of Mercedes Sosa and Elis Regina within their musical fields in the 1960s, trying to comprehend how their artistic practices helped in the constitution of such musical perspectives, the Nuevo Cancionero and the MPB. Their artistic productions, the process of being acknowledged and acclaimed within their musical fields are analyzed to identify the formulations and reformuations of their conceptions, practices and artistic projects. An inventory is also made of the main representations and social identities mobilized through their repertoires, specially those related to the national-popular, as they were part of the struggles for redefining the meanings inside the popular culture in Argentina and Brasil at the time. The third chapter targets the analysis and comparison of the artistic paths of both performers in

the 1970s, especially the reformulations they introduced in their aesthetic projects and in their artistic productions during the deepening of the authoritarianism and censorship after the Institutional Act number 5 implemented by the Military Dictatorship in Brazil (1964-1985) and the two Military Dictatorships in Argentina (1966-1973 and 1976-1983). More than showing the strategies that were put into practice to uphold the social criticism in their repertoires, there is an effort to make evident the way that each performer recasts the national-popular ideas, as well as to analyze some of the representations and identities mobilized through their most paradigmatic performances.

Keywords: popular music, social commitment, vocal performance, social identities, national-popular.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Capa do LP 'Viva a Brotolândia' (Continental, 1961).....	112
Figura 2	- Capa do LP 'Poema de amor' (Continental, 1962).....	112
Figura 3	- Capa do LP 'La Voz de La Zafra' (RCA-Víctor, 1962).....	122
Figura 4	- Mercedes Sosa e Oscar Matus em performance artística (1965).....	125
Figura 5	- Matéria de apresentação do Movimento do Novo Cancioneiro na Revista Folklore (1964).....	137
Figura 6	- Matéria 'Yo no canto por cantar' (Revista Folklore, 1965).....	140
Figura 7	- Capa do LP 'Canciones con fundamento' (El Grillo, 1965).....	140
Figura 8	- Capa do LP 'Yo no canto por cantar' (Philips, 1966).....	151
Figura 9	- Capa do LP 'Hermano' (Philips, 1966).....	151
Figura 10	- Mercedes Sosa, Festival Nacional de Folclore de Cosquín (1967).....	163
Figura 11	- Elis Regina, Espetáculo Dois na Bossa, São Paulo (1965).....	170
Figura 12	- Capa do LP Samba – eu canto assim' (Philips, 1965).....	174
Figura 13	- Contracapa do LP Samba – eu canto assim' (Philips, 1965).....	174
Figura 14	- Capa do Single 'Sou sem paz e Menino das Laranjas' (Philips, 1965).....	181
Figura 15	- Capa do Single 'Arrastão e Aleluia' (Philips, 1965).....	181
Figura 16	- Cartaz do espetáculo de Elis Regina, Jair Rodrigues e Jongó (1965).....	184
Figura 17	- Capa do LP '2 na Bossa' (Philips, 1965).....	184
Figura 18	- Elis Regina e Jair Rodrigues no Programa "Fino da Bossa" (1967).....	187
Figura 19	- Capa do LP 'Elis' (Philips, 1966).....	207
Figura 20	- Contracapa do LP 'Elis' (Philips, 1966).....	207
Figura 21	- Propaganda da MPB na Philips (1967).....	213
Figura 22	- Performances de Mercedes Sosa (início de 1970).....	236
Figura 23	- Performances de Mercedes Sosa (início de 1970).....	236
Figura 24	- Capa do LP 'El grito de la tierra' (Philips, 1970).....	244
Figura 25	- Capa LP 'Homenaje a Violeta Parra' (Philips, 1971)	244
Figura 26	- Capa do LP 'Cantata Sudamericana' (Philips, 1972).....	250
Figura 27	- Capa e do LP 'Hasta la victoria' (Philips, 1972).....	250

Figura 28	- Capa do LP 'Traigo un pueblo em mi voz' (Philips, 1973).....	259
Figura 29	- Capa e do LP 'A que florezca mi pueblo' (Philips, 1972).....	259
Figura 30	- Propaganda da Phonogram/Philips (1976).....	263
Figura 31	- Mercedes Sosa (final de 1970).....	265
Figura 32	- Elis Regina, Teatro da Praia (1971).....	270
Figura 33	- Capa do LP '...em pleno verão' (Philips, 1970).....	275
Figura 34	- Capa e do LP 'Elis & Tom' (Philips, 1974).....	275
Figura 35	- Capa do LP 'Elis' (Philips, 1973).....	281
Figura 36	- Contracapa do LP 'Elis' (Philips, 1973).....	281
Figura 37	- Encarte LP 'Falso Brilhante' (Philips, 1976).....	291
Figura 38	- Performance de Elis em Falso Brilhante (1976).....	296
Figura 39	- Performance de Elis em Falso Brilhante (1976).....	296
Figura 40	- Performance de Elis em Falso Brilhante (1976).....	296
Figura 41	- Capa do LP 'Falso Brilhante' (Philips, 1976).....	304
Figura 42	- Capa e do LP 'Transversal do tempo' (Philips, 1978).....	304

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	20
1	OS CAMPOS ARTÍSTICOS DA MÚSICA FOLCLÓRICA ARGENTINA E DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	35
1.1	FOLCLORE E MÚSICA POPULAR: ESPAÇO DE LUTAS.....	36
1.2	A MÚSICA FOLCLÓRICA ARGENTINA.....	43
1.3	A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	64
1.4	NOVO CANCIONEIRO E MPB: RENOVAÇÃO POÉTICO-MUSICAL E ENGAJAMENTO NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970.....	85
2	ENTRE CONSAGRAÇÕES E TENSÕES NO INTERIOR DOS CAMPOS MUSICAIS.....	101
2.1	CANTORAS POPULARES EM CIRCUITOS REGIONAIS.....	102
2.2	INTÉRPRETES DE NOVAS PERSPECTIVAS MUSICAIS: NOVO CANCIONEIRO E MPB.....	115
2.2.1	Mercedes Sosa e o Novo Cancioneiro.....	117
2.2.2	Elis Regina e a Música Popular Brasileira (MPB).....	164
2.3	TRAJETÓRIAS ARTÍSTICAS, REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADES SOCIAIS NA MÚSICA POPULAR DA DÉCADA DE 1960.....	214
3	PROJETOS ARTÍSTICOS EM TEMPOS DE AUTORITARISMOS E REDIMENSIONAMENTO DAS UTOPIAS.....	229
3.1	MERCEDES SOSA: MILITÂNCIA NACIONAL E LATINO-AMERICANA.....	230
3.2	ELIS REGINA: SOFISTICAÇÃO, CRÍTICA SOCIAL E “CONSCIÊNCIA DA CLASSE”.....	267
3.3	REDIMENSIONANDO IDENTIDADES NOS ANOS 1970.....	309
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	313

CORPO DOCUMENTAL	316
REFERÊNCIAS.....	336
APÊNDICES.....	355
A MERCEDES SOSA: DISCOGRAFIA 1960/1970 (ARGENTINA).....	356
B ELIS REGINA – DISCOGRAFIA 1960/1970 (BRASIL).....	364

INTRODUÇÃO

Mercedes Sosa (1935-2009) Elis Regina (1945-1982) constituíram-se em expressões da música popular latino-americana da segunda metade do século XX, representativas dentro de seus campos musicais, a música folclórica argentina e a música popular brasileira. Tanto Mercedes quanto Elis desenvolveram e reformularam seus projetos estéticos dialogando com os princípios estéticos dinamizados dentro de seus campos musicais assim como tensionaram os paradigmas musicais estabelecidos, contribuindo ativamente na reconfiguração destes espaços.

Participantes dos processos de renovação musical e poética que deram origem ao Novo Cancioneiro e a MPB, seus repertórios e performances musicais integraram as lutas por redefinição de representações do nacional e do popular nas décadas de 1960 e 1970. Suas trajetórias artísticas aproximam-se na busca por renovação poética e musical, atualizando e ressignificando tradições musicais; na valorização da música popular e nacional; nas relações estabelecidas com a indústria cultural como forma de projeção artística; e nas performances paradigmáticas, as quais transformaram cada uma em referência dentro da música popular nacional, extrapolando fronteiras.

As trajetórias artísticas e os repertórios musicais de Mercedes Sosa e Elis Regina são tomados como espaços para a análise das inter-relações que se estabelecem entre experiência musical e representações identitárias enquanto processos ativos e interativos de (re)construção de sujeitos históricos. O objetivo principal deste trabalho consiste em comparar as trajetórias artísticas, as posturas estético-ideológicas e as obras musicais de Mercedes Sosa (1935-2009) e Elis Regina (1945-1982), observando suas inter-relações e apropriações das discussões que aproximavam arte e utopia de transformação social que envolveu as artes nas décadas de 1960 e 1970, para o qual foram propostos os seguintes objetivos específicos:

- 1) Compreender as formulações e reformulações de suas concepções e práticas musicais, bem como seus processos de reconhecimento e consagração dentro de seus campos musicais, a Música Folclórica Argentina e a Música Popular

Brasileira;

- 2) Identificar as relações das artistas com movimentos e princípios da esquerda política, verificando as influências do paradigma nacional-popular em suas produções estéticas e as estratégias de engajamento político;
- 3) Perceber as relações com a indústria cultural (rádio, televisão, mídia impressa e gravadoras), verificando suas estratégias de apropriação e enfrentamento;
- 4) Caracterizar nuances das performances musicais das artistas, em especial de algumas de suas músicas mais paradigmáticas, analisando as identidades sociais mobilizadas nestes repertórios musicais.

Como a pesquisa constitui-se no estabelecimento de comparações entre as artistas em destaque, observando os contextos históricos em que desenvolveram suas artes, trajetórias artísticas, perspectivas estético-musicais, posicionamentos sócio-políticos, relacionamento com a indústria cultural, etc., os estudos de história comparada proporcionam importantes subsídios metodológicos. Marc Bloch sublinha que a escolha de fenômenos que apresentem certas analogias, circunscritos em sociedades vizinhas e contemporâneas, implicando certas especificidades, constituem-se em condições necessárias para o exercício da comparação histórica.¹ Ao historiador caberá constatar as semelhanças e diferenças, sempre que possível, buscando explicações através das aproximações e distanciamentos entre os fenômenos, confrontando as características e os processos.

Enfatizando as reflexões de Marc Bloch, aliadas ao rigor dos procedimentos metodológicos do próprio ofício do historiador, Maria Lígia Coelho Prado defende os estudos comparativos como forma de ampliar a compreensão da história das sociedades latino-americanas, pois, a partir da busca pela “unidade do problema” em um ou mais espaços da região seria possível promover as devidas conexões globalizantes, a partir do cruzamento da dinâmica de fenômenos, ideias e motivações.² Reflexão semelhante é a

1 BLOCH, Marc. “Por una História Comparada de las sociedades europeas.”. In: *Mélanges Historiques*. V.1, Paris: S.E.V.P.E.N., 1963, p-16-40.

2 PRADO, Maria Lígia Coelho. “Repensando a História Comparada da América Latina.” *Revista de História*, 153, 2005, p.30.

de Juan Pablo González que, ao pensar as práticas latino-americanas de pesquisa em musicologia, enfatiza que os trabalhos que vem se debruçando sobre problemas ou processos sociais comuns a diferentes contextos históricos regionais podem desenvolver um campo latino-americano de interesse.³

Mesmo com trajetórias pessoais e artísticas diferentes, pois cada uma respondeu de forma singular às questões sociais, políticas e culturais de seus países de origem, há várias aproximações que podem ser feitas quando se observam as dinâmicas da música popular na América Latina do período 1950-1970, principalmente suas inter-relações e apropriações das discussões que aproximavam arte e utopia de transformação. Nesse sentido, lançar o olhar sobre a trama de relações que impregnam as trajetórias artísticas e as produções musicais de Mercedes Sosa e Elis Regina, possibilita compreender proximidades, distanciamentos e complementaridades entre os processos históricos que perpassaram a América Latina, principalmente com relação à música popular como espaço de construção identitária, de sensibilidades, de crítica social, de luta política e de disseminação de utopias.

Para compreender as trajetórias artísticas e os processos de consagração de intérpretes como Mercedes Sosa e Elis Regina dentro da música popular latino-americana é necessário partir da configuração dos campos da música popular aos quais estiveram relacionadas: a música folclórica argentina e a música popular brasileira. Projetando-se como ícones da música popular, suas trajetórias artísticas resultaram das possibilidades, tensões e contradições abertas no interior de cada um desses espaços.

Problematizando as oposições essência/história, texto/contexto, inovação individual/constrangimentos coletivos, Pierre Bourdieu desenvolveu a teoria do campo⁴ – espaço social, microcosmo, caracterizado por redes de relações permeadas por tensões. Consistindo numa perspectiva relacional e caracterizando-se por um espaço de interações e disputas, o campo ajuda na mediação entre indivíduo e sociedade pois

3 GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina – Problemas interdisciplinares*. Santiago de Chile: Ediciones Alberto Hurtado, 2013, p.58

4 Para desenvolver a reflexão sobre campo foram consultadas as seguintes obras de Pierre Bourdieu: *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. *Pierre Bourdieu: Sociologia*. Organizado por Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

possibilita observar os sujeitos agindo e tomando decisões a partir das referências e relações estabelecidas dentro dos espaços de interação. Cada campo possui suas próprias regras, princípios e hierarquias, aspecto que lhe proporciona certa independência entre os outros campos, sendo instituído e definido a partir das redes de relações e oposições entre indivíduos e instituições em seu interior em busca de capital político, econômico, cultural, simbólico, etc.

Entre estes espaços está o campo de produção cultural, ou campo artístico, que se introduz entre as determinações sócio-econômicas e a produção simbólica das ideias e das obras, dentro do qual ocorrem as lutas/conflitos pela definição de critérios estéticos, autoridade e reconhecimento artísticos. Entre as características destacadas por Bourdieu estão, a busca por prestígio artístico ou científico (desinteresse estético), que faz com que a economia da produção simbólica funcione com valores e interesses distintos do funcionamento do campo econômico⁵; e a capacidade de auto-reflexão, através da qual o passado é incorporado ou rejeitado como formador das práticas dos integrantes. Tais relações de negação, repulsa, ruptura, herança, recuperação, integração e paródia, ao negarem ou incorporarem o passado definindo legitimidade cultural ajudam a compreender as diferenças entre as obras, conforme analisa Roger Chartier ao observar as contribuições de Bourdieu para a história cultural.⁶

Nesse sentido, o campo cultural constitui-se num espaço de lutas de representação e classificação envolvendo definições, limites, poder de consagração estética ou intelectual, implicando em conflitos definidores de identidades, a partir do momento em que se pretende criar referências orientadoras, estabelecer hierarquias entre posições e classificar ideias e participantes. “Desta maneira, vemos que a relação entre as propriedades sociais dos artistas ou intelectuais e a identidade estética ou

5 Sobre o campo cultural, Bourdieu (1996:162) destaca que “(...) esse universo relativamente autônomo (o que significa dizer, também, relativamente dependente, em especial com relação ao campo econômico e ao campo político) dá lugar a uma economia às avessas, fundada, em sua lógica específica, na natureza mesma dos bens simbólicos, realidades em dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes.”

6 CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a História. Debate com José Sérgio Leite Lopes. Transcrição de feita por Ana Luiza Beraba e Virna Virgínia Plastino. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2002, pp. 139-182, Disponível em: http://stoa.usp.br/pierrebourdieu/files/1020/5796/bourdieu_hist%25C3%25B3ria.pdf

intelectual e as obras sempre é mediada por esta especificidade, esta originalidade do campo, do espaço social no qual se situam as produções simbólicas.”⁷ Analisando o campo cultural, Nestor García Canclini destaca que o sistema de relações que se desenvolve entre os integrantes do campo (artistas, críticos, públicos, editores, representantes do mercado, etc.) determina as condições específicas de produção e circulação dos bens culturais.⁸

A análise de cada objeto de estudo, conforme sugere Pierre Bourdieu, deve levar em consideração, paralelamente, o espaço em que este se desenvolve enquanto campo de coerções, suas interdependências e a possibilidade de “ajuste às situações”, “sentido prático” ou “estratégia”. A prática artística, assim, seria resultado dialético da localização estrutural de cada ator social dentro do campo cultural e das propensões individuais de seus artistas.⁹ Roger Chartier evidencia em Bourdieu uma visão dinâmica do mundo social, pois, para além dos constrangimentos que o campo implica, também há espaço para pensar as estratégias individuais e coletivas, a competição inerente a cada espaço.¹⁰ Reflexão semelhante é a de Juan Pecourt, que também observa em Bourdieu a crítica aos determinismos ao enfatizar a complexidade com que diferentes poderes e campos se mesclam e entrelaçam, possibilitando pensar as contradições inerentes a cada posição dentro do campo.¹¹

Junto a tais reflexões, cabe ressaltar a importância do redimensionamento das escalas de observação, relativizando a oposição entre abordagem micro e macroanalítica, pois conforme destaca Jacques Revel¹², é da apreensão dos processos e problemáticas históricas em diversos níveis de análise que estes são compreendidos em sua maior complexidade e as discontinuidades presentes no mundo social efetivo

7 *Ibidem.*, p.143.

8 CANCLINI, Nestor García. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. In: BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo, 1990, p.05-40.

9 WACQUANT, Lóic. Mapear o campo artístico. *Sociologia, problemas e práticas*. n.48, 2005, p.117-123. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>

10 CHARTIER, 2002, *Op.cit.*, p.153.

11 PECOURT, Juan. El intelectual y el campo cultural: una variación sobre Bourdieu. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, V. LXV, n.47, mayo-agosto, 2007, pp.23-43. Disponível em: revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/.../51/51

12 REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação* v. 15 n. 45 set./dez. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782010000300003&script=sci_arttext

podem ser evidenciadas. Para o autor, os atores sociais devem ser recolocados no coração dos processos sociais, possibilitando a compreensão da maneira pela qual eles interferem nos processos em que estão envolvidos.

A reflexão sobre os jogos de escala, os esquemas de racionalidade social e as relações entre regras e práticas também são evidenciados por Giovanni Levi como forma de perceber e demonstrar o espaço de liberdade de ação dos indivíduos em seus contextos.¹³ Como forma de perceber as margens de liberdade individual, em meio a lógica de regularidades sociais e estruturais, Michel de Certeau enfatiza que as análises históricas devem buscar explicitar as táticas do fazer, as invenções anônimas, os desvios da norma e do instituído, demonstrados pelas práticas cotidianas dos sujeitos, as quais, mesmo que sem confronto, podem alterar os objetos e códigos, instituindo novas práticas a partir das apropriações e (re)significações durante o consumo dos bens culturais e materiais.¹⁴ Conforme destaca Roger Chartier, “o olhar deslocou-se das regras impostas a seus usos inventivos, das condutas obrigatórias às decisões permitidas pelos recursos próprios de cada um: seu poder social, seu poder econômico, seu acesso à informação.”¹⁵

Sobre as limitações das reflexões sobre campo, Juan Pecourt¹⁶ chama a atenção que, por mais que o campo possua certa homogeneidade relacionada ao tipo de capital e ao princípio de autoridade compartilhados, não deve ser pensado como homogêneo, aspecto que transparece em várias análises de Bourdieu. Segundo o autor, a natureza do campo cultural é fragmentada, pois é cruzada transversalmente por vários aspectos de origens diversas, como religiosidade, tradições, pontos ligados à nacionalidade, etc., além de estar aberto a influências de formações sociais externas e da fragmentação e diferenciação surgidas em seu próprio interior.

Analisando as aplicações de Bourdieu para compreender o campo da cultura, Nestor García Canclini destaca que não se deve restringir a análise somente à busca por

13 LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, J; FERREIRA, M. de. (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

14 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. V.1. Artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 2001.

15 CHARTIER, Roger. *À beira da falésia. A história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p.84.

16 PECOURT, 2007, *Op.cit*, p.35.

legitimidade dentro do campo, sendo assim a conflitos pelo poder, incorrendo no risco de perder problemáticas intrínsecas às diversas práticas artísticas.¹⁷ Limitação também apontada por Maurício Vieira Martins, que observa que as reflexões de Bourdieu, ainda enfatizaram o paralelismo entre obra e posição do autor dentro campo, restringindo a compreensão das obras às marcas de seus meios sociais mais próximos e suas possibilidades, desconsiderando, muitas vezes, a dimensão singular do fenômeno estético.¹⁸ Citando Paul Klee (“a arte não reproduz o visível, mas torna visível”), o autor enfatiza a característica de transfiguração existente nas obras de arte, relacionada a possibilidade de “*exceder* sua determinação sociológica originária e vir a se constituir como força geradora de sentido, ultrapassando o contexto imediato em que foi produzida.”¹⁹

As reflexões sobre campo cultural, produções simbólicas e margens de liberdade individual que envolvem as práticas artísticas contribuem para compreender e problematizar a música popular e a interação de seus sujeitos históricos, em especial para este estudo as dinâmicas em torno da música folclórica argentina e da música popular brasileira. Percebidos como campos culturais, tais espaços devem ser observados como plenos de interações e lutas simbólicas em torno de critérios estéticos, identidades e representações sociais, assim como permeados pelas mais complexas relações que envolvem a produção e a circulação de bens culturais e a busca por consagração dentro da música popular.

Para tratar da questão das relações entre música e identidades sociais, principalmente, para o caso desta pesquisa, as identidades nacionais e populares que estiveram em jogo nas canções engajadas de Mercedes Sosa e Elis Regina nas décadas de 1960 e 1970, foram aprofundadas leituras de Stuart Hall, Simon Frith e Pablo Villa. A partir de tais autores pode-se observar a música, em especial a música popular, como expressão de experiências e representações, as quais podem atuar nos processos de (re)construção identitária em determinados sujeitos sociais (artistas/públicos). Tal

17 CANCLINI, 1990, *Op.cit.*, p.14.

18 MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.19, n.56, outubro/2004, p. 63-74, p.64. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000300005

19 *Ibidem*, p.67.

característica torna a música popular uma prática ou um discurso pleno de representações identitárias a serem analisadas.

Partindo de análises antiessencialistas das concepções étnicas, raciais e nacionais, Stuart Hall observa a característica performativa da construção identitária, apontando para uma nova posição do sujeito, que deve ser tomando sempre em construção. Desta forma, o conceito de identidade deve ser observado como estratégico e posicional, construído de múltiplas maneiras, através de discursos, práticas e posições diversos, muitas vezes cruzados e antagônicos, passíveis sempre de uma historicização radical. Assim, a identificação não pode ser tomada como um sistema relacional coerente, mas como um processo sempre em articulação, nunca completo dentro da mesma representação.²⁰ As identidades mobilizadas a partir das experiências artísticas da Música Popular Brasileira e dos integrantes do Novo Cancioneiro na Argentina ganham novas perspectivas quando analisadas como processos múltiplos e contínuos, integrados às lutas representacionais mais amplas envolvendo as noções de nacional e popular, nas sociedades em questão, nas décadas de 1960 e 1970.

Hall chama a atenção que a identidade se constrói/reconstrói dentro da representação e nunca fora dela, relacionando-se com a tradição e com sua invenção. Constituídas sempre através de estratégias discursivas circunscritas a âmbitos históricos e institucionais específicos, as identidades demonstram sempre as posições ocupadas/tomadas pelo sujeito dentro do campo da cultura. Nesse sentido, o processo de identificação estabelece limites simbólicos, constituindo-se através da hierarquização de práticas e representações.

O autor chama a atenção para o fato que, apresentando-se através de práticas discursivas, as identidades devem ser analisadas como “[...] pontos de adesão temporária às posições subjetivas que nos constroem nas práticas discursivas.”²¹ É importante destacar que, ao analisar os processos identitários e seus mecanismos, cabe observar se os sujeitos se identificam (ou não) com as posições ocupadas/tomadas; os modos como modelam, estilizam, produzem e atuam em tais posições; e as estratégias

20 HALL, Stuart. “Introducción: quién necesita “identidad?” In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Comps.). *Cuestiones de identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p.13-39.

21 *Ibidem*, p.20.

de luta, resistência, negociação e adaptação às regras normativas estabelecidas pelo campo.²² Tais reflexões são centrais para analisar as dinâmicas identitárias que envolveram Mercedes Sosa e Elis Regina dentro de seus campos musicais, assim como a construção/reconstrução de seus projetos artísticos.

Simon Frith chama a atenção sobre as inter-relações entre música popular e identidades sociais, pois implica em práticas e discursos plenos de representações identitárias. Da mesma forma que oferece expressões individuais e coletivas, revelando aspectos de seus produtores e públicos consumidores, como as intenções dos artistas nela envolvidos e suas posições dentro do campo da cultura, a música popular produz/constitui-se numa experiência cultural, atuando na recriação destes sujeitos, como uma rede de identidades.²³ Neste sentido, para além de debruçar-se sobre os repertórios engajados de Mercedes Sosa e Elis Regina nas décadas de 1960 e 1970, a presente pesquisa buscou perceber como as inter-relações com tais repertórios produziram efeitos nos projetos artísticos das intérpretes em questão, assim como envolveram-nas em redes identitárias.

Entre as funções sociais da música popular, Frith destaca seu potencial na (re)criação identitária; o fato de colocar-se como uma via para administrar os sentimentos individuais e coletivos; sua capacidade de organizar o sentido de tempo, dando forma à memória coletiva e intensificando a experiência do presente vivido; sua característica de transcendência, pois além de não restringir-se a fronteiras específicas, pois os sons podem atravessar classes, raças e nações, fundiona o ouvinte à música, ao intérprete e à interpretação.²⁴ Assim como Frith, Pablo Vila destaca a narratividade como uma característica da identidade, a qual também reforça seu caráter de processo, sua dimensão temporal de presente/passado/futuro e seus processos de seletividade e sedimentação.²⁵ Tais funções sociais contribuem para a discussão das experiências

22 *Ibidem*, p.33.

23 FRITH, Simon. "Música y identidad." In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Comps.). *Cuestiones de identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p.181-213.

24 *Ibidem*.

25 VILA, Pablo. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones." *Revista Transcultural de Música* (2) 1996. Disponível em: <http://www.sibertrans.com.br/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>, acesso em 15/10/2015.

musicais engajadas objetos desta pesquisa, na medida em que as quatro funções podem ser identificadas nos repertórios das intérpretes analisadas.

Observando a identidade como um tipo particular de experiência, pois implica numa forma de interação subjetiva e coletiva, Simon Frith toma a música como sua metáfora, na medida em que esta também envolve questões estéticas e éticas e consiste numa experiência vivida com intensidade. Ao oferecer experiências diretas envolvendo o corpo, o tempo e a sociabilidade, as quais permitem aos sujeitos localizarem-se em relatos culturais imaginativos, a música carrega a potencialidade de construir sentido para as identidades.²⁶

Nesse sentido, enfatizando a carga sensorial e de representações que a música popular carrega em si, Frith destaca que a arte musical, mais do que expressão de experiências coletivas e identidades socialmente construídas, possui um caráter ativo e interativo, constituindo-se numa experiência estética e contendo capacidade criadora dos sujeitos envolvidos. Na medida em que a experiência musical implica numa maneira de estar no mundo e agregar-lhe significados, assim como de confirmar, subverter ou reconstruir identidades,²⁷ “[...] fazer música não é uma forma de expressar ideias, é uma forma de vivê-las.”²⁸ Nesta pesquisa, as trajetórias artísticas e os repertórios musicais de Mercedes Sosa e Elis Regina são tomados como espaços para a análise das inter-relações que se estabelecem entre experiência musical e representações identidades enquanto processos ativos e interativos de (re)construção de sujeitos históricos.

É interessante destacar que Frith observa a identidade como um ideal, pois expressa o que se gostaria de ser, muito mais do que uma característica do sujeito. Segundo o autor, mais do que expressar identificação com os sujeitos das identidades mobilizadas através da música (como mulheres, negros ou homossexuais), significa participação nas formas imaginadas de democracia e desejo.²⁹ Unindo as dimensões real e fantástica, a fruição/prazer musical, junto delas as identidades mobilizadas,

26 FRITH, 2003, *Op.cit.*, p.212.

27 *Ibidem.*

28 *Ibidem*, p.187.

29 *Ibidem*, p.209.

proporciona uma experiência real do que poderia ser ideal.³⁰

Dentro das possibilidades abertas por seus campos musicais, assim como pelas possibilidades dinamizadas em cada um de seus países, as performances artísticas de algumas músicas de Mercedes Sosa e Elis Regina podem ser observadas como fruição intensa de presentes/futuros possíveis tanto pelas intérpretes, quanto por seus públicos. Para além de expressarem práticas e interpretações da realidade vivida, expressando suas experiências de engajamento, também mobilizaram narrativas e identidades culturais.

Ao enfatizar o caráter de mercadoria de toda música popular do século XX, relacionado a sua forma comercial e à distribuição através dos meios, Simon Frith observa o caráter ideológico que se construiu por trás da ideia de “autenticidade”: nos juízos estéticos a “boa música” esteve sempre atrelada a sua capacidade de subverter a lógica comercial, constituindo-se como expressão autêntica de um artista, uma ideia, um sentimento ou uma experiência compartilhada, somada a capacidade do artista impor sua individualidade no campo cultural. Frith defende que se observe a “autenticidade” como um mito, um meio de legitimar gostos e de justificar juízos de valor.³¹ Tais reflexões ganham pertinência para analisar as discussões em torno da música engajada, a qual também desenvolveu-se dentro da lógica de mercado e grande parte dos debates, posicionamentos e identidades mobilizadas envolveram aspectos como os destacados por Frith no estabelecimento dos parâmetros de “boa música”, tanto no Brasil quanto na Argentina das décadas de 1960 e 1970.

Os processos de reconhecimento artístico de Mercedes Sosa e Elis Regina estão relacionados, em grande medida, as suas performances vocais. Neste sentido, também foi necessário aprofundar leituras sobre as especificidades do ato interpretativo, através de leituras de Roger Chartier, Michel de Certeau, Adalberto Paranhos e Marilda de Santana Silva, e sobre o conceito de performance vocal, através dos textos de Ruth Finegan, Paul Zumthor, David Treece, Marcos Napolitano, Jader Janotti e Tereza Virgínia de Almeida

30 *Ibidem*, p.210.

31 FRITH, Simon. “Hacia una estética de la música popular”. In: CRUCES, Francisco y outros (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 2001, 413-435.

As reflexões de Michel de Certeau e Roger Chartier sobre o conceito de apropriação³² abrem espaço para observar os intérpretes musicais também como produtores de sentido, pois o ato de interpretar, inserido a este as variantes contexto de interpretação e interpretação, impregna a canção com sentidos que extrapolam a intenção de seu compositor. Para Paul Zumthor, a performance constitui-se num ato de comunicação e possui relação intrínseca com o presente, fazendo passar algo da virtualidade à atualidade, tensionando as formas de atualização de determinado fenômeno.³³ Conforme destaca o autor, “a performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca.”³⁴

Apontando a canção como um fenômeno complexo, no qual texto, música e performance se afetam mutuamente, Ruth Finegan chama a atenção para a percepção do caráter processual e aberto da obra musical. Nesta perspectiva ganham destaque os artistas, suas práticas, recursos, emoções mobilizadas e diferentes contextos de produção. Para a autora, a canção se materializa na performance, realizada em tempo e espaço específicos e que carrega em si experiência, dinâmica e presença multimodal.³⁵

Adalberto Paranhos desenvolve reflexão semelhante que também traz subsídios para a análise das artistas em questão,

[...] as interpretações, quaisquer que sejam elas, são sempre portadoras de sentido. Isso recoloca, a todo instante, problemas de ordem metodológica. Do meu ponto de vista, interpretar implica também compor. Inevitavelmente, quando alguém canta e/ou apresenta uma música sob essa ou aquela roupagem instrumental, atua igualmente, num determinado sentido, como compositor. O agente opera, em maior ou menor medida, na perspectiva de decompor e/ou recompor uma composição.³⁶

32 CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano*. v.1, 3º ed. Trad. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRS, 2002, p.84.

33 ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção e Leitura. São Paulo: Educ, 1997, p.36 e 59.

34 *Ibidem*, p.37.

35 FINEGAN, Ruth. “O que veio primeiro: o texto, a música ou a performance.” In: MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS. *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Letras, 2008, p.21-24.

36 PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo.” In: *Revista ArtCultura*. Uberlândia: UDUFU, 2004, p.25.

A percepção do intérprete também como um criador, pois sua prática impregna a obra com significados particulares, também é enfatizada por Marilda de Santana Silva que observa o ato de interpretar como

[...] forma como este indivíduo traduz o seu cantar em constante transformação por conta do espaço em que se relaciona e se move. Este mesmo intérprete se identifica em função da relação com os outros, configurando-se por vezes em arauto de uma classe (aqui, no sentido profissional – a profissão do músico), tendo como uma de suas funções intermediar, interpretar a enunciação do autor, do compositor. Este, por sua vez, imprime em sua obra sua forma de dizer, de ver o mundo, de se comunicar.³⁷

Por tais características, Silva também enfatiza o papel ativo do intérprete nos processos de construção de significados da obra musical. Para a autora, o intérprete é o mediador por excelência, pois sua posição consiste em intermediar a compreensão entre indivíduos que falam idiomas diferentes, aspecto que o impulsiona a reformular suas indagações e/ou convicções.³⁸

Para além de buscar compreender as relações estabelecidas entre intérpretes, projetos artísticos, compositores e obras interpretadas, a presente pesquisa observou as potencialidades criativas e de inserção de novos significados, tanto através da performance vocal quanto do contexto performático, nas práticas musicais de Mercedes Sosa e Elis Regina, nas décadas de 1960 e 1970. Conforme destaca Tereza Virgínia de Almeida, “a vocalidade no canto não traz apenas as marcas da vivência pessoal e individual, traz o que a torna singular na própria materialidade do timbre, na qualidade do som que se ouve e o torna único e irrepitível.”³⁹

Entre os elementos que atuam diretamente na produção dos sentidos da música, Marcos Napolitano enfatiza a importância de se analisar o meio técnico em que a

37 SILVA, Marilda Santana. *As donas e as vozes: uma interpretação sociológica do sucesso das estrelas - intérpretes no carnaval de Salvador*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFBA, 2007, p.21.

38 *Ibidem*.

39 ALMEIDA, Tereza Virgínia de. A materialidade da voz feminina: o timbre de Elza Soares. 18 de maio de 2007. Instituto Memória Musical Brasileira. *Jornal Musical*. Niterói, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.terezavirginia.com.br/artigos/a-materialidade-da-voz-feminina-o-timbre-de-elza-soares/>

música é veiculada, a performance interpretativa dos músicos (arranjos vocais de apoio, timbres principais, distribuição de palco) e a performance cênico musical do cantor (gestual, inflexão da voz, expressão do rosto).⁴⁰ Simon Frith enfatiza que a análise da performance é inseparável do circuito social e do veículo comunicativo através do qual se expressa.⁴¹

Sobre a análise da performance Jader Janotti Jr. destaca a importância das estratégias comunicacionais colocadas em prática pelos artistas, aspecto que o aproxima do público:

Além dos aspectos performáticos ligados ao ritmo e à execução musical, as configurações corporal e vocálica ainda estão ligadas às estratégias comunicacionais que envolvem a constituição da imagem dos intérpretes da música popular massiva, o que possibilita o estabelecimento de vínculos entre músico e ouvinte, envolvendo a tênue relação entre intérprete, personagem e imagem pública.⁴²

Conforme destaca David Treece, o ato performático, consistindo numa forma de comunicação social, é capaz de articular e engajar uma comunidade de sentido.⁴³ Observando o repertório das duas artistas no período analisado, percebe-se que ambas entregaram voz e performance para representar diferentes cenários e sujeitos sociais, contribuindo para colocar em evidência diferentes identidades sociais argentinas e brasileiras.

Na perspectiva de subsidiar a compreensão das trajetórias artísticas de Mercedes Sosa e Elis Regina, assim como levantar aproximações e distanciamentos entre as dinâmicas da música popular em cada país, o primeiro capítulo, sob o título: “Os campos artísticos da Música Folclórica Argentina e da Música Popular Brasileira”,

40 NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História cultural da música popular brasileira*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.83-86.

41 FRITH, Simon. *Performing rites. Evaluating popular music*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1998.

42 JANOTTI JR., Jader. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. In: *Comunicação, Mídia e Consumo (ESPM)*, v.3, n.7, 2006, p.42. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/69>

43 TRACEE, David. “A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968).” *História, Questões e Debates*. Associação Paranaense de História (APAH)/ Programa de Pós-Graduação em História/UFPR, 17/32, jan/jun 2000, p.121-168.

centrou-se nos campos musicais em que as intérpretes estiveram inseridas. Inicialmente, buscou-se discutir os significados de popular e de música popular que orientaram as concepções e embates em torno da ideia de música popular na Argentina e no Brasil. Depois, realizou-se uma análise dos processos de configuração e reconfiguração em cada campo musical, em especial os processos que originaram o Novo Cancioneiro e a Música Popular Brasileira, frutos do desejo de renovação musical e da simbiose entre arte e política.

No segundo capítulo, “Entre consagrações e tensões no interior dos campos musicais”, tratou-se de discutir as trajetórias artísticas destas intérpretes dentro de seus campos musicais na década de 1960. A partir da análise de suas produções artísticas, dos processos de reconhecimento e consagração dentro de seus campos musicais, tratou-se de evidenciar as formulações e reformulações de suas concepções, práticas e projetos artísticos e as maneiras como ajudaram a compor as perspectivas musicais nas quais estiveram engajadas, o Novo Cancioneiro e a MPB. Também realizou-se um inventário das principais representações e identidades sociais mobilizadas através de seus repertórios, em especial as relacionadas ao nacional-popular, as quais integraram as lutas por redefinição de significados dentro da cultura popular na Argentina e no Brasil do período.

No terceiro capítulo buscou-se analisar e comparar as trajetórias artísticas das duas intérpretes na década de 1970, em especial, as reformulações que realizaram em seus projetos estéticos e em suas produções artísticas durante o aprofundamento do autoritarismo e da censura após o Ato Institucional N.5 colocado em prática pela Ditadura Militar instaurada no Brasil (1964-1985) e as duas Ditaduras Militares que se sucederam na Argentina (1966-1973 e 1976-1983). Para além de destacar as estratégias colocadas em prática visando a manutenção da crítica social em seus repertórios, buscou-se evidenciar o redimensionamento que cada intérprete deu para o ideário nacional-popular, bem como analisar algumas das representações e identidades mobilizadas através de suas performances mais paradigmáticas.

CAPÍTULO 1

OS CAMPOS ARTÍSTICOS DA MÚSICA FOLCLÓRICA ARGENTINA E DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

“A arte não reproduz o visível, mas torna visível.”

Paul Klee

Os processos de configuração e reconfiguração dos campos da música folclórica argentina e da música popular brasileira, dentro deles os que resultaram no Novo Cancioneiro e na Música Popular Brasileira, envolveram diferentes formas de apropriação de elementos construídos como tradicionais e outros apreendidos como modernos ou modernizadores das práticas musicais de cada país. As diferentes formas de relação com o passado e a modernidade musicais permearam as lutas por definição de critérios estéticos e de indicadores de legitimidade cultural e reconhecimento artístico no interior de cada um destes campos, aspectos centrais na formulação e reformulação de projetos, concepções e práticas artísticas de diferentes atores sociais.

É importante ressaltar que, se por um lado cada um destes campos atuou na delimitação de regras sociais e princípios estéticos, assim como buscou estabelecer posições para os sujeitos da música popular em cada país, não se pode negar o papel dos sujeitos envolvidos com a música popular (compositores, intérpretes, músicos, integrantes do mercado musical e público) na manutenção ou transformação das configurações em cada um destes espaços artísticos. Na mesma medida que as relações e estratégias individuais e coletivas se estabeleceram a partir das delimitações norteadoras no interior de cada campo musical, também engendraram transformações dentro de tais espaços, a partir de novas concepções e práticas musicais ou de resignificações e reapropriações de elementos já estabelecidos dentro do campo.

O desenvolvimento do Novo Cancioneiro dentro da música folclórica argentina e da MPB dentro da música popular brasileira inseriram novas formas e conteúdos às composições, matizaram estilos interpretativos, redimensionaram a função social da

arte/artista e disseminaram-se através de novos espaços de atuação artística implicando em transformações dentro dos campos musicais. Buscando subsidiar a compreensão de tais perspectivas musicais e as trajetórias artísticas de Mercedes Sosa e Elis Regina, intérpretes representativas de tais perspectivas artísticas, o presente capítulo busca discutir os processos de configuração e reconfiguração dos campos da música folclórica argentina e da música popular brasileira. Este aspecto é importante para entender as formulações e reformulações das concepções e práticas musicais das intérpretes em questão, bem como seus processos de reconhecimento e consagração dentro da música popular e as maneiras como suas práticas artísticas interferiram nos processos de reconfiguração dinamizados dentro de cada campo musical.

1.1 FOLCLORE E MÚSICA POPULAR: ESPAÇO DE LUTAS

Antes é importante retomar algumas reflexões sobre os significados de popular e de música popular, aspecto que contribuirá para compreender as semelhanças e diferenças existentes na construção da ideia de música popular no Brasil e na Argentina, em especial as perspectivas em que as artistas analisadas estiveram envolvidas. Diferente do Brasil, na Argentina, o termo folclore envolveu representativas experiências de música popular urbana desenvolvidas durante o século XX, como o caso do Novo Cancioneiro.

A diversidade de definições do termo popular, conforme destaca Marcos Napolitano, é um dos obstáculos enfrentados pelas pesquisas centradas em música popular, o qual é usado com diferentes conotações, empregado tanto como sinônimo de folclore quanto para representar um produto puramente comercial, relacionado à indústria cultural.⁴⁴ Nesta mesma direção, buscando compreender as dinâmicas do termo popular na América Latina, Simón Palominos Mandiola e Juan Pablo González Rodríguez identificaram quatro eixos conceituais em torno dos quais se constrói o significado histórico do termo popular, os quais são perceptíveis quando observamos as

44 NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção”*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, FAPESP, 2001.

dinâmicas que envolveram as músicas populares no Brasil e na Argentina:

- a) a partir das correntes românticas, onde o popular é tratado como um receptáculo da tradição em oposição à modernidade;
- b) a partir das perspectivas que passaram a tratar os grupos subalternos como portadores de um projeto de transformação social, onde o termo popular passou a representá-los, ganhando conotação de sujeito histórico;
- c) a partir das dinâmicas dos ideários republicanos e das experiências de Estado Nacional-Popular, onde o popular passou a ser tratado como elemento fundamental para a construção identitária e fonte de legitimidade da ordem política;
- d) e a partir das discussões sobre indústria cultural onde o popular é observado como uma construção moderna, um espaço cultural resultante da alta penetração e recepção de produtos das indústrias culturais e dos meios de comunicação de massa, um fenômeno ligado a contextos urbanos e modernizados.⁴⁵

Partindo de premissas distintas e defendendo funções e posições diferentes para o termo popular, mas sem deixar de possuir inter-relações, estes quatro eixos evidenciam a construção do significado do termo popular dentro de um campo de lutas. Neste sentido, Stuart Hall defende a cultura popular como fruto da relação dialética que se estabelece entre cultura dominante e cultura “periférica”. No processo de construção do que é o “popular”, mesmo numa relação desigual, a ideologia dos grupos dominantes não se imprime de forma direta, pois as classes marginalizadas deste discurso, através de seus instrumentos de leitura de mundo, desenvolvem possibilidades de contra-hegemonias.⁴⁶

45 PALOMINOS MANDIOLA, Simón; GONZÁLEZ RODRIGUEZ, Juan Pablo. “Transformaciones de lo popular en la música: prácticas de escucha, géneros y construcción del gusto a través de los medios de comunicación.” In: *Acta Científica XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*, 2013. Disponível em: http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_PalominosMandiola_GonzalezRodriguez.pdf, acesso em 07/04/2015.

46 HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: *Da diáspora: identidades e mediações*

Assim, Hall chama a atenção para o caráter relacional e contingente do significado de popular, o qual deve ser pensado a partir das relações entre os sujeitos em conflito.⁴⁷ A partir de tais reflexões, Simón Palominos Mandiola e Juan Pablo González Rodríguez propõe que o popular passe a ser pensado como “um espaço, um recurso “topográfico” no qual habitam e circulam diversos agentes relacionando-se através de processos de intercâmbios, apropriações, ressignificações, mestiçagens e hibridações de seus repertórios simbólicos.”⁴⁸ Conforme destaca Simon Frith, a música popular não é popular porque reflete algo ou articula um determinado tipo de gosto ou experiência popular, mas porque cria a compreensão do que é o popular.⁴⁹

Tais reflexões nos ajudam a compreender os diferentes embates que se deram em torno da ideia de música popular no Brasil e na Argentina, assim como na configuração de seus campos artísticos. Se inicialmente a música popular aproximava-se da perspectiva folclórica nos dois países, os processos de configuração dos campos musicais, dentro deles as práticas culturais dos sujeitos e instituições envolvidos, produziram novos significados, contradições e produziram novas possibilidades.

Conforme chama a atenção Juliana Pérez González, ao contrário do crescente espaço ocupado pela música popular urbana nas sociedades latino-americanas desde as primeiras décadas do século XX, somente mais recentemente a historiografia musical passou a tomar o fenômeno como objeto de estudo.⁵⁰ Observada pelas elites intelectuais das primeiras décadas do século passado como uma música despossuída de valores estéticos e sociais, a música popular urbana e midiática, envolveu-se inicialmente, com representações pejorativas, relacionadas a percepções críticas frente aos processos de modernização.

A obra musicológica de Mario de Andrade, produzida entre o final da década de 1920 e a década de 1940, é fundadora dos debates sobre música popular no Brasil.

culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

47 *Ibidem*.

48 PALOMINOS MANDIOLA; GONZÁLEZ RODRIGUEZ, 2013, *Op.cit.*, p.3.

49 FRITH, Simon. "Hacia una estética de la música popular." In: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. VILLALOBOS, Francisco Cruces. (ed.). Madrid, Ed. Trotta, 2001, p.413-436.

50 GONZALÉZ, Juliana Pérez. “Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popular na obra musicológica de Mário de Andrade.” *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n.57, 2013, p.142. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p139-160>,

Observando que, em parte de seus textos de crítica musical, Andrade emprega “música popular” para tratar de elementos musicais rurais e “popularesca” para as sonoridades urbanas, grande parte da historiografia musical enfatiza a perspectiva folclorista do musicólogo, dentro da qual o mundo rural é observado a partir do essencialismo e o mundo urbano a partir do cosmopolitismo.⁵¹ Para tais estudiosos, o uso do termo “popularesco” teria conotação negativa, indicando crítica de Mario de Andrade aos gêneros populares urbanos e midiáticos.

Entretanto, as análises de Juliana Pérez González sobre a obra do musicólogo modernista mostram que tal expressão não parece ter sido usada implicando num caráter depreciativo das experiências musicais urbanas e de seus meios de divulgação. De acordo com a autora, o termo “sub-música”, usado por Andrade para referir-se a músicas com estruturas simples, relacionadas a “aplausos fáceis” e ao sucesso comercial, é o que aparece com carga negativa. González observa que o termo “popularesco” foi utilizado inicialmente pelo musicólogo para representar um repertório intermediário entre a música folclórica e a música erudita e, num segundo momento, para denominar um novo repertório de música popular urbana que, sem ser igual, mantinha relações com a música folclórica.⁵²

Martha Tupinambá de Ulhôa sintetiza tais transformações que envolveram as concepções de música popular no Brasil,

No Brasil, a concepção de música popular, até meados deste século [XX], tinha a ver com a noção de cultura tradicional, era música caracterizada por sua transmissão oral e função lúdico-religiosa, circunscrita a comunidades ou áreas culturais relativamente homogêneas, rurais na sua maioria. Nestes termos popular se opunha a erudito enquanto tradição letrada e urbana. Com a consolidação dos meios de comunicação de massa, as tradições musicais orais e comunitárias, onde produtor e consumidor se confundem passaram a ser designadas de música folclórica e o termo música popular passou a

51 Entre as obras historiográficas fundantes deste debate estão: ALMEIDA, Renato. Música folclórica e música popular. *Boletim da Comissão Gaúcha de Folclore*, v.22, p.8, 1958; MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros. Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983; CONTIER, Arnaldo D. *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese (Livre-docência em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1988.

52 GONZALÉZ, Juliana Pérez. 2013, *Op.cit.*

distinguir as práticas musicais veiculadas pela mídia, produtor e consumidor distanciados.⁵³

A relação destacada por Martha Tupinambá de Ulhôa entre música popular e culturas tradicionais orais foi a mais corrente até a década de 1930, quando através da consolidação dos meios, em especial do rádio e da indústria discográfica, outras relações foram estabelecidas com os gêneros urbanos,⁵⁴ como as percebidas e analisadas por Mario de Andrade. Em especial a partir das dinâmicas em torno do samba, aspecto melhor discutido em outra seção deste capítulo, os meios de divulgação e artístico abandonaram o termo “popularesco” e passaram a adotar “música popular”.

No Brasil, o estabelecimento dessa prática e com ela a diferenciação entre “música popular” e “música folclórica” deu-se através de sua incorporação pelo movimento folclórico, em especial através das discussões do congresso de folclore ocorrido nos anos 1950. Carlos Sandroni destaca que a distinção deixou de ser valorativa e passou para o plano de categorias analíticas: “uma rural, anônima e não-mediada; outra urbana, autoral e mediada (ou midiática, como se diz atualmente).”⁵⁵

Na Argentina, desde os primeiros estudos sobre folclore musical também se percebe um esforço acadêmico por diferenciar as músicas defendidas como folclóricas, caracterizadas por origem desconhecida e circulação entre as comunidades tradicionais e rurais, daquelas que, partindo de elementos folclóricos, passaram a circular nos meios massivos urbanos. Nesta perspectiva de diferenciação foram propostas várias denominações: “movimento tradicionalista”, por Carlos Vega⁵⁶; “projeção folclórica”,

53 ULHÔA, Martha Tupinambá. “Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular.” In: *Debates*, v.1, n.1, 1997, p.80.

54 *Ibidem*, p.28.

55 SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José; (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna. V.1. Outras conversas sobre os jeitos da canção*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p.28.

56 VEGA, Carlos. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1982.

por Augusto Cortázar⁵⁷; “nativismo”, por Bruno Jacovella⁵⁸ e Rubén Pérez Bugallo⁵⁹; “música popular de raiz tradicional ou folclórica”, por Pablo Kohan⁶⁰; “folclore moderno”, por Ricardo Kaliman⁶¹; “folclore profissional”, por Diego Madoery⁶².

Entretanto, o uso comum dos termos folclórico e popular como sinônimos já aparece destacado pelo musicólogo argentino Carlos Vega em seu livro “Panorama de la música popular argentina”, publicado em 1944,⁶³ aspecto reforçado em outro artigo do estudioso na primeira metade da década de 1960:

A disciplina chamada Folclore tem muito poucos adeptos em nosso país. Entretanto, parece que tem muitos; é que aqui comumente se dá o nome de folclorista, não a quem registra crenças, costumes, superstições, lendas, refrões, adivinhações ou coplas, senão a quem recolhe música popular (tendo a arte por objetivo), e ainda ao simples cantor desta música.⁶⁴

Buscando compreender as diferentes percepções e práticas que envolvem a “música de projeção folclórica” argentina, Juliana Guerrero enfatiza que a diferenciação de certos setores acadêmicos não conseguiu impor-se sobre músicos, indústria musical, imprensa especializada e público, os quais seguiram (e seguem) utilizando o termo folclore para denominar esta prática musical.⁶⁵ É importante destacar que a

57 CORTAZAR, Augusto R. “Los fenómenos folclóricos y su contexto humano y cultural. Concepción funcional y dinámica.” In: DANNEMANN, M.; ARENTZ, I.; ABADIA MORALES, G. et al. *Teorías del folclore en América Latina*. Caracas, INIDEF, p.45-86.

58 JACOVELLA, Bruno. “Los conceptos fundamentales clásicos del folclore. Análisis y crítica.” In: *Cuadernos del Instituto de Investigaciones Folklóricas*. Buenos Aires: Ministério de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1960, p.27-48.

59 PÉREZ BUGALLO, Rubén. “Nativismo.” In: CASARES RODICIO, E. (dir.). *Diccionario de la música española hispanoamericana*, Vol.VII, Madrid: SGAE, 2000, p.983-985.

60 KOHAN, Pablo. “La música nativista.” In: CASARES RODICIO, E. (dir.). *Diccionario de la música española hispanoamericana. “Argentina III Música popular urbana”*, Vol. I. Madrid: SGAE, 1999, p.657-658.

61 KALIMAN, Ricardo J. *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. 2 ed. Córdoba: Comunic-arte Editorial, 2004.

62 MADOERY, Diego. “El folclore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades.” *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL “Popular, pop y populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina.”* Caracas: IASPM-AL, p.11-19.

63 VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada, 1944, p.29.

64 Em Buenos Aires, entre agosto de 1963 e julho de 1965 circularam vários artigos de Carlos Vega na Revista Folclore, os quais foram reunidos na seguinte publicação: VEGA, 1982, Op.cit, p.78 (Tradução da autora).

65 GUERRERO, Juliana. “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina.” In: Runa. n.35.2 (2014) Instituto de Ciencias

nomenclatura “música folclórica” é a mais recorrente, mesmo entre os poucos estudos de pesquisadores argentinos localizados sobre o tema. Ainda faltam pesquisas que ajudem a elucidar as correlações de força que contribuíram para o enraizamento do termo “folclore” como denominação também de experiências distintas de música popular na Argentina.

Bruno Jacovella igualmente destaca esta persistência do uso do termo folclore para as reinterpretações de suas formas e conteúdos:

Na Argentina há três ordens de manifestações da cultura popular que o público comum, e ainda o culto, confunde habitualmente. Uma é o folclore [...]. O segundo é a literatura gauchesca [...]. O terceiro é o nativismo, arte nativo ou "projeções do folclore", composto por danças, canções e poesias que trovadores e autores de nível médio, geralmente provincianos, escrevem em Buenos Aires, reinterpretando formas e conteúdos procedentes do folclore, e que os meios modernos de comunicação de massas difundem para todo o país.⁶⁶

Esta imprecisão que envolve a música argentina em torno do termo “folclore” também foi observada por Claudio Díaz. O autor destaca três processos de construção de sentido para o termo, os quais também devem ser pensados em suas inter-relações: o desenvolvimento acadêmico de uma Ciência do Folclore; o projeto de uma “arte nacional”, resultando em correntes “nativistas” ou “tradicionalistas”; e a circulação e consumo massivo de vários gêneros musicais do interior do país a partir dos meios da indústria cultural, rádio, publicidade, disco e televisão.⁶⁷

Na perspectiva de propor uma delimitação para esta categoria musical, Pablo Kohan, denominando de “projeção folclórica” ou “música popular de raiz tradicional ou folclórica”, destaca tais obras como reinterpretações das formas e conteúdos do folclore, relacionadas a processos de autoria, a públicos preferencialmente urbanos e fortemente difundidas pelos meios de massa.⁶⁸ No plano das definições e diferenciações, a

Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p.63.

66 JACOVELLA, Bruno. “Advertencia preliminar”. *Encarte da edição dos discos Las canciones folclóricas de la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1988 (tradução nossa).

67 DÍAZ, Cláudio. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sócio discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009, p.14.

68 KOHAN, 1999, *Op.cit.*, p.983 (tradução nossa).

delimitação de Pablo Kohan se aproxima daquela observada por Carlos Sandroni para a música popular brasileira (urbana, autoral e midiática), assim como da caracterização proposta por Juan Pablo González e Cláudio Rolle (mediatizada, massiva e modernizante), observada a partir as relações com os processos de urbanização, modernização e desenvolvimento da indústria cultural.⁶⁹ Analisando a música popular argentina, Ricardo Capellano insere a música de projeção folclórica como música popular, ao lado do tango e do rock nacional.⁷⁰

Tais aproximações servem de baliza para as análises e comparações tecidas neste estudo. Mesmo denominada recorrentemente de música folclórica argentina, suas características aproximam-na das perspectivas de música popular, entre elas a brasileira, e distanciam-na do folclore musical. Desta forma, tais aproximações, assim como as dinâmicas que envolveram a música popular, principalmente a partir dos anos 50, relacionadas ao dinamismo da indústria fonográfica nos dois países, a escalada de polarizações políticas seguidas de ditaduras em diferentes países da América Latina e o engajamento artístico, abrem possibilidades para traçar alguns paralelos e tecer algumas analogias com outras experiências musicais da região, em especial neste estudo entre o Novo Cancioneiro na Argentina e a Música Popular Brasileira (MPB).

1.2 A MÚSICA FOLCLÓRICA ARGENTINA

O desenvolvimento da música popular argentina, dentro dela da música popular de raiz folclórica, pode ser entendido dentro dos processos e embates em torno das identidades nacionais, os quais estiveram dinamizados desde meados do século XIX nos países da América Latina e envolveram diferentes expressões artísticas. No caso argentino, Manuel Tufró observa que “a literatura e a música foram as ferramentas principais para construir uma série de mitos nacionais que encontraram eco e circulação

69 GONZÁLEZ RODRIGUEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile (1890-1950)*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2003.

70 CAPELLANO, Ricardo. *Música Popular: acontecimientos y confluencias*. Buenos Aires: Editorial, Atuel, 2004.

na nascente cultura de massas.⁷¹ Conforme Carlos D. Molinero, as lutas em torno da questão identitária também tiveram impacto sobre a música folclórica no país.⁷²

O processo de transformação do *gaucho*,⁷³ antigo ginete mestiço, envolto em representações de barbárie no contexto de Sarmiento, em símbolo oficial de argentinidade, deu-se nos marcos de constituição da Argentina como “nação moderna”. Entre o final do século XIX e o início do século XX, o país encontrava-se imerso em contradições advindas de práticas liberais nos âmbitos econômico e estatal e de práticas conservadoras nos âmbitos político e social, da dinâmica da imigração de grandes massas europeias, da disseminação de ideias anarquistas e socialistas, do início da industrialização, do cosmopolitismo representado por Buenos Aires e arredores em contraposição ao interior rural.⁷⁴

Dentro dessa conjuntura, a figura do *gaucho* converteu-se no personagem central do *criollismo*⁷⁵ ou literatura gauchesca, como símbolo da “velha” argentinidade que se percebia ameaçada frente as transformações modernas, disseminando-se através de folhetins ou novelas publicadas nos jornais da época, do circo *criollo* e das décimas dos cantores populares.⁷⁶ Analisando o *criollismo* neste contexto, Adolfo Prieto destaca seus significados múltiplos e contraditórios, relacionados a salvaguarda e a diferenciação dos *criollos* frente aos imigrantes europeus e seus descendentes, assim

71 TUFRO, Manuel. “Incitar, capturar, censurar, gestionar. Cien años de politización de la música argentina.” In: UGARTE, Mariano (coord.). *Música – Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina, 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini; Gondo Nacional de las Artes, 2010, p.101 (tradução nossa).

72 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, p.76.

73 Conforme destaca Daniel Olea, os *gauchos* caracterizavam-se por serem ginetes e trabalhadores rurais errantes, acostumados a uma vida de fronteira e a estabelecer-se livremente pela pampa, caçando o gado selvagem e, ocasionalmente, realizando trabalhos temporários pelas fazendas de gado. A partir das transformações do século XIX, com um novo conceito de terra, através do qual as terras antes do gado selvagem foram apropriadas pelos grandes proprietários, o *gaucho* perdeu suas características, estabelecendo-se como peão. OLEA, Rafael. "Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de Historia Cultural Argentina." In: *NRFH*, XXXVIII, 1990, p.307-331, p.319.

74 *Ibidem*, p.319.

75 O *criollismo* constituiu-se num movimento literário hispano-americano do século XIX. Santiago Javier Sánchez salienta que, na Argentina, o termo *criollo*, representando o rural, manteve-se durante o século XX nas principais correntes do pensamento nacionalista. SANCHEZ, Santiago Javier. "El aporte del "criollismo" a la forja de la identidad nacional argentina". *Tinkuy*, n.12, Université de Montréal, mayo/2010, p.200.

76 *Ibidem*, p.200.

como a busca por integração e assimilação destes novos sujeitos que passaram a transferir-se para as províncias interioranas.⁷⁷ A heterogeneidade cultural argentina, leva Oscar Chamosa a observar que o *criollismo* não construiu um discurso identitário unificador.⁷⁸

A construção de um paradigma da nacionalidade argentina foi melhor articulada pelo nacionalismo cultural dos intelectuais da “Geração do Centenário”, através do desenvolvimento de uma literatura nacional e vanguardista.⁷⁹ Para a transformação do *gaucho* em símbolo oficial da argentinidade teve um papel central a canonização literária e política da obra de Martin Fierro, escrita por José Hernández em 1872 e transformada em epopeia fundacional da nação argentina através da repercussão do trabalho de Leopoldo Lugones.⁸⁰ Conforme destaca Ricardo J. Kaliman, construiu-se um arquétipo do *gaucho*, atribuindo-lhe papel preponderante e heroico durante os processos de conquista, emancipação e expansão territorial sobre as terras indígenas.⁸¹

Nestas narrativas o *gaucho* passou a ser representado como portador de características morais a serem valorizadas, como sabedoria, espiritualidade, sentido de justiça, sentido de pudor e defesa da liberdade.⁸² Diferenciava-se, segundo Santiago Javier Sánchez, do *gaucho* do *criollismo*, simbolizado pelo personagem Juan Moreira, da novela gauchesca escrita por Eduardo Gutiérrez, que trazia certos traços subversivos que também o vinculavam às classes populares, para além de representar a cultura dos proprietários de terra pampeanos.⁸³ Rafael Olea enfatiza o distanciamento que também se dava das representações feitas pelos intelectuais do século XIX, os quais tratavam o *gaucho*, o deserto e a carroça como elementos de barbárie a serem superados pelo

77 PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2006.

78 CHAMOSA, Oscar. *Breve história del folclore argentino – 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012, p.28.

79 SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1983.

80 Em 1913, Leopoldo Lugones proferiu uma série de conferências retomando a obra de José Hernández e exaltando a figura do *gaucho* como paradigma da nacionalidade argentina. A partir destas reflexões, concluiu o livro *El payador* em 1916. As obras de Ricardo Rojas, *Blasón de la plata* (1910) e *Euríndia* (1924), também articularam este aspecto identitário.

81 KALIMAN, 2004, *Op.cit.*, p.36-37.

82 *Ibidem*, p.36-37.

83 SANCHEZ, 2010, *Op.cit.*, p.213.

progresso. Conforme o mesmo autor, os intelectuais nacionalistas das décadas de 1910 e 1920 buscaram transformar tais elementos em “tradição nacional”, os quais deveriam ser valorizados frente a ameaça de dissolução que o progresso representava.⁸⁴ Junto do culto aos heróis e símbolos nacionais a adoção da cultura rural *criolla* buscava fornecer elementos para a incorporação identitária da heterogeneidade cultural do país, principalmente para os imigrantes estrangeiros, tratando de redimensionar as relações de poder das elites nacionais.

Na medida em que a modernização, incluindo industrialização e urbanização, transformava o mapa social da Argentina, aprofundando as contradições internas, as relações identitárias envolvendo as práticas artísticas, as estratégias de governo e as dinâmicas da indústria cultural nascente tornaram-se mais expressivas. Nas décadas de 1920 e 1930, tal perspectiva articulou-se às políticas culturais do governo nacional e de vários governos provinciais, através do fomento a investigação acadêmica, do ensino de folclore nas escolas e do incentivo à criação de associações tradicionalistas pelo país.⁸⁵ Também nos cenários artísticos e na indústria cultural nascente, a “música nativa”, forma como os gêneros camponeses argentinos foram chamados inicialmente em Buenos Aires, começou a ganhar visibilidade, aspecto que tornou-se mais evidente a partir da década de 1930, quando as migrações internas para a capital aumentaram contundentemente, devido ao enfraquecimento das economias regionais.

María Inés García e Octávio Sanchez observam que uma grande gama de cantores, principalmente da região noroeste, migraram para Buenos Aires em busca de triunfo profissional, ocorrendo assim a cristalização dos gêneros musicais *cuyanos* contemporâneos. *Zambas*, *chacareras*, *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 heroicos carregados de símbolos patrióticos, passaram a ser disseminadas pela radiofonia e indústria discográfica nascentes.⁸⁶

84 OLEA, 1990, *Op.cit.*, p.318.

85 KALIMAN, 2004, *Op.cit.*, p.44.

86 GARCÍA, María Inés; SÁNCHEZ, Octávio. 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>

As elites políticas e econômicas regionais do noroeste⁸⁷ envolveram-se na valorização do folclore nacional entre as décadas de 1920 e 1930. Tais grupos passaram a subvencionar investigações e publicações acadêmicas e a incentivar a difusão artística e o ensino de folclore nas escolas, influenciando diretamente as políticas estatais. Conforme destaca Oscar Chamosa, estas práticas relacionadas à busca pela manutenção dos princípios de solidariedade inter-regionais que protegiam os negócios dos grupos hegemônicos, ajudam a compreender a preponderância de elementos culturais do noroeste na composição do cânon folclórico nacional.⁸⁸

As emissoras de rádio de Buenos Aires, entre elas Belgrano, Splendid e El Mundo, passaram a transmitir em cadeia nacional a partir de 1935, ampliando as possibilidades de divulgação dos produtos culturais originados principalmente na capital. Este aspecto desempenhou um importante papel na difusão dos discursos e representações identitárias ligadas ao nacionalismo cultural. Durante a década de 1940, a música folclórica começou a inserir-se em suas programações, aspecto motivado pelas exigências de políticas estatais, assim como pelo aumento da demanda do gênero nos meios. Na busca por melhorar a qualidade e competir por públicos e patrocinadores, passaram a contratar os artistas do folclore em destaque no cenário nacional. A partir deste período, diversos músicos do interior, principalmente da região de Cuyo, passaram a receber destaque nas programações e a receber apoio da crítica musical:

De Tucumán vinham Martha de los Ríos, a Negra Tucumana e Atahualpa Yupanqui; de Catamarca (na realidade de Santa María no Vale Calchaquí) Manuel Acosta Villafañe e Margarita Palacios; de Santiago del Estero, Patrocínio Díaz, os Hermanos Sokos, os Hermanos Ábalos e a “Orquestra Nativa” de Peralta Luna; de San Juan, Buenaventura Luna e sua Tropicilla de Huachi Pampa; de Salta, Eduardo Falú. A qualidade da interpretação e das composições se via reforçada pela marca de autenticidade da origem provinciana.⁸⁹

87 Dentro de tais grupos, destaca-se na historiografia argentina a figura de Ernesto Padilha, importante industrial açucareiro de Tucumán, deputado por Tucumán e representante legal da Asociación Azucarera Argentina entre 1918-1928.

88 CHAMOSA, 2012, *Op.cit.*, p.16.

89 *Ibidem*, p.107 (tradução nossa).

A incorporação da música folclórica argentina pelo espaço radial e pela indústria discográfica nacional conformou um circuito de produção, circulação e consumo, proporcionando espaço para a profissionalização dos artistas de folclore.⁹⁰ Para Ricardo F. Kaliman, a consolidação deste circuito comercial é decorrente do desenvolvimento tecnológico; da sedimentação do discurso e das políticas nacionalistas, interessadas por buscar meios de exercer influência; e da pressão exercida pelos imigrantes do interior, principal público do gênero, a partir de sua concentração em Buenos Aires, principal espaço de produção e divulgação dos materiais musicais na época.⁹¹ Para além de observar um contexto ideológico e político favorável para a transformação da zamba e outros ritmos da música folclórica em música popular nacional, Chamosa também destaca a importância do desenvolvimento tecnológico e econômico dos meios na Argentina.⁹²

Tanto a tendência política conservadora (1932-1943), quanto os militares nacionalistas (1943) e o próprio governo peronista (1946-1955) impulsionaram a difusão da música folclórica através de medidas específicas. O plano de nacionalização e moralização dos conteúdos radiofônicos, colocado em prática pelo governo militar de 1943, ajudou o gênero a consagrar-se no cenário radial, ampliando os espaços de atuação de artistas do folclore em detrimento de outros. Sua popularização deu-se durante o Governo de Perón, o qual manteve a interferência direta no âmbito radial privilegiando a difusão da música vernácula⁹³ e investiu na promoção da educação folclórica nas escolas e na expansão de atividades sociais vinculadas ao folclore, como através das *penãs* e dos festivais nacionais e provinciais envolvendo o gênero.⁹⁴ “Sem dúvida, o apoio oficial foi a peça chave neste processo histórico. Sem o dinheiro do Estado teria sido impossível imaginar a explosão de festivais que deram sustento a espetáculos de músicos por todo o país.”⁹⁵

Oscar Chamosa observa que o governo peronista não distanciou-se das

90 KALIMAN, 2004, *Op.cit.*, p.49.

91 *Ibidem*, p.49.

92 CHAMOSA, 2012, *Op.cit.*, p.103-104.

93 KALIMAN, 2004, *Op.cit.*, p.50.

94 CHAMOSA, 2012, *Op.cit.*, p.111-123.

95 *Ibidem*, p.137 (tradução nossa).

referências elaboradas pela intelectualidade da década de 1920, entretanto valorizou o arquétipo “descamisado”, o qual dirigia-se tanto ao trabalhador rural quanto ao imigrante interno no meio urbano, buscando envolver-lhe com os atributos morais da argentinidade *criolla*.⁹⁶ Tânia da Costa Garcia destaca que, ao implantar um governo apoiado pelas camadas populares, Perón incorporou o universo simbólico de tais setores às representações identitárias da nação, passando a redimensionar e intensificar a ritualização das tradições populares,

O folclore, como representação da nação, deixava de ser monopolizado pelas oligarquias rurais como legitimador de seus direitos de soberania sobre o território nacional e passava a ser partilhado e negociado com as camadas populares a fim de simbolizar sua inclusão social e emancipação política, promovida pelo Estado. A cultura seria utilizada pelo governo Perón como meio apaziguador dos conflitos sociais e promotor de um canal de identificação entre o povo e seu líder.⁹⁷

Como se pôde observar, vários sujeitos e instituições, como intelectuais e investigadores acadêmicos, diferentes elites políticas e econômicas, integrantes do meio artístico e da indústria cultural, com projetos e interesses matizados e muitas vezes contrapostos, coincidiram em torno da promoção da argentinidade através do folclore, em especial da música folclórica argentina. Nesse sentido, em consonância com o nacionalismo cultural e o desenvolvimento da cultura de massas no país, a partir das dinâmicas e tensões entre tais atores, constituiu-se o campo da música folclórica argentina.

Claudio Fernando Díaz observa que, em meio aos embates que marcaram o processo de construção e consolidação do campo, iniciado na década de 1920 a partir das apropriações e variações do “nacionalismo cultural”, configurou-se uma “tradição seletiva” dentro da música folclórica argentina, conformando um conjunto de regras (temáticas, compositivas, interpretativas, retóricas, léxicas, etc.) que passaram a orientar

96 *Ibidem*, p.119 e 137.

97 GARCIA, Tânia da Costa. “Entre a tradição e o engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón.” In: *Projeto História*, São Paulo, n.36, jun.2008, p.204.

a produção e o debate dentro do campo musical, definindo critérios estéticos, éticos e ideológicos.⁹⁸ Entre tais aspectos norteadores o autor destaca:

- a idealização do mundo rural, dentro dele seus personagens prototípicos e seus costumes (*gaucho*, *criollo*, provinciano, homem do interior), encarnando os valores da argentinidade;
- a idealização do *pago*, das paisagens, dos costumes, das festas populares de cada região, procedendo um processo de nacionalização;
- a reinterpretação, adaptação e valorização dos modismos regionais, conformando uma “língua” particular para o folclore;
- a difusão e a valorização dos diversos gêneros regionais através de revistas e programas folclóricos, buscando compor um mesmo “ser nacional”, a partir da incorporação de distintas manifestações culturais.⁹⁹

Dentro do processo de consolidação do campo musical, este conjunto de referências transformou-se em critérios de autenticidade, impondo-se como um paradigma cultural, denominado por Díaz de paradigma “clássico”.¹⁰⁰ Conforme evidencia Oscar Chamosa, diferentes artistas folclóricos, de Andrés Chazarreta a Atahualpa Yupanqui, mesmo com posições políticas distintas, coincidiram no modelo romântico articulado pelos folcloristas acadêmicos e outros intelectuais.¹⁰¹

De forma geral, para além do plano estético, tais princípios articulavam uma dimensão ideológica à música folclórica. A inclusão de distintas expressões musicais regionais dentro da idealização do mundo rural buscava incorporar os imigrantes do interior, junto deles grande parte das massas de trabalhadores urbanos, à nacionalidade argentina, buscando estabelecer vínculos identitários. Tais vínculos eram forjados a partir de representações harmônicas e idealizadas da sociedade argentina, dentro das

98 DÍAZ, Cláudio Fernando. “El lugar de la “tradición” en el paradigma clásico del folklore argentino.” *VIII Congreso IASPM-AL. Alma, corazón y vida - la canción popular y sus discursos analíticos*. Lima, Peru, 2008, p.2-3 In: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/clauidiaz.pdf>.

99 *Ibidem*, p.2-13.

100 *Ibidem*, p.2.

101 CHAMOSA, 2012, *Op.cit.*, p.17.

quais não havia espaço para tratar dos conflitos sociais marcantes tanto no meio rural quanto no urbano. Assim como a configuração do “paradigma clássico” foi resultado das lutas por representação travadas dentro do campo da música folclórica, novos conflitos surgiram a partir de suas contradições, principalmente relacionados à adoção, adaptação ou transgressão de tais regras através de diferentes práticas artísticas.

A trajetória de Atahualpa Yupanqui é um bom exemplo das interações e ajustes que os artistas realizaram sobre tais princípios. Integrante do grupo de músicos que migraram para Buenos Aires na perspectiva de inserção no cenário artístico nacional, Yupanqui firmou-se no mercado musical no início da década de 1940. Com estilo declamatório, o qual valorizava a letra, e utilizando-se apenas de violão, seu repertório era composto por temáticas da tradição popular (gente do campo e seus costumes, elementos da paisagem e relações entre homem e natureza).¹⁰² Tânia da Costa Garcia observa que, se por um lado o artista não se distanciava do paradigma “clássico” do folclore, por outro inseria poética contestatória às temáticas tradicionais, revisitando o passado sem perder de vista suas tensões, aspecto que despertava críticas dos tradicionalistas e também do peronismo.¹⁰³

Outras práticas artísticas também distanciaram-se das representações harmônicas recorrentes dentro do paradigma “clássico”, como as obras de Jaime Dávalos e Hamlet Lima Quintana¹⁰⁴, e os poemas de Manuel J. Castilla musicalizados por Gustavo “Cuchi” Leguizamón.¹⁰⁵ Já as composições e arranjos desenvolvidos por Eduardo Falú e Ariel Ramírez impuseram-se como renovação dentro do âmbito musical desde a década de 1940, diferenciando-se dos princípios estéticos dominantes. Tais perspectivas distintas dentro do campo musical, ao implicarem em inovações nos planos estético, poético e ideológico, não deixaram de conquistar reconhecimento e legitimidade, atuando na promoção de debate e reelaboração das referências norteadoras

102 GARCIA, Tânia da Costa, 2008, *Op.cit.*, p.200-201.

103 *Ibidem*, p.200-201.

104 DÍAZ, Claudio Fernando. “Una vanguardia en el folklore argentino: canciones populares, intelectuales y política em la emergencia del “Nuevo Cancionero”.” In: *Atas do II Congresso Internacional de Literatura Argentina/Latinoamericana/Española*, Mar del Plata, 2004. Disponível em: <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/ponencias/9/>

105 Manuel J. Castilla integrou o grupo La Carpa, vanguarda artística em Tucumán na década de 1940. CHAMOSA, 2012, *Op.cit.*, p.110-111.

do próprio campo.

Esta percepção do campo da música folclórica argentina como um espaço de lutas é enfatizada por Ricardo J. Kaliman.

Entretanto, o folclore moderno não pode ser considerado de nenhuma maneira um reflexo obediente destas perspectivas iniciais, mas um terreno de luta pela definição e redefinição da coletividade que se pretende expressar através dele. Em lugar de uma única e homogênea identidade nacional, no folclore se entrelaçam, em contradição ou em complementação, diversas perspectivas de povo, de nação, e inclusive de outras identidades menos visíveis, mas igual e inquietantemente pujantes. Se os setores ligados a oligarquia proprietária de terras, apoiados numa secular tradição intelectual europeia, puderam definir inicialmente, desde sua posição de privilégio político, social e institucional, o capital simbólico que seria próprio do folclore moderno argentino, a história deste campo é a história de todas as tensões que fizeram tambalear esta definição, lutaram para impor outra, e conseguiram em muitos casos, as vezes produzindo fragmentações mais ou menos persistentes, que acabaram por constituir a rica e fértil terra do folclore.¹⁰⁶

Decorrente deste processo de valorização da música folclórica na sociedade argentina, entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960, ocorreu um fenômeno de grande massificação e evidência do gênero, destacado por diferentes autores como “*boom* do folclore”. Oscar Chamosa chama a atenção para o fato de que aspectos técnicos, culturais e econômicos alavancaram a música folclórica para a posição de principal produto musical de consumo massivo.¹⁰⁷ Pablo Kohan também elenca uma série de fatores que motivaram esta efervescência da música folclórica,

O processo de industrialização e a conseguinte mudança demográfica suscitada nas grandes cidades desde 1940 pela imigração rural; as novas tendências de certos círculos de intelectuais de militância ativa, com o novo grande predicamento em pós de um nacionalismo popular (Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz, Juan José Hernández Arregui), que surgiram durante a chamada 'década infame' que instaurou-se depois da queda do Governo de Yrigoyen (1930); a política oficial do Governo peronista (1946-1955) a favor de um nacionalismo cultural; a superação por parte das classes médias

106 KALIMAN, 2004, *Op.cit.*, p.52 (tradução nossa).

107 CHAMOSA, 2012, *Op.cit.*, p.144.

urbanas do desprezo pelas culturas provincianas e a conseqüente incorporação destas num processo de apropriação; a permanente tarefa de difusão dos tradicionalistas, sobretudo de Andrés Chazarreta; o trabalho dos recompiladores da literatura, da música e da arte folclóricas em estudos de divulgação ou de caráter científico; a aproximação do popular de novos músicos com formação acadêmica, e o estancamento na evolução do tango por volta de 1960 e seu paulatino distanciamento do gosto massivo com o surgimento da corrente vanguardista.¹⁰⁸

Observando o processo de nacionalização das classes médias, Pablo Vila ressalta o papel desta na consolidação do *boom* da música folclórica, pois buscando conhecer a realidade do país, escolheu a *zamba* para expressar sua identidade nacional, gênero que envolveu-se com prestígio senhorial, principalmente pela paulatina elevação de conteúdos poéticos, musicais e interpretativos inseridos por músicos e compositores.¹⁰⁹ María Inés García reforça o papel desempenhado pela classe média, pois defende que a música folclórica passou a ser consumida fortemente dentro deste segmento, dentro dele pelo setor jovem e estudantil, implicando em considerável aumento do público integrante dos cenários de entretenimento e consumidor dos produtos da indústria discográfica.¹¹⁰

Entretanto, não se pode esquecer dos imigrantes internos, público que motivou a inserção dos gêneros folclóricos em Buenos Aires, os quais compunham os setores de trabalhadores urbanos, assim como já faziam parte da própria classe média. Conforme sublinham Pablo Semán e Pablo Vila, a música folclórica, amplamente disseminada na década de 1960, era suporte identitário deste grupo,¹¹¹ denominado pejorativamente pelas classes médias e altas portenhas da época como “*cabecitas negras*”¹¹².

108 KOHAN, 1999, *Op.cit.*, p.658 (tradução nossa).

109 VILA, Pablo. “Música popular y auge del folklore en la década de '60'.” In: *Crear en la cultura nacional*. Año II, n.10, Buenos Aires, IX/X-1982, p.25-27.

110 GARCÍA, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza – de la Rádio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2009, p.75.

111 SEMAN, Pablo; VILA, Pablo. El rock “chabón” como negociación de sentido con el imaginário populista em la Argentina neoliberal menemista. Buenos Aires: en prensa. Apud: MOLINERO, 2011, *Op.cit.*, p.38.

112 Conforme destaca Ana Carina Cremona: “Tal denominação inseriu-se numa cartografia complexa de relações conflitivas sintetizada numa dicotomia social homogeneizante e com bases racistas justificadas por pressupostos biologicistas: os negros (provincianos, incultos e incivilizados, que ganhavam a vida como operários e domésticas nas grandes cidades e defendiam o peronismo) contra os brancos (membros cultos das classes médias e altas portenhas que se manifestavam anti-

Dentro dessa dinâmica, mas também contribuindo para este processo de massificação, as rádios portenhas ampliaram os espaços de música folclórica em suas programações,¹¹³ assim como o gênero passou a integrar o cenário televisivo, em plena fase de expansão.¹¹⁴ Sergio Pujol chama a atenção para as políticas das multinacionais do disco – Philips, RCA-Victor e EMI-Odeón, as quais, paralelo à manutenção de seus produtos internacionais, como o pop e o rock, promoveram de forma consciente e consistente este repertório do interior da Argentina, contribuindo para a sua conformação midiática que o tornaria um gênero digno de representar a identidade nacional.¹¹⁵ Conforme destaca Oscar Chamosa, os conjuntos folclóricos, compostos por dois ou três violões acústicos e um bombo (formação dos Chalchaleros que converteu-se em modelo para outros grupos) tornaram-se vantajosos para a indústria discográfica, pois implicavam em investimento mínimo, tendo nas *peñas* espaço privilegiado de promoção.¹¹⁶

O Festival de Cosquín, surgido em 1961 a partir da transformação de uma festa patronal regional da Província de Córdoba, converteu-se num dos principais cenários dos gêneros musicais folclóricos, assim como incentivou a criação de outros espaços similares. Este cenário musical resultou do processo de valorização da música folclórica argentina e também desempenhou importante papel na massificação do gênero e na

peronistas). Assim, aos preconceitos de raça se justapuseram os de procedência, classe e políticos conformando um racismo propriamente argentino, baseado na errônea, ainda que politicamente produtiva, atribuição de valor hereditário a caracteres configurados como negativos e atribuídos aos *cabecitas negras*.” (Tradução da autora) CREMONA, Ana Carina. "Tres miradas sobre el racismo argentino: "Cabecita negra" de Germán Rozenmacher, "Reinas" de Juan José Hernández" y "La fiesta ajena" de Liliana Hecker. In: Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Literatura Española, latinoamericana y argentina. Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011. Disponível em: <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/cremona.htm>

113 Conforme Dario M. Marchini, havia em torno de 22 programas de rádio destinados à música folclórica argentina em maio de 1963. Entre estes destaca-se 'La Pulperia del Mandinga', programa conduzido com público no auditório da Rádio Belgrano, conduzido por Julio Márbiz, o qual também dirigia a revista Folklore, principal veículo de divulgação e discussão do gênero. MARCHINI, Dario M. *No toquen*. Buenos Aires: Catálogos, 2008, p. 127-130.

114 Depois do precursor 'Desde el corazón de la tierra', com roteiro do poeta saltenho Jaime Dávalos, no ar em 1961, e das transmissões televisionadas de 'La Pulperia del Mandinga', com Júlio Márbiz, e Festival 62, com Los Fronterizos, o gênero atingiu dez programas em 1963, entre os quais estavam 'El patio' de Jaime Dávalos; 'Sábados Criollos', com Pancho Cárdenas; 'Peñas na TV'. MARCHINI, 2008, *Op.cit.*, 130.

115 PUJOL, Sérgio. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

116 CHAMOSA, 2012, *Op.cit.*, p.144.

consagração nacional de artistas. Conforme sublinha Carlos D. Molinero, ocorreu uma multiplicação de eventos similares, chegando a mais de 300 festivais anuais em diferentes regiões do país.¹¹⁷

Os diferentes atores e instituições do campo da música folclórica encontravam-se representados e envolvidos em Cosquín, pois o evento passou a ser espaço de captação de talentos para a indústria discográfica. Entre suas finalidades estavam servir de espaço para debates acadêmicos envolvendo (re)definições de critérios estéticos e para a divulgação das práticas musicais de diferentes artistas da música folclórica, com princípios ideológicos multifacetados, aspecto descrito por Oscar Chamosa:

Cosquín converteu-se num terreno neutro onde todas as tendências se faziam presentes, desde os tradicionalistas como Leda Valladares até os modernistas como os Huanca Hua, desde “festivaleiros” como Horacio Guarany até intimistas como Yupanqui, desde payadores solistas como Carlos di Fulvio e Argentino Luna a grupos vocais como os Cantores de Quilla Huasi, e, finalmente desde os progressistas de esquerda como César Isela e Tejada Gómez a direitistas como Hernán Figueroa Reyes e Roberto Rimoldi Fraga.¹¹⁸

Claudio Fernando Díaz destaca o reforço e a expansão do próprio campo da música folclórica argentina entre os fatores geradores do *boom* do folclore na década de 1960,¹¹⁹ aspecto que também aprofundou tensões dentro do campo musical em torno de critérios estéticos e referências orientadoras para a produção, inserção e consagração artística. A diversidade de práticas, entre elas aquelas que agregavam aspectos estéticos e políticos distanciados dos princípios orientadores, mobilizou folcloristas acadêmicos e artistas consagrados na defesa do paradigma “clássico”, como forma de manter critérios, classificações e posições dentro do campo musical. Oscar Chamosa sintetiza bem tais tensões,

117 MOLINERO, 2011, *Op.cit.*, p.101.

118 CHAMOSA, 2012, *Op.cit.*, p.181 (tradução nossa).

119 DÍAZ, 2004, *Op.cit.*, p.11-12.

Produtores, críticos e artistas do gênero folclórico debateram publicamente sobre que forma de expressão podia considerar-se folclórica e qual ficaria fora dessa etiqueta. Um setor “tradicionalista” queria limitar o gênero a obras que refletissem de maneira mais fiel possível a poesia, música e danças camponesas. Outros buscavam, ainda considerando-se folcloristas, experimentar artisticamente no conteúdo e na forma. Tanto no campo acadêmico como no do entretenimento pôde-se observar uma tensão dentro do movimento entre os que preferiam restringir o folclore a um número limitado de circunstâncias e expressões e os que se inclinavam por uma definição mais flexível e abarcadora. Enquanto que na academia o primeiro grupo dominava amplamente, no meio artístico os segundos ganhavam.¹²⁰

Neste contexto, defendendo uma posição diferenciada dentro do campo da música folclórica argentina surgiu o Novo Cancioneiro, um movimento musical integrado por intelectuais e artistas oriundos de setores médios e trabalhadores, agrupados na cidade de Mendoza, província do centro-oeste do país, entre eles os poetas Armando Tejada Gómez e Pedro Tusoli; os músicos Tito Francia, Juan Carlos Seder e Oscar Mátus; o bailarino de música folclórica Victor Gabriel Nieto e a cantora Mercedes Sosa. Segundo Tânia da Costa Garcia, o Novo Cancioneiro tinha

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, [...] sintonizando o cancioneiro popular argentino às transformações impostas pela modernidade.¹²¹

Os artistas envolvidos buscaram expressar suas perspectivas estéticas e inserir-se dentro da música folclórica argentina através de um manifesto – o Manifesto do Novo Cancioneiro,¹²²

120 *Ibidem*, p.160 (tradução nossa).

121 GARCIA, Tânia da Costa. “Nova Canção: Manifesto e Manifestações Latino-Americanas no cenário político mundial dos anos 60.” *Atas do VI Congreso IASPM-AL*, Buenos Aires, 2005, p.3-7.

122 Redigido por Armando Tejada Gómez, o manifesto foi publicado no Diário Los Andes e apresentado para artistas e intelectuais no salão do Círculo de Periodistas de Mendoza, no dia 11 de fevereiro de 1963.

O Novo Cancioneiro é um movimento literário-musical, dentro do âmbito da música popular argentina. Não nasce por ou como oposição a nenhuma manifestação artística popular, mas como consequência do desenvolvimento estético e cultural do povo e é sua intenção defender e aprofundar esse desenvolvimento. Tentará assimilar todas as formas modernas de expressão que ponderem e ampliem a música popular e é seu propósito defender a plena liberdade de expressão e de criação dos artistas argentinos. Aspira renovar na forma e no conteúdo, nossa música, para adequá-la ao ser e ao sentir do nosso país. O Novo Cancioneiro não desdenha as expressões tradicionais ou de fontes folclóricas da música popular nativa, ao contrário, inspira-se nelas e cria a partir de seu conteúdo, mas não para roubar do tesouro do povo senão para devolver-lhes a esse patrimônio, o tributo criador das novas gerações.¹²³

A abertura do Manifesto explicitava a intenção do grupo de renovar a música nacional, mas também deixava transparecer sua reverência às expressões tradicionais e às “fontes folclóricas da música popular nativa”, nas quais afirmava buscar inspiração para realizar a atualização das tradições em suas produções musicais. Conforme destaca Oscar Chamosa, as formulações de objetivos e propostas programáticas contidas no manifesto, posicionavam “o Novo Cancioneiro no tronco do movimento folclórico argentino somente para sacudi-lo a partir de suas bases.”¹²⁴

Na primeira parte do manifesto, os autores apresentaram parcialmente a trajetória histórica “da busca de uma música nacional de conteúdo popular”, dentro da qual desenvolveram-se o tango e o próprio “cancioneiro popular nativo de raiz folclórica”. Se o tango esvaziou-se de conteúdo e preencheu-se de estereótipos a partir da indústria cultural, o cancionero popular tornou-se um “solene cadáver”, perdendo sua função dentro da realidade social, a partir do “folclorismo” tradicionalista.¹²⁵ Conforme ressalta Claudio Fernando Díaz, o grupo demarcava o duplo enfrentamento a que se propunha,¹²⁶ aspecto também observado por Tânia da Costa Garcia, que enfatiza a preocupação existente em responder as formas estereotipadas em evidência através da renovação do conteúdo e da forma da expressão musical.¹²⁷

123 MANIFESTO DEL NUEVO CACIONERO, 1963. Disponível em:

<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>, (tradução nossa).

124 CHAMOSA, 2012, *Op.cit.*, p.174 (tradução nossa).

125 MANIFESTO DEL NUEVO CACIONERO, *Op.cit.*

126 DÍAZ, 2004, *Op.cit.*, p.3.

127 GARCIA, Tânia da Costa, 2005, *Op.cit.*, p.5-6.

No documento, os artistas não deixaram de reconhecer a importância da perspectiva tradicionalista e recompiladora dentro da música folclórica, entretanto grande parte do manifesto enfatizou a intenção de rompimento com tais perspectivas. Nesse sentido, através do manifesto, ao explicitar inspiração na perspectiva de renovação do “cancioneiro nativo” iniciada por Buenaventura Luna e Atahualpa Yupanqui, o grupo buscou estabelecer uma nova genealogia distinta da tradição, defendendo um novo tipo de identidade dentro do campo da música folclórica argentina.¹²⁸ Se por um lado, buscava-se romper com uma certa noção de “tradição” estabelecida dentro do campo, por outro tratava-se de afiançar o movimento vinculando-se a integrantes já consagrados dentro do mesmo numa perspectiva de construção de legitimidade para as ideias propostas.

Ao mesmo tempo que continha elementos inovadores, como a incorporação de categorias sociológicas pouco usadas entre os artistas do meio, assim como atitude crítica frente ao paradigma “clássico” e ao essencialismo recorrente na música folclórica, o manifesto demonstra que o grupo compartilhava do nacionalismo romântico que mobilizava a grande maioria de seus antecessores dentro do campo.¹²⁹ Oscar Chamosa observa que tal aspecto transparece na defesa do “povo” (ou trabalhador rural) como manifestação imanente do “ser nacional” e no dualismo romântico explícito no texto do manifesto, dentro do qual a autenticidade da Argentina do interior contrapunha-se ao cosmopolitismo representado por Buenos Aires.¹³⁰ O movimento inovava ao transferir o nacionalismo romântico na Argentina para o polo ideológico da esquerda política.

Na segunda parte, o manifesto trata de evidenciar os objetivos propostos pelo movimento: expressar através da arte a realidade social do país “sem concessões nem deformações”; integrar a diversidade de expressões regionais através da música popular, expressando a totalidade da nação; promover a integração da música com as demais expressões artísticas; negar regionalismos fechados; criar formas e procedimentos interpretativos que expressassem a identidade atual do país e enriquecessem a

128 DÍAZ, 2004, *Op.cit.*

129 CHAMOSA, 2012, *Op.cit.*, p.176-177.

130 *Ibidem.*

sensibilidade e a cultura do povo; acolher a todos os artistas identificados com a valorização e desenvolvimento da arte popular; estabelecer intercâmbio com artistas de movimentos similares pela América; e estimular o espírito crítico e a compreensão do passado e do presente através da música, com atenção especial para a juventude.¹³¹

Analisando tais objetivos, Maria Inés García ressalta que o Novo Cancioneiro respondeu às correntes do modernismo e do compromisso social em evidência na década de 1960,

Seus postulados de renovação, de atualização e de integração de gêneros musicais, defendem a possibilidade de observar as coisas do passado com o olhar do homem atual, com uma experiência viva da cultura, apoiando-se na busca por elevação da qualidade e conteúdo dos textos poéticos e musicais.¹³²

Através de tais postulados observa-se a preocupação em explicitar suas diferenças com relação ao paradigma “clássico” vigente dentro do campo: deixava-se de lado o passado idealizado, dentro dele as representações harmônicas de paisagens e costumes, as quais valorizavam o sujeito “nação” e o *status quo* das elites nacionais, para transformar as relações com a história, passando a evidenciar o presente, dentro dele o sujeito coletivo “povo argentino”, pensado enquanto “homem contemporâneo”, ativo e modificador da realidade.¹³³

Tal perspectiva também intencionava redimensionar a função social da música, assim como do próprio artista. Em consonância com a renovação musical e poética, defendia-se a música enquanto um veículo de mensagens, constituindo-se num espaço para expressar a diversidade de povos e culturas nacionais e evidenciar o chamado “país real”: o trabalhador, a dor, a esperança, as relações de exploração, a injustiça, a violência, a marginalidade, etc. Analisando este aspecto, Claudio Fernando Díaz destaca a pretensão existente no manifesto de estabelecer um projeto estético-ideológico em termos de “libertação”, pois buscava construir um vínculo entre trabalho/esperança/luta,

131 MANIFESTO DEL NUEVO CACIONERO, *Op.cit.*

132 GARCÍA, María Inés. “El “Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo em Mendoza.” *Actas do VII Congreso IASPM-AL*, La Habana, 2006, p.9-10 (tradução nossa).

133 DÍAZ, 2004, *Op.cit.*

incentivando a tomada de consciência e mobilizando a ação.¹³⁴ Ao artista popular entregava-se um novo papel social, cabendo a ele a tarefa de conduzir este processo.

Reforçando o valor estético e social que o Manifesto entregava à música, María Inés García e Óscar Sánchez também evidenciam que o imaginário de nação, produzido a partir deste, trata de “uma nação múltipla, complexa, composta por diversas regiões com suas próprias expressões e ainda aberta ao intercâmbio com outras nações.”¹³⁵ Tânia da Costa Garcia 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 latino-americana.¹³⁶

Pode-se observar a partir dos postulados do Novo Cancioneiro a configuração de uma proposta que extrapolava as questões estéticas, implicando em simbiose entre arte e política. Nesse sentido, não se pode desprezar a filiação política de parte representativa de seus integrantes, os quais envolveram-se direta ou indiretamente com o Partido Comunista. Ao conceber a arte como um instrumento de luta política e conscientização das massas, o manifesto explicitava suas influências no realismo socialista, central dentro da diretriz jdanovista que se manteve na década de 1960 nas práticas de artistas vinculados a sigla.¹³⁷

O Novo Cancioneiro representou a inserção de tais concepções dentro do campo da música folclórica argentina, aspecto que, somado a seu posicionamento como renovação musical, poética e interpretativa, também mobilizou tensões dentro do campo musical. O engajamento político 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 defendida (múltipla, crítica e ativa), assim como a busca por representar o chamado “país real” e as relações que se estabeleciam entre presente e futuro, visando conscientizar para a ação política, estavam conjugados às reivindicações sociais dos movimentos ligados às classes

134 *Ibidem*.

135 GARCÍA; SANCHÉZ, 2008, *Op.cit.*, p.9.

136 GARCIA, Tânia da Costa, 2008, *Op.cit.*, p.207.

137 *Ibidem*, 2005, *Op.cit.*, p.9-10.

trabalhadoras na Argentina e às dinâmicas decorrentes da Revolução Cubana.

Na segunda metade de 1960 e na primeira metade de 1970 vários artistas aderiram às perspectivas do Novo Cancioneiro, passando a gravar composições, integrar espetáculos em conjunto ou a compor com os artistas iniciadores do movimento, entre eles: Víctor Heredia, César Isella, Chango Farías Gómez, Chito Zeballos, Marián Farías, Quinteto Tiempo, Las Voces Blancas, Cuarteto Zupay, Dúo Salteño, Los Trovadores. Desta forma, suas ideias passaram a ganhar projeção nacional, inspirando o surgimento de movimentos semelhantes em outras partes do país, como o 'Movimento do Canto Popular', em Córdoba, em 1973, e da 'Imagen Vocal Setenta', aglutinando diferentes grupos vocais.¹³⁸ Acompanhando a efervescência revolucionária a partir de Cuba, alguns de seus artistas envolveram-se numa corrente artístico-cultural renovadora, crítica e latino-americanista, participando de circuito de espetáculos e desenvolvendo parcerias com artistas de outros países.

Nesse sentido, não se pode tomar o Manifesto do Novo Cancioneiro como direcionador das práticas artísticas ou como síntese da produção musical de seus integrantes, mas como expressão de alguns aspectos comuns que nortearam e aproximaram alguns intelectuais e artistas. Tanto os signatários do manifesto quanto diferentes artistas que se articularam em torno do Novo Cancioneiro no correr da década de 1960, desenvolveram suas práticas musicais particulares estabelecendo diálogos com tais ideias, mas sem usá-las de forma rígida e normativa.

No plano estético, o processo de inserção dos integrantes do movimento e de suas ideias de renovação poética e musical dentro do campo musical foi respaldado por artistas que já vinham introduzindo inovações na música folclórica e já tinham galgado reconhecimento e posições privilegiadas, como Ariel Ramírez e Eduardo Falú.¹³⁹ Este processo provocou debates em torno de critérios estéticos dentro do campo musical, embates com artistas consagrados, como com o próprio Atahualpa Yupanqui que se manteve defensor do paradigma “clássico”, e incentivou a tomada de posicionamento frente a alternativas estéticas inovadoras ou conservadoras, entrelaçando a estas

138 GRAVANO, Ariel. *El silencio y la porfia*. Buenos Aires: Corregidor, 1985, p.178.

139 DÍAZ, 2009, *Op.cit.*, p.214.

posições progressistas ou reacionárias do campo político.¹⁴⁰

Alguns autores, como Ariel Gravano, sublinham a crise do *boom* do folclore já a partir de 1965, implicando num certo refluxo criativo, poético e musical, visto que ganharam força formatos repetitivos em busca de sucesso comercial.¹⁴¹ Neste panorama musical, Carlos D. Molinero observa duas ramificações dentro da música folclórica argentina: por um lado a concentração de artistas em torno do “folklore oficial”, com características nacionalistas-conservadoras; por outro a multiplicação de posicionamentos e canções de conteúdo social, ganhando força e tom de militância de esquerda.¹⁴²

Conforme sublinha Claudio Fernando Díaz, desde o início da década de 1960, decorrente da instabilidade e efervescência das conjunturas nacional e internacional, diferentes setores mais conservadores da sociedade argentina gestaram um “discurso de repressão cultural” contra tudo que fosse percebido como destruturador de um certo “estilo de vida argentino” (“acervo”, “tradição”, “sentido cristão”, etc.), o qual fortaleceu-se e radicalizou-se no começo da década de 1970, alcançando sua máxima expressão no período ditatorial (1976-1983).¹⁴³ Dentro dessa dinâmica a música folclórica ligada ao paradigma “clássico”, por expressar um determinado “ser nacional” próximo dos interesses de tais grupos, foi valorizada, o que não significa que os artistas que seguiam com tal concepção estética defendessem ideias autoritárias. O autor destaca este aspecto como mais um dificultador para os artistas que se articularam em torno das ideias do Novo Cancioneiro, os quais passaram a sofrer diferentes formas de obstáculos e censura branca para desenvolver suas práticas artísticas.

Nesse sentido, o período 1966-1970 caracterizou-se pela tomada de posicionamentos dentro do campo musical e por certa evidência das produções de cunho social, afinal vários artistas, articulados em torno dos princípios do Novo Cancioneiro, conquistaram certo reconhecimento discográfico e de público. Em comunhão com o

140 *Ibidem*, p.232.

141 GRAVANO, 1985, *Op.cit.*

142 MOLINERO, 2011, *Op.cit.*, p.209-218.

143 DÍAZ, 2009, *Op.cit.*, p.223-239. O autor utiliza-se de reflexões de: AVELLANEDA, Andrés. "El discurso de represión cultural". In: Revista *Escribas*. N.III, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, 2006, p.31-43; MARISTANY, Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión em las novelas del Proceso*. Buenos Aires, Biblos, 1999.

clima insurrecional que se estabeleceu a partir do Golpe de Estado de 1966, das *Puebladas* operárias e estudantis (1969-1972), da radicalização de setores políticos, sindicais e estudantis, com a organização de guerrilhas,¹⁴⁴ como o socialista Exército Revolucionário del Pueblo e as “Formações Especiais Peronistas”, dentro delas Montoneros, intensificaram-se as produções musicais engajadas, tanto em quantidade quanto na profundidade dos temas, agora buscando convocar “ações concretas”. Por tais aspectos, Molinero destaca o período 1966-1975 de “década militante” dentro da canção folclórica argentina, findada com a instauração da ditadura militar de 1976, autodenominada de “Processo de Reorganização Nacional”.¹⁴⁵

Mercedes Sosa (1935-2009) transformou-se numa das principais intérpretes do Novo Cancioneiro, compondo práticas artísticas em interação com as concepções estéticas expressas no manifesto. Seu disco 'Canciones con fundamento', de 1965, pode ser considerado o primeiro que fez circular a nova perspectiva estético-ideológica nos cenários musicais. Entre os integrantes do movimento, pela dimensão alcançada por seu trabalho discográfico, seus recitais e turnês internacionais, foi a artista que conquistou maior projeção social, tornando-se referência do canto engajado na América Latina a partir da década de 1970. As formulações e reformulações de suas concepções e práticas musicais até seu exílio em 1979 serão analisadas nos próximos capítulos. Observando a defesa de posicionamentos distintos do paradigma “clássico” do folclore, assim como sua participação no Novo Cancioneiro, o aspecto estruturador da discussão é compreender seu processo de inserção e reconhecimento dentro do campo da música folclórica argentina.

144 Sobre o assunto ver: ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. 2 ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001; ROMERO, Luis Alberto. "La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión." In:

http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/romero.pdf

145 MOLINERO, 2011, *Op.cit.*, p.207.

1.3 A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Debruçando-se sobre a gênese da música popular no Brasil, Marcos Napolitano observa a constituição de uma tradição em torno das expressões musicais urbanas e sublinha que a “música popular” constitui-se num lugar privilegiado da história sociocultural, traduzindo os dilemas nacionais e colocando-se como veículo de utopias sociais.¹⁴⁶ Várias lutas por representação, definição de critérios estéticos e noções de identidade nacional também envolveram o processo de configuração deste campo cultural brasileiro.

Conforme parte significativa das interpretações historiográficas, a Primeira República (1889-1930) foi o espaço onde as elites intelectualizadas e dirigentes em busca de modernidade e progresso investiram na europeização dos costumes, dos padrões de urbanidade e dos estilos artísticos. Buscando projetar o Brasil entre as “nações civilizadas”, eram defendidas políticas de “branqueamento” e projetos intelectuais modernizantes, centrados em teorias sobre a degeneração e a inferioridade das populações miscigenadas. Decorrente disto, as manifestações culturais populares e negras eram desvalorizadas e tratadas através de práticas excludentes e autoritárias.¹⁴⁷

Se esta perspectiva encontrava-se dinamizada em determinadas instâncias da sociedade brasileira, Martha Tupinambá de Ulhôa, ao buscar compreender a formação do campo da música popular no Brasil, sublinha a representatividade dos gêneros brasileiros e de músicos chorões e pianeiros nos cenários da música de entretenimento para a burguesia e classe média desde a época imperial.¹⁴⁸ Conforme observa a autora, “nas primeiras décadas do século XX, o músico popular começa a ocupar os espaços de gravação de discos e mais tarde as rádios, momento que marca sua profissionalização.”¹⁴⁹

146 NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.07.

147 ABREU, Martha. “Histórias musicais da Primeira República”. In: *Art Cultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, jan.-jun. 2011, p.73-4. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/abreu.pdf>. Entre as interpretações historiográficas que apresentam tais reflexões estão: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983; VELLOSO, Mônica. *Tradições populares na primeira década do século 20*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

148 ULHÔA, 1997, *Op.cit.*, p.82.

149 *Ibidem.*, p.03.

Nesta mesma direção, Martha Abreu enfatiza que o campo musical da “República Velha” era mais variado e complexo do que várias análises apontam.¹⁵⁰ Segundo a autora, paralelo às práticas e representações que buscavam circunscrever o Brasil com elementos da cultura europeia, já estava instaurado um processo de incorporação e valorização das manifestações populares à identidade nacional. No cenário musical tal aspecto pode ser observado na afirmação de lundus, maxixes e choros enquanto gêneros da música urbana brasileira e sua forte incorporação nos espaços de entretenimento. Além disso, a produção do folclore nacional, mesmo que integrando as reflexões intelectuais da sociedade da época, não deixou de registrar manifestações culturais mestiças relacionadas à poesia, festas e canções populares, abrindo espaço para a valorização da cultura popular.¹⁵¹

Nesse sentido, folcloristas e memorialistas, ao buscar estabelecer uma síntese da “música popular brasileira” entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, lançaram as bases de uma identidade musical nacional inspirada na teoria da mestiçagem racial.¹⁵² Conforme analisa Roberto da Matta, ao integrar idealmente os componentes da sociedade brasileira – brancos, negros e indígenas – através desta teoria localizou-se a especificidade da nação no encontro “harmonioso” das três raças, estabelecendo-se como uma poderosa força cultural que impõe-se frente a hierarquias e conflitos existentes na sociedade.¹⁵³ Incorporando o recurso da “fábula das três raças”, a representação da brasilidade musical mestiça brasileira tornou-se hegemônica em grande parte da literatura e debates sobre a música popular produzidos durante o século XX.

As discussões de intelectuais e artistas modernistas, ao longo das décadas de 1920 e 1930, também mobilizaram o repensar das especificidades da identidade brasileira. Inspirados nas dinâmicas da arte moderna europeia, defendiam a necessidade de criação de uma linguagem artística que expressasse a nação brasileira, rompendo

150 ABREU, 2011, *Op.cit.*, p.82.

151 *Ibidem*, p.80.

152 *Ibidem*. A autora cita, principalmente, trabalhos como: “A Música no Brasil”, de Guilherme T. P. de Mello, de 1908; “A História da Música Brasileira”, de Renato Almeida, de 1926; e “Estudos de Folclore”, de Luciano Gallet, de 1928 e publicado em 1933.

153 DA MATTA, Roberto. “Digressão: A fábula das Três Raças, ou o problema do racismo à brasileira.” In: *Relativizando. Uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.69-70.

com o cosmopolitismo da burguesia nacional que defendia as expressões artísticas europeias como padrão de “civilidade”. Neste sentido, inauguraram uma perspectiva interdisciplinar e integradora das expressões artísticas, onde a música desempenhou importante papel.

Conforme demonstra Arnaldo Contier, desenvolveu-se um projeto de música nacional, o qual tinha o crítico musical Mario de Andrade como articulador.¹⁵⁴ O modernista defendia a inspiração nos elementos do folclore musical nacional como ponto de partida para o desenvolvimento de uma música erudita plenamente brasileira, com o intuito de atualizar as técnicas de criação e romper com as práticas acadêmicas. Descartando a música popular urbana, pois observava que tais sonoridades traziam elementos diversos sobrepostos, além de representarem exotismos, ufanismos, populismos e pastiches folclóricos, enfatizou a necessidade de buscar as bases musicais em lugares onde a “brasilidade profunda” ainda estivesse em evidência, pois “a arte nacional estava então feita na “inconsciência do povo”, sendo a arte popular a alma desta nacionalidade.”¹⁵⁵

Os traços culturais formadores desta “alma nacional” passaram a ser procurados nas culturas populares rurais, as quais, devido a carga de idealização que guiava os olhares modernistas, não deixaram de ser representadas de forma estilizada. Santuza Cambraia Naves observa a manutenção da classificação hierarquizante entre música erudita e música popular, pois os elementos da brasilidade popular deveriam servir de base para composições mais elaboradas no âmbito da experiência erudita.¹⁵⁶

Tais perspectivas fundamentaram a produção musical modernista, ganhando notoriedade a partir da “Semana de Arte Moderna”, organizada em São Paulo em 1922. É importante destacar a diversidade de influências e práticas entre os modernistas, assim como a transformação destas nas diferentes fases dos artistas envolvidos. Por exemplo, a obra inicial de Heitor Villa Lobos era mais influenciada pela estética francesa,

154 CONTIER, 1998, *Op.cit.*

155 NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.” In: *Revista Brasileira de História*, n.39, v.20. São Paulo, 2000, p.167-169.

156 NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, 75.

inspirando-se em Debussy e enfatizando características mais românticas. Conforme analisa Santuza Cambraia Naves, mais que implicar na ruptura modernista, acabava demonstrando aspirações de continuidade, essência e totalidade.¹⁵⁷ Já suas obras posteriores, a partir de suas estadias em Paris e do contato com a produção musical da vanguarda musical, como Stravinsky, passaram a expressar elementos da música popular urbana do Rio de Janeiro, espaço formador do músico, e projetaram sua identidade enquanto compositor brasileiro moderno.¹⁵⁸

Tanto músicos quanto poetas modernistas compartilhavam da mesma perspectiva sobre o Brasil: um país repleto de informações culturais, quer arcaicas, contemporâneas, regionais e universais, as quais deveriam ser incorporadas ao trabalho artístico, na perspectiva de atualizar o passado visando a afirmação da cultura nacional e a construção da brasilidade.¹⁵⁹ Nesse sentido, mais do que propor descontinuidade com relação ao passado, Santuza Cambraia Naves destaca que esta postura incorporativa, somada a tais objetivos ligados à nação, tenderam à consagração do legado percebido como “tradição” ou produziram efeito mitificador sobre o presente, aspectos traduzidos numa linguagem musical reverente, grave e por vezes monumental.

O nacionalismo musical desenvolvido a partir das ideias modernistas consolidou-se nos meios acadêmicos, balizando discussões estéticas e influenciando as práticas musicais de compositores das próximas gerações. Além disso, cabe ressaltar a confluência dos interesses do governo Vargas a certos elementos do projeto musical nacionalista. Conforme destaca André Egg, se Villa Lobos percebeu na conjuntura política a oportunidade para desenvolver seus projetos de educação musical, através do canto orfeônico e da proposta de brasilidade contemplada na série *Bachianas Brasileiras*, o governo varguista, principalmente o período do Estado Novo, apostou na música como forma de disseminar valores nacionais e construir a coesão nacional esperada.¹⁶⁰

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.21.

¹⁵⁸ EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, 2004, p.13.

¹⁵⁹ NAVES, 1998, *Op.cit.*, p.189-223.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.27.

Paralelo ao projeto musical modernista ganhar destaque e importância nas instâncias acadêmicas e governamentais, as manifestações da música popular urbana, como o samba, também conquistaram evidência no campo musical. O samba projetou-se na indústria musical nascente após as transformações sofridas em seu percurso: das casas das “tias baianas”, em ambientes que misturavam festa e rituais religiosos caseiros, aos botequins; da Cidade Nova ao Estácio; das rodas de negros das classes populares às das classes médias; até chegar ao espaço de gravação comercial, conforme destacado por Carlos Sandroni.¹⁶¹

O samba, enquanto música popular urbana, implicava na representação de cenários e sujeitos sociais diferentes daqueles valorizados nas composições do nacionalismo acadêmico, assim como também trazia elementos identitários e buscava defender posição dentro do campo musical nacional. Tal aspecto é discutido por José Miguel Wisnik,

Enquanto o nacionalismo musical quer implantar uma espécie de república musical platônica assentada sobre o ethos folclórico (no que será subsidiado por Getúlio), as manifestações populares recalcadas emergem com força para a vida pública, povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade outra, investida de todos os meneios irônicos do cidadão precário, o sujeito do samba, que aspira ao reconhecimento da sua cidadania mas a parodia através de seu próprio deslocamento.¹⁶²

Ao comparar músicos modernistas a músicos populares, percebe-se que o corte rural/urbano, marcante nos primeiros, não embasava a perspectiva dos últimos, os quais, conforme Santuza Cambraia Naves, assumiam um perfil mais polifônico, pois incorporavam elementos da tradição às novidades advindas do processo de urbanização. A autora sublinha que em ambos a absorção da tradição dava-se através do uso de vários recursos linguísticos, como a citação e o pastiche, e mesmo a paródia, quando a

161 SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001, p.14-16.

162 WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cátulo Cearense (Villa Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o popular na Cultura Brasileira: Música*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.161.

intenção era negá-la. Entretanto, enquanto os compositores modernistas, devido ao compromisso com a linguagem erudita, relacionada a um projeto de brasilidade, acabavam gerando um novo tipo de cristalização de uma determinada tradição ou de um presente idealizado, compositores populares, demonstrando atitude semelhante aos literatos modernistas, percebiam e representavam a realidade como descontínua e em constante transformação.¹⁶³

Ao ultrapassarem a segmentação entre arte “elevada” e “popular” e romperem com a delimitação “homem natural” e “homem cultural, cara aos músicos modernistas, visualiza-se outra aproximação entre escritores e poetas modernistas aos artistas populares. Entretanto, semelhantes aos músicos acadêmicos, ao desenvolver uma arte de natureza não comercial, com certos vínculos conceituais que tornam a fruição mais complexa, restringiam seu público aos dispostos a aprimorarem-se.¹⁶⁴ Neste sentido, operando através dos meios de comunicação de massa, “o músico popular realiza, assim, mais que qualquer outro artista, essa vocação para empreender mudanças formais sem se incompatibilizar com o público.”¹⁶⁵

As estratégias do governo Vargas de incorporação do samba entre os símbolos nacionais, aproximando-o de seus projetos político-ideológicos, também jogou um papel importante na consolidação do gênero enquanto música nacional. Conforme destaca Adalberto Paranhos, após buscar ressignificar o gênero, depurando certas características não alinhadas aos princípios políticos defendidos, como a malandragem, e valorizando outras, como o trabalho, Vargas realizou esforços em transformar o samba em "produto genuinamente" brasileiro, promovendo apresentações públicas de artistas nacionais e transmissões radiofônicas em diferentes regiões do país e em países europeus e latino-americanos.¹⁶⁶ Este processo de seleção do que deveria ser projetado enquanto “popular” e “nacional” não deixou de envolver perseguição, repressão e censura às práticas culturais e religiosas afro-descendentes, assim como às letras dos

163 NAVES, 1998, *Op.cit.*, 203-209.

164 *Ibidem*.

165 *Ibidem*, 209.

166 PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015.

sambas.¹⁶⁷

Marcos Napolitano sintetiza a diversidade de sujeitos que interagiram na consolidação do samba enquanto gênero nacional,

Portanto, cultura popular, cultura letrada, mercado e Estado, no cenário musical brasileiro, não se excluíram, mas interagiram de forma assimétrica e multidimensional, criando um sistema complexo e consolidando a própria tradição. Este cenário está na gênese do novo tipo de música popular brasileira, de feição urbana, culturalmente híbrida e aberta a inovações estilísticas e técnicas, surgida nos anos 30. Enfatizo estes aspectos como contraponto às visões “puristas” e “folclorizantes” em torno da música popular, consagradas justamente no momento de sua gênese (década de 30) e reforçadas pelo intenso debate ideológico dos anos 60, quando a expressão nacionalista se tornou valor político e cultural a ser conquistado e preservado.¹⁶⁸

Enquanto o meio artístico atuou fortemente na configuração de novos critérios estéticos para o samba, diferenciando-o da prática musical anterior à década de 1920 quanto ao padrão rítmico e aos timbres instrumentais-percussivos e vocais, jornalistas, radialistas e integrantes do cenário musical carioca também desempenharam importante papel na consolidação do gênero enquanto “tradição” musical. Imbuídos da preocupação de colocar em evidência o lugar social do samba, fortaleceram um pensamento historiográfico com viés memorialista envolvendo a música urbana.¹⁶⁹

Ao analisar as perspectivas sobre música popular que circularam através da Revista de Música Popular, surgida em 1954, Tânia da Costa Garcia também observou este processo de transformação do samba em “tradição” musical. A historiadora evidencia que a folclorização que se estabeleceu deste gênero, valorizando-o enquanto “autêntica música popular brasileira”, estava relacionada a estratégias preservacionistas frente a forte entrada de gêneros estrangeiros nos espaços radiofônicos e na indústria

167 ABREU, 2011, *Op.cit.*, p.81.

168 NAPOLITANO, 2005, *Op.cit.*, p.54.

169 NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, *Op.cit.*, 170-172. Entre tais esforços estão os livros “Na Roda do Samba”, do jornalista Francisco Guimarães (Vagalume), de 1933, e “Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores”, de Orestes Barbosa, também de 1933, e a extensa atividade recopiladora de sonoridades brasileiras do radialista e músico Henrique Foreis Domingues (Almirante) e sua obra “No tempo de Noel Rosa”, biografia organizada para seu programa semanal na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, em 1951, e que foi publicada como livro em 1963.

fonográfica, como o mambo e o bolero no início da década, e o *rock* e o *coll jazz* no final, além de suas influências sobre a canção brasileira.¹⁷⁰

Assim como Napolitano, ressaltado anteriormente, Garcia também sublinha a influência dessa tradição instituída nos debates e práticas musicais da década de 1960,

A tradicionalização ou folclorização do popular, na década de 50, se por um lado significou uma reação conservadora à mundialização da cultura, ao reivindicar ao promover a museificação do cancionário popular; por outro, ao disponibilizar e divulgar um repertório muitas vezes desconhecido da geração mais jovem de músicos, permitiu que tais referências não se perdessem no tempo e ganhassem novas releituras. Na década de 60, os compositores da bossa nova nacionalista beberiam nestas fontes, somando às inovações de acorde e harmonia, elementos do samba tradicional e/ou da música folclórica. Em tempo de arte engajada o que interessava era o povo, a incorporação do povo e de sua cultura à nação. A narrativa da tradição institucionalizada nos anos 50, ganhava então, uma perspectiva político-ideológica.¹⁷¹

Observando a trajetória da música popular brasileira, José Roberto Zan destaca que o samba foi o gênero nacional com maior presença na indústria cultural até a década de 1950, principalmente no rádio, momento em que outras manifestações regionais, como o baião e a música sertaneja, foram absorvidas pelo mercado e ampliou-se a circulação de gêneros massivos estrangeiros, como os latino-americanos e o rock estadunidense.¹⁷² Legitimavam-se os chamados cantores do rádio, entre os quais estavam Emilinha Borba, Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Marlene, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, entre outros.¹⁷³ Essa maior segmentação do mercado musical, indício de uma sociedade de consumo melhor delineada no país, esteve relacionada ao resultado de dinâmicas em curso desde a década de 1930, como a industrialização, que ganhou vigor

170 GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50.” In: *ArtCultura*, Uberlândia, v.12, n.20, jan.-jun.2010.

171 *Ibidem*, p.21-22.

172 ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda – contribuição a uma História Social da Música Popular Brasileira*. Tese. Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 1997, p.02.

173 ZAN, José Roberto. “Regras da arte e da política: o caso da música popular brasileira nos 60”. In: *ANPOCS, Portal das Ciências Sociais Brasileiras*. Disponível em: http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4580&Itemid=356

na década de 1950, e a aceleração da migração campo/cidade, aprofundando os processos de urbanização.

A inserção do segmento jovem enquanto público consumidor, um fator novo e significativo para a consolidação das sociedades de consumo, teve um papel central dentro do mercado de música popular no Brasil. Conforme evidencia Martha Tupinambá de Ulhôa, o público juvenil influenciou o desenvolvimento de tendências musicais a partir da década de 1950, assim como impulsionou o cenário musical como um todo, em especial a indústria discográfica,

Os anos 60 foram uma época de mudança cultural no Brasil, com o aparecimento de um público jovem, composto de estudantes [...] A Bossa Nova surgiu entre os jovens universitários da classe média tradicional, enquanto a Jovem Guarda floresce entre jovens de um novo segmento emergente da classe média, grupos com diferentes habitus, isto é, com capital cultural diferenciado, apesar de terem disposição semelhante pela disputa por legitimidade no campo da música popular.¹⁷⁴

A Bossa Nova¹⁷⁵, originada entre as transformações sofridas pelo samba, principalmente em sua batida rítmica na década de 1950, consistiu na “valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional de mercado, como o *jazz* e o *pop*”.¹⁷⁶ Adaptada a um novo tipo de público, a boemia jovem das classes médias e altas cariocas, projetou-se como uma tendência musical intimista, mais para ouvir que para dançar, executada por pequenos conjuntos ou, principalmente, pelo intérprete e o violão. O novo gênero foi acusado de comprometer a autenticidade da música brasileira, principalmente da tradição do samba, sendo percebido como mera assimilação do *jazz* por setores dentro do campo musical, como o crítico musical José Ramos Tinhorão.¹⁷⁷ Segundo Marcos Napolitano, em torno

174 ULHÔA, 1997, *Op.cit.*, p.12.

175 Para uma análise da Bossa Nova enquanto perspectiva musical ver: BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa. Antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p.13-36.

176 NAPOLITANO, 2005, *Op.cit.*, p.62.

177 TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975, p.222.

dessa perspectiva musical, potencializaram-se as tensões culturais e os debates estéticos que permeavam o campo da música popular na época, além disso, seu surgimento atuou na reorganização do mercado musical.¹⁷⁸

Ao centrar-se numa interpretação mais contida e funcional, introduzir acordes dissonantes, procedimentos mais despojados e uma visão positiva do mundo contemporâneo, a Bossa Nova buscou colocar-se como superação da estética do excesso com arranjos orquestrados, interpretações operísticas e sentimentalismo, recorrentes nos boleros e sambas-canções em voga nos cenários musicais. Este novo gênero popular surgiu no mesmo contexto da estética concretista nas artes plásticas e nas letras, dentro da qual a arte, embasada em objetividade, racionalidade, sincronicidade e universalismo, buscava inter-relacionar útil e belo, colocando-se como instrumento de valorização do presente e de construção da sociedade, rompendo não com a tradição de forma geral, mas com o lirismo romântico e a literatura ornamental, no caso dos literatos.¹⁷⁹

Analisando a Bossa Nova, Augusto de Campos destacou afinidades entre certas músicas e a poesia concretista, pois letra e música identificam-se num processo dialético, como nas músicas 'Desafinado' e 'Samba de uma nota só', compostas por Newton Mendonça e musicalizadas por Tom Jobim, e 'Chega de Saudade' do poeta Vinícius de Moraes.¹⁸⁰ Harmonizando-se com o ideal de racionalidade e tomando a objetividade como procedimento estético, a Bossa Nova superou parcialmente os embates sobre a incorporação de elementos estrangeiros na música nacional e ganhou notoriedade entre parte significativa do campo da música popular brasileira, passando a ser defendida como paradigma de modernidade musical durante a década de 1960.

Entretanto, conforme analisa Santuza Cambraia Naves, nem todos os compositores e cantores ligados ao gênero seguiram as características – intimismo, concisão, racionalidade e objetividade, que expressavam ruptura com certas características do passado musical nacional. Enquanto João Gilberto, influenciado pelo

178 NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias – a questão da tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p.67.

179 NAVES, 1998, *Op.cit.*, p.212-218.

180 BRITO In: CAMPOS, 1968, *Op.cit.*, p.34.

jazz, desenvolveu novos elementos rítmicos e harmônicos, criando sobre os repertórios tradicionais e destacando-se como ruptura frente a estética do excesso, Tom Jobim, marcado pela tradição do modernismo nacionalista, transitou entre o registro da simplicidade e a estética do excesso, isso ao comparar apenas dois dos compositores que integraram esta tendência musical.¹⁸¹

Marcos Napolitano também observa as diferentes relações estabelecidas com a tradição, característica que permitiu a incorporação de elementos da tradição musical urbana que eram rejeitados numa primeira fase da tendência, assim como a atualização de outros estilos musicais, aspecto central para a construção do conceito MPB durante a década de 1960.¹⁸² É nesse sentido, que Brasil Rocha Brito destaca, mesmo em João Gilberto, a retomada de Noel Rosa, Assis Valente, Ari Barroso, Pixinguinha, Dorival Caymmi, entre outros.¹⁸³

A efervescência político-cultural que envolveu o mundo e as artes a partir do pós-guerra também implicou em novos elementos para a música popular brasileira e novos embates dentro do campo musical. No plano mundial, o contexto esteve relacionado às dinâmicas da Guerra Fria, da Revolução Cubana e do protagonismo de diferentes movimentos anti-colonialistas e emancipatórios.¹⁸⁴ No plano nacional, aprofundavam-se os embates entre reformistas-nacionalistas e anti-reformistas com projetos distintos para o país.¹⁸⁵ Entrelaçadas a tais eventos, releituras do nacionalismo pela ótica das esquerdas impactaram as produções artísticas, dentro delas a música popular brasileira.

181 *Ibidem*, p.37-38.

182 NAPOLITANO, 2007, *Op.cit.*, p.70.

183 BRITO In: CAMPOS, 1968, *Op.cit.*, p.22.

184 Sobre o contexto de efervescência político-cultural posterior à Segunda Guerra Mundial: JAMESON, Fredric. Periodizing the 60s. In: Sohny Sayres, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, Fredric Jameson (eds.). *The 60' Without Apology*, 1984; HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos. O breve século XX, 1914-1991*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995; GILMAN, Cláudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003;

185 Sobre o Brasil nas décadas de 1950-1960: FIGUEIREDO, Argelina Cheibub. *Democracia ou Reformas? Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964*. São Paulo: Paz e Terra, 1993; FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. *“Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada”*: *Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964)*. São Paulo: HUCITEC, 1998. GOMES, A.C. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 200; FERREIRA, Jorge (Org.). *O populismo e a sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001; REIS FILHO, Daniel. *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964). As esquerdas no Brasil. V.2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Retomando certos princípios do modernismo nacionalista e atualizando-os a partir das reflexões propostas pelas esquerdas, jovens compositores passaram a inserir novos elementos ao samba e a agregar à tendência bossa-novista uma nova forma musical de pensar o Brasil, com perfil engajado e politizado. Idealizada como denúncia, conscientização ou incentivo à ação política para estimular as transformações defendidas para o país, a composição musical deveria inspirar-se nos elementos culturais e na realidade social das classes populares urbanas e rurais - “morro” e “sertão”. Além de buscar valorizar tais grupos, identificados como principais atingidos pelos problemas nacionais, tais músicas também projetavam elementos identitários e representações de Brasil.

Conforme destaca José Miguel Wisnik, as letras das canções sofreram grande transformação, aprofundando seu valor estético, pois a composição buscava estabelecer relações com a poesia e a literatura nacionais, dialogando com Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Vinícius de Moraes, entre outros, este último ocupando também o papel de compositor.¹⁸⁶ Tais mudanças também são apontadas por Walnice Nogueira Galvão,

No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc.¹⁸⁷

Dessa forma, representações bossa-novistas como o “amor”, o “sorriso” e a “flor”, vinculadas a uma visão positiva da realidade nacional, passaram a ser consideradas “alienantes” e a dar espaço para temáticas mais vinculadas à realidade

186 WISNIK, José Miguel. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/80, p.58.

187 GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: GALVÃO, W. N. *Saco de Gatos: Ensaios Críticos*. São Paulo: Libreria Duas Cidades, 1976, p.93-119.

social e aos problemas brasileiros. Aproximando-se e diferenciando-se da Bossa Nova, a nova perspectiva musical passou a ser chamada como “samba participante”, “Bossa-nova nacionalista”, “canção engajada” ou “canção e protesto”.

Parte significativa da arte engajada da primeira metade da década de 1960 esteve relacionada às dinâmicas do Centro Popular de Cultura (CPC)¹⁸⁸, vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), com inspiração estética no Teatro de Arena e ideológica no Partido Comunista Brasileiro (PCB) e no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). A entidade aglutinou estudantes, jovens e artistas em diferentes regiões do país e desenvolveu uma riqueza de debates e projetos culturais envolvendo arte e política, que tinham como meta conscientizar tanto as “massas” populares quanto a classe média, principal componente de seus quadros pelo país.¹⁸⁹ Os artistas e intelectuais que se engajaram em seus projetos “acreditavam que a “cultura popular” – apoiada em organizações estudantis, operárias e camponesas – seria capaz de promover profundas transformações na estrutura sócio-econômica e nas relações de poder no Brasil.”¹⁹⁰

As ideias defendidas pela entidade integraram o Manifesto do CPC, publicado primeiramente na Revista Movimento da UNE, em maio de 1962.¹⁹¹ Através deste, fundamentado nas ideias do nacional-popular, buscava-se conclamar artistas e intelectuais a posicionarem-se frente a realidade brasileira enfatizando três alternativas: a atitude “alienada” do conformismo, a “revolta dispersiva” do inconformismo ou a “atitude revolucionária e consequente”, dentro da qual propunha-se “optar por ser parte

188 Para uma análise sobre o Manifesto do CPC ver: GARCIA, Miliandre. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002; GARCIA, Miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).” In: *Revista Brasileira de História*, v.24, n.47, 2004, p.127-62.

189 Estava organizado em vários departamentos artístico-culturais: teatro, cinema, música, artes plásticas, literatura e alfabetização de jovens e adultos. Exemplificando a produção desenvolvida por seus membros: produção de filmes como 'Cinco vezes favela' e 'Cabra marcado para morrer'; produção de peças teatrais como 'A mais valia vai acabar, seu Edgar' e 'Auto dos 99%'; edição dos 'Cadernos do povo brasileiro'; produção do compacto duplo 'O povo canta'; diversos shows populares pelo país.

190 GULLAR Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.9, *Apud* GARCIA, Miliandre, 2004, *Op.cit.*, p.150.

191 O documento encontra-se publicado na totalidade em: HOLLANDA, Heloísa B. de. *Impressões e viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.121-44.

integrante do povo”, priorizando conteúdo/comunicação em detrimento de forma/expressão, e compor “os destacamentos de seu exército no *front* cultural”.¹⁹²

Nesse sentido, o documento rechaça a “arte do povo”, pois artista/obra não se distinguem do anonimato de seu público, e a “arte popular”, necessariamente urbana e realizada por um grupo profissionalizado e especializado, distanciado do público. Daí a defesa da aproximação entre artista/obra/público, na perspectiva de desenvolver uma “arte popular revolucionária”, única capaz de “conscientizar o povo” para a “tomada do poder”, conforme pode ser observado no seguinte trecho do Manifesto

Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo.¹⁹³

Cruzando o Manifesto do CPC às práticas e debates do contexto, tanto Marcos Napolitano¹⁹⁴ quanto Miliandre Garcia¹⁹⁵ enfatizam que, apesar da intenção de formular uma concepção artística centrada nas ideias do “nacional-popular”, perspectiva norteadora das esquerdas no contexto, este esforço não serviu como um conjunto de regras agregadoras e condicionantes entre seus integrantes, pois havia uma série de controvérsias e dissidências em torno deste. As ideias defendidas no documento despertaram críticas relacionadas à concepção rígida e limitadora da produção artístico-cultural que era centrada na educação estética e política das camadas populares, as quais se pretendia representar e conscientizar, acabando por superdimensionar conteúdo e comunicação em detrimento de forma e expressão artísticas. Outro aspecto que despertou críticas, foi a tímida integração e conscientização das classes populares, objetivo central proposto para as ações e discussões realizadas, quando comparada à

192 Manifesto do CPC, *Ibidem*.

193 MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, 1980, *Op.cit.*, p.23.

194 NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.29-30.

195 GARCIA, Miliandre, 2004, *Op.cit.*, p.138.

mobilização entre intelectuais e artistas das classes médias.¹⁹⁶

No plano musical, o disco “O povo canta”¹⁹⁷, produzido em 1962 por músicos e artistas cepecistas, entre os quais figuravam integrantes da “Bossa Nova Nacionalista”, é representativo de tais perspectivas aplicadas à música popular. Analisando este material, Manoel T. Berlinck destaca que, para seguir o Manifesto, a música deveria fugir do sentimentalismo e de modismos, relacionados ao consumo e entretenimento das massas, buscando expressar problemas reais e aspectos do cotidiano, colocando-se como uma forma eficaz de comunicação e esclarecimento do povo.¹⁹⁸ Conforme observa Marcos Napolitano, mesmo que algumas obras de alguns músicos engajados tivessem proximidade ao manifesto, como as de Carlos Lyra, um dos integrantes deste disco, havia certa inadequação entre as bases musicais bossa-novistas, inspiradoras de grande parte dos músicos, e os critérios propostos pelo manifesto, principalmente relacionada a pretensa submissão da “forma” ao “conteúdo” e da “expressão” a “comunicação”.¹⁹⁹

A fragilidade estética da proposta tornou problemática a sua manutenção entre os compositores e intérpretes que tinham a pretensão de desenvolver uma canção engajada que atuasse na “reeducação das elites” e na “elevação do gosto” dos setores populares, visando conscientização social, mas que se mantivesse nacionalista e cosmopolita, politizada e intimista, comunicativa e expressiva, moderna, popular e sofisticada.²⁰⁰ Assim como relacionavam-se de formas diferenciadas frente a tradição musical, os artistas ligados a música popular não formaram nenhum bloco ou movimento político unívoco em torno de uma única tendência política, pelo contrário, através de suas obras podem ser percebidos distintos matizes ideológicos, característica que se manteve com o golpe civil-militar de 1964 e a crise político-ideológica que envolveu as esquerdas no período.

Analisando a produção musical do contexto, Arnaldo Daraya Contier percebeu

196 *Ibidem*, p.138-146.

197 Neste disco estão as músicas: Lado A: 'O subdesenvolvimento', de Carlos Lyra e Francisco de Assis, e 'João da Silva', de Billy Blanco; Lado B: 'Canção do trilhãozinho', de Carlos Lyra e Francisco de Assis, 'Grileiro vem...', de Rafael de Carvalho, e 'Zé da Silva', de Geny Marcondes, Augusto Boal e Conjunto CPC.

198 BERLINCK, Manoel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984, p.26-27.

199 NAPOLITANO, 2001. *Op.cit.*, p.27.

200 NAPOLITANO, 2007, *Op.cit.*, p.77-78.

que o nacional-popular era reinventado politicamente sob ângulos bastante diversos:

- a) folclore + ufanismo + brasilidade;
- b) brasilidade + folclore + realismo socialista;
- c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador;
- d) brasilidade + folclore + populismo de direita;
- e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda.²⁰¹

Assim, originada da simbiose entre música e política – da síntese entre tendências nacionalistas, atualizações de elementos das tradições da cultura popular, de hibridismos musicais e de interesses de mercado, foi ganhada consistência a chamada “Moderna Música Popular Brasileira”,²⁰² sintetizada a posteriori no acrônimo MPB. Sua configuração, bastante eclética, é o resultado dos embates dentro do campo da música popular brasileira em função da busca por renovação musical e poética, somada a perspectivas estético-ideológicas heterogêneas e progressistas. Marcos Napolitano sintetiza suas principais características,

A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclorista (“esquerdizando-o”) e a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”).²⁰³

201 CONTIER, Arnaldo Daraya. "Edu Lobo e Carlos Lyra: o Nacional e o Popular na canção de Protesto (Os anos 60)". In: *Revista Brasileira de História*, v.18, n.35, São Paulo, 1998.

202 Esta nomenclatura tornou-se comum na crítica musical que circulava nas seções culturais da imprensa da época, aspecto que pode ser observado no livro escrito no próprio contexto: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa. Antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

203 NAPOLITANO, 2002, *Op.cit.*, p.62.

Entre os primeiros espaços de divulgação da MPB estiveram os espetáculos nos circuitos universitários, entre 1964 e 1965, principalmente em São Paulo, através dos quais ampliou-se o público restrito da Bossa Nova, demonstrando que as “artes de espetáculo” pareciam ser o caminho para a cultura engajada e nacionalista.²⁰⁴ Novos artistas ganharam notoriedade nestes cenários musicais, como Elis Regina, Chico Buarque, Gilberto Gil, Zimbo Trio, entre outros, assim como artistas já reconhecidos entre o público carioca ganharam espaço no circuito paulista, como Nara Leão, Tom Jobim e Oscar Castro Neves.

Os festivais da canção, promovidos e divulgados pela televisão nascente no país, foram os principais veículos de divulgação da música popular da época. Segundo Geni Rosa Duarte, tais eventos foram “campos de batalha por excelência”, pois expressavam divergências do ponto de vista político, assim como, principalmente, eram palco para as diferentes expressões musicais que buscassem representar o popular e o nacional.

A tradição musical e popular, os ritmos regionais que ganhavam novos arranjos, sobrepunham-se, muitas vezes, ao samba como linguagem única, como expressão da nacionalidade, mas sempre sem admitir “contaminações”: mesmo os cantores identificados com a chamada “Jovem Guarda” apresentavam-se naquele espaço cantando composições dentro dos cânones permitidos pelos limites do nacional, do qual as influências “estrangeiras” tinham que ser suprimidas.²⁰⁵

Depois da repercussão da primeira experiência promovida pela TV-Excelsior em 1965, o I Festival de Música Brasileira, vencido pela música 'Arrastão', composta por Edu Lobo e Vinicius de Moraes e interpretada por Elis Regina, surgiram outras propostas de eventos semelhantes até 1972,²⁰⁶ as quais ajudaram a divulgar a “Moderna

204 *Ibidem*, p.82-87. Destes espetáculos, bem sublinhados pelo autor, são 'Opinião', estreado em dezembro de 1964, e 'Arena canta Zumbi', em maio de 1965. Ambos colocaram-se como espaços de resistência política da juventude intelectualizada de classe média frente ao regime ditatorial, envolvendo princípios das esquerdas nacionalistas através de canções engajadas.

205 DUARTE, Geni Rosa. “Acordes precisos e discursos dissonantes: debates estéticos e políticos em torno da Tropicália.” In: *Temas & Matizes*, n.10, 2006, p.46.

206 Entre tais experiências as de maior repercussão foram: “Festival de Música Popular Brasileira” organizado pela TV Record e o “Festival Internacional da Canção”, organizado pela TV Globo.

Música Popular Brasileira” e a ampliar as relações entre música popular e televisão. Sobre este aspecto, José Roberto Zan enfatiza que tais eventos artísticos, por contarem com forte estrutura promocional, instituíram-se como a forma mais eficiente de divulgação da indústria musical da época, explicitando relações com interesses de diferentes segmentos da indústria cultural, como a indústria discográfica, a televisão e o mercado editorial.²⁰⁷

Se o *long play* foi o veículo por excelência da MPB, demonstrando a inserção dos artistas no mercado musical, a televisão desempenhou importante papel na ampliação de sua audiência e projeção na sociedade brasileira. Programas musicais, como 'O Fino da Bossa', apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues na TV Record, foram centrais neste processo. Reduto dos artistas e tendências que envolviam a MPB, este programa “articulou um novo sentido para a ideia de MPB, no qual elementos da tradição do samba e da vontade de ruptura bossa-novista mesclavam-se ao engajamento cultural e político.”²⁰⁸ Analisando o desenvolvimento do panorama musical televisivo e fonográfico no final da década de 1960, Marcos Napolitano observa a eficácia da MPB enquanto “produto” comercial, atingindo reconhecimento pela crítica, conquista de público de alto poder aquisitivo e instituição de um estilo musical que reorganizou o mercado, impondo critérios orientadores das apreciações e um padrão de gosto, além de atuar na redefinição do lugar social da música popular.²⁰⁹

O campo da música popular brasileira se reestruturou a partir das dinâmicas que deram origem e desenvolveram a MPB na década de 1960, aspecto identificado por vários autores.²¹⁰ Se os festivais da canção colocaram-se como instância própria de consagração dos artistas, o engajamento ou não no processo de construção da nação, dentro do ideário nacional-popular de esquerda, foi instituído entre os critérios de hierarquização dentro do campo musical.²¹¹

207 ZAN, 1997, *Op.cit.*, p.06-12.

208 NAPOLITANO, 2007, *Op.cit.*, p.91.

209 NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.97.

210 ZAN, 1997, *Op.cit.*; PAIANO, Enor. O berimbau e o som universal: Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. Dissertação (Mestrado em Comunicações) – ECA-USP, São Paulo, 1994; VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicações) – ECA-USP, São Paulo, 2001.

211 PAIANO, 1994, *Op.cit.*; MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. “O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea.” In: *ArtCultura*, Uberlândia,

Os debates ocorridos dentro do campo musical na segunda metade da década de 1960 desempenharam um importante papel na consolidação da MPB. Músicos, compositores, intérpretes, intelectuais e críticos musicais buscaram propor caminhos frente as dinâmicas observadas dentro do campo artístico e na sociedade brasileira, entre elas principalmente os impasses estético-ideológicos que envolviam a música popular, advindos de redimensionamentos do paradigma nacional-popular após a instauração da Ditadura Militar de 1964, e as relações entre engajamento e indústria cultural.²¹²

Relacionados a tendências diferenciadas, alguns mais articulados a uma perspectiva “nacionalista”, criticando as influências estrangeiras e mercadológicas sobre o desenvolvimento da música nacional, outros aproximando-se de ideias “vanguardistas”, defendendo rupturas modernizantes somadas a retomadas de elementos de renovação do paradigma bossa-novista, os participantes buscaram analisar a dupla vocação que percebiam na música popular nacional na época, ligada ao engajamento e às relações de mercado.²¹³ Tais discussões estéticas e políticas também estiveram correlacionadas às lutas dentro do campo da música popular brasileira, relacionadas a redefinição de critérios estéticos, indicadores de reconhecimento e legitimidade cultural.

Parte das preocupações de artistas e intelectuais estava relacionada ao sucesso popular e mercadológico do rock nacional através da “Jovem Guarda”, vista como “alienação” e “entreguismo” e percebida como comprometedora do espaço da música popular nacional e sua vocação político-cultural. Entretanto, a própria canção engajada e nacionalista estava nos centros das atenções, principalmente, conforme sublinha Marcos Napolitano, os efeitos do novo circuito comercial que se dinamizou após o sucesso do programa 'O Fino da Bossa', cujas práticas musicais eram observadas como “retrocesso” a um estágio anterior à Bossa Nova, constituindo-se em “populismo nacional”, características que a MPB passava a assumir ao submeter-se às demandas que

v.10, n.16, jan.-jun. 2008, p.87-101.

212 Tais discussões resultaram numa série de artigos escritos por Caetano Veloso, Júlio Medaglia, Augusto de Campos e Brasil Rocha Brito e reunidos no livro: CAMPOS, Augusto de. “O Balanço da Bossa e outras bossas”. São Paulo: Perspectiva, 1993. Também a Revista Civilização Brasileira (1965-1968), veículo central dos debates culturais e políticos da esquerda brasileira da época, proporcionou espaço para discussão a respeito: Revista Civilização Brasileira. “Que caminho seguir na MPB?” ano 1, n.7, maio, 1966. Para uma análise detalhada dos diferentes posicionamentos neste embate estético-ideológico, consultar: NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.97-143.

213 *Ibidem*, p.106-7.

o circuito de espetáculos impunha sobre a forma e o conteúdo musicais.²¹⁴

Marcos Napolitano destaca duas posições conflitantes dentro desse impasse estético-ideológico, mas que concordavam na retomada da vocação político-cultural da MPB e na inserção ativa dos artistas na indústria cultural como forma de ampliar seu público: de um lado os “nacionalistas”, que defendiam o fortalecimento da estilização técnico-musical dos gêneros convencionais de raiz – aqueles elencados como tradição na cultura popular, e do conteúdo nacional-popular; de outro os “vanguardistas”, que defendiam a atualização da música popular nacional, através da recuperação de parâmetros bossa-novistas, sem negar elementos da tradição, buscando questionar o código cultural da MPB e propor novas formas de pensar a categoria nacional, constituindo-se o Tropicalismo sua expressão.²¹⁵ Cabe ressaltar o papel que este embate teve na valorização de determinados critérios estéticos e na produção de hierarquias dentro do campo musical popular brasileiro, impondo padrões para seus integrantes e instituindo-se na memória social sobre a música popular nacional da época.

Tanto Enor Paiano, Eduardo Vicente, Marcos Napolitano e Rita de Cássia L. Morelli defendem que, mesmo com a modernização do mercado fonográfico, através do fortalecimento das grandes gravadoras, elementos do nacional-popular continuaram estabelecendo hierarquia e prestígio dentro do campo musical durante a década de 1970.²¹⁶ Para Rita de Cássia L. Morelli, a manutenção de tais princípios esteve relacionada ao lento processo de construção de uma nação moderna e democrática no país, fazendo com que, mesmo em forma de crítica ou ironia, como no caso dos tropicalistas, o engajamento nesta construção fosse mantido, colocando-se como interlocutor para os novos artistas que buscaram galgar reconhecimento dentro da MPB.²¹⁷ Sobre esta questão, Marcos Napolitano ressalta que, a partir de 1968, a matriz nacional-popular foi ampliada em direção a outras matrizes culturais, como o *pop*.²¹⁸

214 *Ibidem*, p.104.

215 *Ibidem*, p.96-108.

216 PAIANO, 1994, *Op.cit.*; VICENTE, 2001, *Op.cit.*; NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*; MORELLI, 2008, *Op.cit.*

217 MORELLI, 2008, *Op.cit.*, p.92-93.

218 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, p.105.

A relação entre MPB e resistência civil fortaleceu-se no período mais repressivo da Ditadura Militar,

Longe de ser um mero desdobramento passivo das lutas políticas do período ou dos movimentos musicais da década anterior, a MPB dos anos 1970 experimentou o auge da popularidade e maturidade criativa, elementos que, por sua vez, não traduzem diretamente nem uma penetração universal nas audiências populares, nem uma autonomia estética idealizada voltada para poucos. A canção engajada em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou, poética e musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime, transformando a "coragem civil" em tempos sombrios em síntese poético-musical.²¹⁹

Analisando a produção musical desde contexto, Marcos Napolitano observa dois momentos distintos quanto a temáticas e performances musicais: entre 1969-1974, onde através da canção buscou-se sublimar a experiência do medo e do silêncio dos “anos de chumbo”, expressando a condição existencial da política; lirismo e humanismo; experiências individuais e coletivas; alegria popular; repressão e censura; cotidiano e lutas das classes populares; dignidade e ironia do cidadão comum; contracultura; dilemas da modernidade brasileira; e entre 1975-1982, período de “abertura política”, marcado pela tensão entre conscientização de esquerda e novos desejos e atitudes juvenis, onde as canções centraram-se principalmente nas experiências recentes dentro do autoritarismo e nas expectativas de retorno da liberdade e da democracia.²²⁰

Através de sua expressividade comunicativa e performática, Elis Regina (1945-1982) transformou-se numa das principais intérpretes da MPB, interferindo em seu processo de desenvolvimento, ampliando seu público e redimensionando os parâmetros interpretativos dentro do campo musical. Seu disco 'Samba eu canto assim', de 1965, é citado ao lado do disco 'Nara' de 1964, entre os marcos iniciais da nova perspectiva da

219 *Ibidem*, p.390.

220 NAPOLITANO, Marcos. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982).” In: *Estudos Avançados*, 24 (69), 2010, p.391-95

música popular brasileira.²²¹ Para Rafaela Lunardi, a trajetória artística de Elis é 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.²²²

1.4 NOVO CACIONEIRO E MPB: RENOVAÇÃO POÉTICO-MUSICAL E ENGAJAMENTO NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

Os anos 60 foram plenos de inter-relações entre arte e vida e arte e política. Segundo Frederic Jameson, os ritmos que a filosofia, a cultura, a revolução e a economia imprimiram neste contexto, permitem que as análises extrapolem os marcos de referência nacional. Havia uma crença compartilhada em uma progressiva transformação social.²²³ Comungando de tais ideias e observando esta característica entre as esquerdas latino-americanas, Claudia Gilman propõe que se pense os anos 60/70 como uma época (desde o final da década de 50 até meados da década de 70), pois implicou em convergência de conjunturas políticas, de programas estéticos e expectativas sociais.²²⁴

Os eventos dinamizados no mundo, entre eles a Revolução Cubana, a descolonização de países africanos e asiáticos, a Guerra do Vietnã, a rebelião anti-racista e os atos de rebeldia juvenil, mobilizaram a percepção de que as mudanças estavam por acontecer, exigindo “energia revolucionária”, “motor” e “voz”, papel este assumido pelos intelectuais e artistas. Na agenda política e intelectual ganharam destaque o repúdio ao imperialismo, a defesa da soberania, a emancipação dos

221 NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel. *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964). As esquerdas no Brasil*. V.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.608.

222 LUNARDI, Rafaela. *Em busca do “Falso brilhante” - Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

223 JAMESON, 1984, *Op.cit.*

224 GILMAN, 2003, *Op.cit.*, p.36.

chamados países do “Terceiro Mundo” e a “revolução social”.²²⁵

De forma geral, tais reflexões envolveram as diferentes expressões artísticas latino-americanas – literatura, cinema, teatro, artes plásticas e música, expressando a percepção que intelectuais e artistas adquiriram sobre sua função enquanto intérpretes críticos da realidade, mediadores entre teorias e públicos e propulsores de transformação social. Aprofundando a simbiose entre música e política, diferentes experiências surgiram na América Latina, entre as quais estão o Novo Cancioneiro na Argentina e a Música Popular Brasileira, além da Nova Canção Chilena e da Nova Trova Cubana, entre outros. Grande parte destes movimentos artísticos centraram-se nas manifestações da cultura popular, dentro delas apropriações e atualizações de elementos folclóricos e populares, assim como na renovação musical, poética e interpretativa, aproximando-se, em alguns casos, das estéticas de vanguarda.

Envoltos em tais dinâmicas, o Novo Cancioneiro e a Música Popular Brasileira desenvolveram-se na década de 1960 em contextos culturais e políticos que guardam similaridades. Guardando suas especificidades, Brasil e Argentina viviam períodos de efervescência política, tanto a partir das ideias de desenvolvimentismo e nacionalismo, quanto dos movimentos das esquerdas organizados em torno de grupos intelectuais e das classes trabalhadoras. As experiências democráticas vividas nos dois países no contexto pós-guerra (no Brasil entre 1945-1964 e na Argentina entre 1958-1966), mesmo que repletas de contradições, assim como as dinâmicas da Guerra Fria e os ecos da Revolução Cubana, contribuíram na politização de instâncias das sociedades, aprofundando polarizações ideológicas.²²⁶

No plano cultural, ampliaram-se intercâmbios dentro das áreas de influência dos Estados Unidos, aumentando a entrada de seus produtos culturais na região a partir da política da “boa vizinhança”, aspecto que incrementou o crescimento das atividades culturais de modo geral, entre elas das indústrias discográficas. Paralelo à entrada de música estrangeira, o interesse pelos gêneros nacionais também passou a crescer,

²²⁵ *Ibidem*, p.37.

²²⁶ 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 Cancionero”. In: EGG, André; FREITAS, Artur, Kaminski, Rosane (Orgs). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

relacionado aos novos sujeitos urbanos, decorrentes dos fenômenos migratórios do campo para a cidade em curso desde a década de 1930 nos dois países.

A sociedade brasileira do final da década de 1950 e início da década de 1960 encontrava-se imersa no clima de euforia da ideologia nacional-desenvolvimentista, principalmente a partir do Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), ganhando ênfase nacional-reformista durante o período de João Goulart (1961-1964). Diversos grupos e movimentos ligados ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), à União Nacional dos Estudantes (UNE), às Ligas Camponesas, aos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), a setores católicos progressistas, entre outros, passaram a defender conjuntos de reformas sociais, visando o desenvolvimento do país e a resolução dos problemas nacionais. Lucília de Almeida Neves destaca que uma ênfase nacionalista e distributivista caracterizou-se como fator constitutivo da identidade destes grupos.²²⁷ Foi no bojo do projeto populista, que começou o desenvolvimento de uma tradição politizada de cultura, agrupando intelectuais das mais diversas correntes de pensamento e que se mobilizavam em torno de um ideário nacional-popular.²²⁸

Analisando as relações entre cultura e política na sociedade brasileira da década de 60, Marcelo Ridenti evidencia o desenvolvimento de um imaginário crítico entre artistas e intelectuais, a configuração de uma estrutura de sentimento, nos moldes teóricos desenvolvidos por Raymond Williams.²²⁹ Segundo Ridenti, configurou-se uma estrutura de sentimento romântico-revolucionária, relacionada às possibilidades abertas no período democrático que antecedeu ao golpe militar de 1964 e que defendia a ação transformadora da história e a construção do “homem novo”, envolvendo as diferentes áreas artísticas. Com o advento da Ditadura Militar (1964-1985), mesmo com os instrumentos de censura e repressão estabelecidos, principalmente a partir de 1968, manteve-se a articulação das artes dentro deste imaginário crítico, agregando novos

227 NEVES, Lucília de A 'Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)'. In: FERREIRA, Jorge (Org.). *O populismo e a sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

228 VELLOSO, Mônica Pimenta. *A dupla face de Jano: romantismo e populismo*. In: GOMES, A.C. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

229 RIDENTI, 2000, *Op.cit.*

elementos, como a crítica ao regime de exceção e releituras sobre a realidade vivida pelo país. Marcos Napolitano ressalta que, a partir de 1968, a matriz nacional-popular foi ampliada em direção a outras matrizes culturais, como o *pop*.²³⁰

O processo de desenvolvimento da “Moderna Música Popular Brasileira”, chamada posteriormente de MPB, deu-se imerso nestas discussões político-ideológicas, onde a defesa do nacional e da cultura popular tornou-se imperativo para os artistas. Conforme sublinha Tânia da Costa Garcia, “em tempo de arte engajada o que interessava era o povo, a incorporação do povo e de sua cultura à nação.”²³¹ Nesse sentido, a MPB é fruto da síntese entre elementos constituídos na música erudita do modernismo nacionalista; elementos da cultura popular, através da incorporação e atualização de elementos folclóricos e de diferentes gêneros populares urbanos; e das inovações musicais bossa-novistas.

Inés Nercesían observa sinergia entre as ideias de desenvolvimentismo e nacionalismo no Brasil e na Argentina deste período. A perspectiva de prosperidade, advinda do processo de expansão econômica e industrial da ideologia liberal e desenvolvimentista do governo Arturo Frondizi (1958-1963), também envolvia a sociedade argentina pelo imaginário de prosperidade.²³² Entretanto, Maria Inés García e Octávio Sánchez destacam que, se por um lado, com a nacionalização da classe média urbana, surgiu a necessidade de ampliar o conhecimento da diversidade territorial e cultural do país, por outro, a partir da queda do peronismo em 1955, os setores trabalhadores foram sendo marginalizados, perdendo seus canais de participação,²³³ aspecto que incentivou mobilizações populares.

A dinâmica da canção politizada na Argentina está relacionada também a tais processos nacionais, chegando a década de 1960 carregada de vínculos simbólicos envolvendo perspectivas nacionais e populares. Os caminhos dessa música crítica foram abertos pelas composições de Atahualpa Yupanqui, entre 1945-1952, que envolveu com

230 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, p.105.

231 GARCIA, Tânia da C., 2010, *Op. cit.*, p.22.

232 NERCESIAN, Inés. Ideas, pensamiento y política en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, entre los cincuenta y los sesenta. *Trabajo y Sociedad*, n.19, 2012.

233 GARCÍA; SÁNCHEZ, 2008, *Op.cit.*

temáticas sociais suas composições durante o período peronista. Carlos D. Molinero enfatiza que, a partir do paradigma da revolução, a música, em especial a canção folclórica, passou a ser pensada como instrumento de “libertação social” e “nacional”, impregnando-se com debates sobre as características e destinos da sociedade com intensidade e radicalização sem precedentes no século XX.²³⁴ O autor destaca o período 1966-1975 como “década militante”, justamente pela efervescência e acirramento da politização entre os músicos e intérpretes da música popular folclórica.²³⁵

Ricardo Kaliman também observa tal perspectiva de transformação social mobilizando músicos e artistas no período 1960-1970, principalmente a partir das repercussões da Revolução Cubana. O envolvimento com discursos e práticas da esquerda política jogaram um papel decisivo na definição do capital simbólico de tais agentes. Buscando constituir-se sobre vínculos identitários, o Novo Cancioneiro, chamado por vezes de “canção de protesto”, articulava-se de forma ambígua com o “folclore moderno”: ganha em potencial de desenvolvimento, devido a mobilização identitária ligada ao nacional e ao popular, articulados dentro do folclore; confronta-se com perspectivas fundacionais da prática folclórica, na medida em que adquire a defesa dos setores mais humildes, visto que na forma mais tradicional as representações sustentavam a ideia de harmonia social e aliança entre os diferentes setores.²³⁶

É importante ressaltar que a perspectiva nacional-popular,²³⁷ que designava tanto uma cultura política quanto uma política cultural, ligada principalmente aos grupos de esquerda alinhados ao Partido Comunista, também passou a ser repensada a partir das reflexões advindas do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética que expôs denúncias contra Stálin. Segundo Marcos Napolitano, entre artistas e intelectuais brasileiros “tratava-se de fazer com que o elemento popular desse sentido

234 MOLINERO, 2011, *Op.cit.*

235 *Ibidem.*

236 KALIMAN, 2004, *Op.cit.*

237 Para compreender melhor as articulações entre nacional e popular: ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Ed. Olho d'água, 1993; CONTIER, 1998, *Op.cit.*; FREDERICO, Celso. "A política cultural dos comunistas". In: MORAES, João Quartim (Org.). *História do Marxismo no Brasil, V.III Teorias. Interpretações*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998. ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ao nacional e, não com que o elemento nacional educasse o popular.”²³⁸ Esse aspecto também pode ser redimensionado para a sociedade argentina, onde os intelectuais do Partido Comunista Argentino, após análise crítica sobre posicionamentos do partido no contexto peronista e frente ao golpe militar de 1955, passaram a produzir reflexões pautadas no nacional-popular como forma de organizar a crítica e as formas de luta contra o capitalismo e o imperialismo.²³⁹

Ligado a diferentes perspectivas de identidade nacional e recorrente na América Latina, o ideário nacional-popular pode ser observado relacionado tanto ao romantismo, legitimador de nacionalismos,²⁴⁰ quanto ao socialismo, inspirador de transformações sociais, aspecto que leva à necessidade de analisá-lo, conforme sublinha Tânia da Costa Garcia, como uma categoria historicamente constituída.²⁴¹ A partir das reflexões de Reinhart Koselleck²⁴², o nacional-popular pode ser pensado como um conceito de movimento, com coeficiente temporal de mudança, na medida em que também carrega vínculos com o passado e projeta expectativas sobre o futuro.

Foi Antonio Gramsci, em seus Cadernos do Cárcere, quem passou a defender a categoria nacional-popular como fundante da possibilidade de transformação histórica das classes populares, gerando uma “práxis transformadora”.²⁴³ Gramsci opunha-se à ideia de “povo” enquanto coletividade homogênea de cultura: para ele, o povo era o conjunto das classes subalternas existentes em cada sociedade e sua moral era composta por elementos condicionados à experiência de grupos conservadores/reacionários e outros inovadores/progressistas, ligados as suas formas e condições específicas de vida e desenvolvimento, contraditórios com a moral dos grupos dirigentes.

238 NAPOLITANO, 2007, *Op.cit.*, p.89.

239 TERÁN, Oscar. “Modernización, tradicionalismo y radicalización (1956-1969).” In: *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

240 Renato Ortiz chama a atenção para a simbiose que se desenvolveu entre o ideal romântico e o espírito nacionalista, desde meados do século XIX. O autor analisa as relações que se estabeleceram entre as idealizações românticas da cultura popular, dentro dela do “povo”, pensado enquanto grupo homogêneo e descaracterizado enquanto diferenças socioeconômicas, e as construções de nação em diferentes países da América Latina. ORTIZ, 1993, *Op.cit.*

241 GARCIA, Tânia da Costa. “A canção popular e as reconfigurações do nacional-popular pelo peronismo e pelos movimentos de esquerda dos anos 60.” *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

242 KOSELLECK, Reinard. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.

243 GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Partindo das concepções marxistas de história e sociedade, como forma de criar nexos entre a cultura moderna (laica e científica) e o “bom senso” existente na contraditória cultura popular, com o intuito de constituir as classes econômicas subalternas em sujeitos de ação histórica, Gramsci defende a construção da “vontade coletiva nacional-popular”, a partir das tradições populares e da vontade coletiva.²⁴⁴ Segundo Nestor Canclini, a cultura nacional-popular, pensada por Gramsci, unificaria nacionalmente o povo e construiria um bloco hegemônico para dirigir a transformação social.²⁴⁵ O pensador italiano entregava o papel fundamental de auxiliar neste processo, frente a importância da crítica e da elaboração de um modo autônomo de pensar, ao intelectual, mas não aquele distanciado da sociedade e sem funções orgânicas no próprio povo.

A obra de Gramsci não teve grande influência na ação militante argentina e brasileira até a década de 1970, mesmo tendo entrado nos debates das esquerdas nacionais desde meados da década de 1950.²⁴⁶ Entretanto, Renato Ortiz destaca que o interesse pela cultura popular, ligado à preocupação identitária, atrelado à construção de nação - “ao projeto de uma nação em devir”, assim como influenciou de forma autêntica as reflexões de Gramsci, que desenvolveu suas teorias marxistas na periferia das sociedades europeias, também esteve presente nas reflexões marxistas desenvolvidas na América Latina, nas quais a problemática da identidade refletiu-se na sua luta contra o colonialismo e o imperialismo.²⁴⁷ Analisando a cultura popular como espaço da dialética da luta cultural, Stuart Hall destaca que os terrenos da cultura nacional-popular e da tradição, devem ser concebidos como campos de batalha, assim, seus arranjos não possuem posição fixa ou determinada.²⁴⁸

244 PORTANTIERO, Juan Carlos. Gramsci em clave latinoamericana. In: *Nueva Sociedad*, n.115, septiembre-octubre 1991, p.152-157.

245 CANCLINI, Nestor. Gramsci y las culturas populares em America Latina. In: *Seminario "Le trasformazioni politiche dell'America Latina: la presenza di Gramsci nella cultura latinoamericana"*. Instituto Gramsci. Ferrara. 11-13 septiembre, 1985.

246 ARICÓ, José. *La cola del diablo: itinerário de Gramsci en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina Editores, 2005. SCHLESENER, Anita H. *A recepção de Gramsci no Brasil – a interpretação no contexto do PCB nos anos 60*. Tese de doutorado. Departamento de História da UFPR, 2001.

247 ORTIZ, 1993, *Op.cit.*

248 HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades, mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

Frutos do desejo de renovação musical e da simbiose entre arte e política na década de 1960, o Novo Cancioneiro e a Música Popular Brasileira aproximaram cultura popular e nacionalismo a partir da ótica das esquerdas políticas, rearticulando elementos simbólicos entre as disputas e tensões dentro de seus campos musicais e atuando diretamente na luta por representações identitárias em suas sociedades. Unindo sensibilidades artísticas e ideologias políticas mobilizadas pela utopia de transformação social, a música popular, para além de forma de expressão artística, sociabilidade, entretenimento e prática profissional, passou a ser rearticulada também como um instrumento da luta político-cultural.

Observa-se que artistas das duas perspectivas musicais desenvolveram em comum uma preocupação em fazer uma música nacional de “raiz popular” que, ao introduzir atualizações e inovações, estimulasse novas sensibilidades estético-políticas nos públicos urbanos, em especial a juventude, principal grupo mobilizado pela indústria cultural e cenários musicais da época. As potencialidades comunicativas da música popular passaram a ser valorizadas e observadas como centrais para a disseminação de mensagens de crítica social e de utopias de transformação.

Cabe destacar, conforme exposto e analisado em seções anteriores, que os pressupostos expressados nos manifestos relacionados a estas duas perspectivas (direta ou indiretamente) – o Manifesto do CPC (1962) e o Manifesto do Novo Cancioneiro (1963), mais do que colocarem-se como diretrizes rígidas e se imporem sobre as produções individuais de compositores, músicos e intérpretes engajados na década de 1960, pontuam ideias, reflexões e expectativas, assim como não representam a diversidade de percepções sobre arte e música engajada dos diferentes atores envolvidos nos movimentos musicais.²⁴⁹ Daí a necessidade de analisar projetos estético-ideológicos e práticas/produções artísticas de diferentes artistas integrantes das duas perspectivas para perceber as diferentes formas como tais ideias foram apropriadas e transformadas em experiências musicais.

249 Para uma análise comparativa dos dois manifestos ver: GARCIA, Tânia da Costa, 2014, *Op.cit.* Alguns debates e posicionamentos distintos entre os artistas do Novo Cancioneiro podem ser observados em: DÍAZ, 2009, *Op.cit.* Já sobre tais posicionamentos entre artistas da MPB consultar: NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*; GARCIA, Miliandre 2004, *Op.cit.*

Apresentando-se como um movimento literário-musical dentro da música popular argentina, o Novo Cancioneiro pretendia renovar a música nacional introduzindo sonoridades e temáticas contemporâneas ao cancionero popular e aos gêneros da música folclórica argentina (zamba, chacarera, baguala, cueca, vidala, etc.), práticas que mobilizaram críticas dentro do campo musical entre os que defendiam a folclorização do popular, com caráter preservacionista das formas e conteúdos. Defendendo a valorização da música nacional, o desenvolvimento da MPB também foi impulsionado a partir da inserção de novos conteúdos, elementos rítmicos, harmônicos e formas interpretativas aos gêneros musicais da cultura popular (samba, marcha, marchar-rancho, modinha, moda de viola, desafio, etc.). Os elementos da tradição eram atualizados e recriados através das novas concepções musicais, proporcionando novas experiências de fruição estética, como músicas mais reflexivas que bailáveis, e agregando novos significados à cultura popular, relacionadas à utopia de transformação social.

Nas duas perspectivas musicais estava o desejo de posicionar-se dentro de seus campos musicais a partir de referências distintas daquelas já consagradas. O Novo Cancioneiro buscava demarcar já em seu nome, a partir da inserção da palavra “novo”, que propunha transformações sobre o cancionero popular, implicando em “reinvenção da tradição ao trazer a música folclórica para a contemporaneidade, num discurso renovador, capaz de identificar-se com as novas gerações.”²⁵⁰ O acrônimo MPB, forma de nominar a Música Popular Brasileira, originada de uma das nomenclaturas que buscavam diferenciar a música realizada na época – a “Moderna Música Popular Brasileira”, passou a expressar por si só a ideia de modernização musical, constituindo-se num “elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical.”²⁵¹

A inter-relação com as literaturas nacionais, quer buscando nelas inspiração ou fazendo uso de recursos estilísticos nas composições, também foi elemento comum nas duas perspectivas. Através de letras bem elaboradas, muitas delas poéticas ou que dialogavam diretamente com produções literárias, explicitavam-se sabores das

250 GARCIA, Tânia da C., 2014, *Op.cit.*, p.13.

251 NAPOLITANO, 2005, *Op.cit.*, p.62.

realidades vividas nos espaços urbanos e rurais, crítica social, incentivo à luta política e utopias de transformação. Característica que pode ser observada nos poemas de Manuel J. Castilla, musicalizados por Gustavo “Cuchi” Leguizamón, e em 'Romance y muerte de Juan Lavalle', resultado da parceria entre o escritor Ernesto Sabato e do compositor Eduardo Falú, dentro do Novo Cancioneiro; e nas composições de Vinícius de Moraes, como 'Arrastão', em parceria com Edu Lobo, e na peça teatral 'Arena Conta Zumbi', com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri musicalizado por Edu Lobo, dentro da MPB.

Marcos Alexandre de Moraes Cunha destaca que a MPB foi espaço de uma geração de poetas-letristas, reatando a poesia à oralidade, assim como parte representativa de uma geração literária deslocou suas poéticas para a cultura popular e para a música popular, transformando o disco em “objeto literário na arte” musical brasileira.²⁵² Esta análise também serve para pensar o Novo Cancioneiro, conforme pode ser observado no depoimento de Hamlet Lima Quintana, letrista da música 'Hermano', interpretada por Mercedes Sosa em 1966,

Eu não faço uma separação entre a poesia cantada e a poesia escrita. Acontece que muitos compositores esquecem-se que a música é o veículo natural da poesia. A poesia nasceu cantada. A poesia nasce nos cerimoniais tribais e nasce cantada e coletiva. Até na época dos trovadores medievais era cantada.²⁵³

Para além da preocupação com a renovação poética e musical da música folclórica argentina, explícita no Manifesto com o qual se apresentou dentro do campo artístico, parte significativa de seus compositores, principalmente daqueles que ingressaram em suas fileiras posteriormente, também fez parte de uma geração que

252 CUNHA, Marcos Alexandre de Moraes. “A Geração dos Discos”. In: *Eutomia – Revista de Literatura e Linguística do Departamento de Letras da UFPE*. v.1, n.09, 2012, p.82-83. Disponível em: <http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/876> Entre os “poetas-letristas” destacados por Moraes estão: Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Tom Zé, Torquato Neto, Jorge Mautner, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, José Carlos Capinam, Taiguara, Belchior, Zé Ramalho, Alceu Valença, Luiz Gonzaga Júnior, entre outros, todos nascidos na década de 1940.

253 TENAGLIA, Néstor. "Letras para no morir." *Revista Madres de Plaza de Mayo*, n.122, 08/1995. Disponível em: <http://www.teaydeportea.edu.ar/archivos/a-10-anos-de-la-muerte-de-hamlet-lima-quintana/> (tradução nossa).

envolveu a música popular com a literatura e a poesia, assim como os discos, que tornaram-se suporte de divulgação, também envolveram-se com o simbólico de obra de arte literária-musical.²⁵⁴

A proposta de integração com outras artes também esteve presente nos dois movimentos: literatos, poetas, compositores, intérpretes e bailarinos estiveram entre os signatários do Manifesto do Novo Cancioneiro e também a perspectiva passou a compor propostas de teatro e de cinema;²⁵⁵ para além de Vinícius de Moraes assumir também o papel de compositor, muitos integrantes da MPB inspiravam-se em escritores e poetas brasileiros, e também houve projetos envolvendo música e teatro ou música e cinema²⁵⁶, haja vista que a reunião de artistas das diferentes artes em torno do Centro Popular de Cultura na primeira metade da década de 1960, manteve outras experiências mesmo após o fechamento do movimento com a instauração da ditadura.²⁵⁷

Fundamentadas em elementos do nacional-popular, as produções musicais do Novo Cancioneiro e da MPB na década de 1960 articulavam-se entre as lutas por representação dentro de seus campos musicais e também relacionadas aos embates político-culturais mais amplos das sociedades. Na Argentina e no Brasil encontravam-se disseminadas representações identitárias afirmativas das nações e harmônicas das sociedades, as quais enfatizando o nacional sobre o popular, envolviam a afirmação/reafirmação de determinadas posições de poder, quer advindas dos períodos varguista e peronista ou relacionadas a lógicas de poder anteriores. Como parte das disputas sócio-culturais também estavam as representações harmônicas e idealizadas sobre o passado e as relações sociais, amplamente divulgadas dentro do paradigma “clássico” da música folclórica argentina, e, as representações positivadas sobre os sujeitos e a realidade brasileira, ou centradas no lirismo romântico, como nas temáticas bossa-novistas.

254 Neste grupo estão Armando Tejada Gómez, César Isella, Chango Farias Gómez, Facundo Cabral, José Larralde, Maria Elena Walsh, Hernan Figueiroa Reyes, Jorge Cafrune, Hermanos Nuñez, entre outros, todos nascidos na década de 1930.

255 Desta integração entre as artes pode-se citar: a obra teatral 'Zafra', de Ariel Petrocelli, Gerardo e Pepe Nuñez, composta em 1966 e apresentada somente em 1972; e também o filme 'Güemes: la tierra em armas', de Leopoldo Torre Nilsson, protagonizado por Mercedes Sosa.

256 Entre tais projetos podem ser citadas as experiências teatrais do Arena, do CPC da UNE, do Oficina e do Opinião; e os filmes do Cinema Novo. Ver: RIDENTI, 2000, *Op.cit.*

257 GARCIA, Tânia da Costa, 2014, *Op.cit.*, p.10.

Como parte da capacidade de auto-reflexão existente dentro dos campos culturais, tanto o Novo Cancioneiro quanto a MPB buscaram estabelecer-se como ruptura e contrapor-se a tais elementos sociais, culturais e políticos e entremeados nas representações hegemônicas e nas relações de poder. Nesse sentido, nas lutas por representação, inverteram a relação entre popular e nacional, negando determinados passados e presentes, em busca de ajudar a construir o “novo”.

Em suas produções musicais o popular passou a ser vinculado aos grupos subalternos, suas culturas, subjetividades e histórias, carregando a utopia da transformação social. O popular passou a impor-se sobre o nacional, numa perspectiva de refundar a nação a partir de outras bases, incentivando a valorização das classes populares, a conscientização destas e das classes médias e a defesa de transformações político-econômicas nas sociedades. A música popular fundamentada no ideário nacional-popular passava a estabelecer vínculos com outros passados, relacionados a sociedades originadas da desigualdade e a sujeitos históricos a serem visibilizados, projetando expectativas da realização das utopias no futuro, as quais teriam início no tempo presente, a partir de conscientização sobre a realidade social e de ações políticas.

Nas duas perspectivas musicais havia uma preocupação em construir uma representação mais ampla das identidades nacionais, incorporando certos grupos invisibilizados nas representações hegemônicas e centrando suas representações nos sujeitos contemporâneos: diferentes tipos de trabalhadores do interior da Argentina, indígenas, mulheres e despossuídos urbanos, dentro do Novo Cancioneiro; e imigrantes, principalmente nordestinos no eixo Rio/São Paulo; trabalhadores urbanos e rurais, mulheres, negros e despossuídos urbanos, para a MPB. Enquanto o movimento argentino valorizou as angústias vividas pelo “trabalhador rural” em suas representações, voltando-se para o “campo”, compondo menos músicas envolvendo as classes populares urbanas, os artistas brasileiros não deixaram de representar o “campo”, através da inserção do “sertão”, entretanto também priorizaram representações das classes populares urbanas, principalmente a partir dos problemas enfrentados pelos moradores das favelas e subúrbios.

Esta busca por dar visibilidade e fortalecer identidades submersas através dos

embates sócio-culturais e das disputas de poder aliada as estreitas relações de integrantes do Novo Cancioneiro com o Partido Comunista e a proximidade a círculos artísticos e intelectuais latino-americanos de língua castelhana, levaram alguns de seus integrantes a incorporar as lutas políticas de diferentes povos da América Latina. Ao paradigma nacional-popular, fortemente defendido pelas esquerdas continentais, fundiram-se os ideais cosmopolitas e internacionalistas ligados à Revolução Cubana, que buscavam impulsionar a unidade dos países latino-americanos como forma de lutar contra o “imperialismo” e alcançar transformações radicais na região. Unindo-se a outros intelectuais e artistas latino-americanos, através da música popular buscava-se disseminar mensagens de crítica social, de conscientização, de incentivo à luta política e de integração entre os “povos da região”. Tânia da Costa Garcia destaca o caráter transnacional e agregador entre as características do Novo Cancioneiro, através do qual se pretendia construir a expressão de uma arte latino-americana.²⁵⁸

A abertura ao diálogo e ao intercâmbio com artistas e movimentos que defendessem ideias similares na América já apareceu expressada no Manifesto de apresentação do grupo, aspecto que passou a efetivar-se a partir do final da década de 1960 e início da década de 1970, através da ampliação das dinâmicas político-culturais a partir de Cuba, como 'Los Encuentros de la Canción de Protesta',²⁵⁹ e das dificuldades que os artistas passaram a enfrentar para divulgar suas músicas dentro da Argentina com o avanço do autoritarismo no país. Alguns artistas da MPB também envolveram-se com tais ideais de unidade latino-americana durante a década de 1970, como o caso de Sérgio Ricardo, o Clube da Esquina, dentro dele Milton Nascimento, e Chico Buarque.

Se, tanto no Novo Cancioneiro quanto na MPB da década de 1960, o nacionalismo romântico ressignificado a partir de diferentes matizes das esquerdas políticas introduziu nos campos musicais perspectivas de crítica social, também fez com

258 GARCIA, Tânia da Costa, 2008, *Op.cit.*, p.207.

259 A partir da Revolução Cubana, Havana tornou-se capital simbólica do movimento revolucionário latino-americano, buscando dinamizar ideias em escala continental através da 'Casa de las Américas'. A partir de 1967 ocorreram os 'Encuentros de la Canción de Protesta', integrados por artistas engajados de diferentes países latino-americanos. Para mais informações ver: GOMES, Caio de Souza. *"Quando um muro separa, uma ponte une": conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)*. Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

que as representações elaboradas fossem repletas de idealizações sobre o “ser popular” e as classes populares representadas através dele. Há que se destacar que tanto o Novo Cancioneiro quanto a MPB, frutos de perspectivas musicais inovadoras, fundamentaram suas concepções estéticas também nas reflexões das esquerdas políticas e intelectuais, como o Partido Comunista, nas quais, de forma geral, não se pode negar doses de idealismo na construção de perspectivas de ruptura e de transformação social de sociedade, assim como a busca por projetar-se como porta-voz e guia dos grupos subalternos nas lutas sociais.

Semelhante ao Novo Cancioneiro, formado por intelectuais e artistas oriundos de setores médios e trabalhadores, a MPB também tinha grande parte de seus quadros composta por jovens músicos das classes médias, alguns deles com formação universitária. Nos dois grupos, os integrantes advindos das classes trabalhadoras envolveram-se com a música popular como forma de sobrevivência, profissionalizando-se dentro dela, como Mercedes Sosa e Elis Regina. É importante ressaltar que os resultados de experiências artísticas como destas intérpretes estão relacionados ao dinamismo dos diálogos entre intelectualidade e artistas que assumiram novos posicionamentos com relação a música popular dentro dos embates sócio-culturais dinamizados, entrecruzando o desejo de renovação musical e poética a elementos das utopias de transformação social.

Nesse sentido, não se pode deixar de sublinhar que tais perspectivas desenvolveram-se dentro das relações com o mercado musical, já bastante dinamizado nas duas sociedades na década de 1960, e utilizado ao mesmo tempo como forma de projeção artística e divulgação das concepções estético-ideológicas. O Novo Cancioneiro desenvolveu-se em pleno “boom” da música folclórica dentro da indústria cultural argentina, disputando com os cânones já consagrados dentro do campo musical espaço no rádio, na indústria discográfica, no círculo de espetáculos, como o Festival de Cosquín, na imprensa especializada, como a Revista Folklore, e na incorporação do gênero pela televisão. A MPB também envolveu todos os segmentos da indústria da música popular brasileira, tendo os festivais de música popular, a televisão e a indústria fonográfica entre seus principais divulgadores, atuando na consolidação do mercado

fonográfico brasileiro, conforme enfatiza Marcos Napolitano.²⁶⁰

Como o Novo Cancioneiro e a MPB implicaram em propostas estético-políticas inovadoras, elaboradas a partir de bases musicais modernas e letras sofisticadas repletas de reflexões sobre as realidades vividas, grande parte de seus públicos constituiu-se de jovens de setores médios intelectualizados ou politizados. Entretanto, não se pode deixar de observar a ampliação de seus públicos em direção a uma audiência mais massiva, alcançando estratos diversificados nas sociedades, entre eles as classes populares, quer pela inserção no mercado musical; pela renovação musical, poética e interpretativa; pelos fatores identitários que representaram e buscaram despertar; e pelas crescentes polarizações ideológicas nas duas sociedades nas décadas de 1960 e 1970, relacionadas a contextos ditatoriais, dentro dos quais ambos passaram a expressar crítica ao autoritarismo e defesa do retorno da democracia.

Diferente do Novo Cancioneiro, que buscou apresentar-se inicialmente como um grupo coeso em torno de princípios estético-ideológicos, não houve a formação de um bloco homogêneo entre os artistas brasileiros, os quais defendiam diferentes perspectivas musicais, estéticas e políticas, mesmo aglutinando-se em determinados projetos artísticos. A unidade apresentada pelo movimento argentino também precisa ser relativizada, uma vez que sua característica agregadora também aglutinou diferentes artistas que integravam os círculos de renovação da música folclórica argentina e que também possuíam diferentes matizes ideológicos.

Tanto o Novo Cancioneiro quanto a MPB implicaram em reconfigurações dentro dos campos musicais, constituindo novos critérios estéticos, práticas artísticas, indicadores de legitimidade cultural e processos de consagração, assim como mobilizaram diferentes identidades sociais. Inseridas em tais processos de reconfiguração, as práticas artísticas de Mercedes Sosa e Elis Regina contribuíram no desenvolvimento destas novas perspectivas musicais. Suas trajetórias artísticas confundem-se com as trajetórias do Novo Cancioneiro e da MPB, projetando-se entre os principais intérpretes de tais práticas musicais. Observar suas trajetórias e projetos artísticos nas décadas de 1960 e 1970 possibilita compreender e problematizar tais

²⁶⁰ NAPOLITANO, Marcos. "A arte engajada e seus públicos (1955-1968)." In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.28, 2001, p.120.

perspectivas musicais, assim como as maneiras como sujeitos históricos interferem nos processos em que estão envolvidos, aspectos que serão discutidos nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2

ENTRE TENSÕES E CONSAGRAÇÕES NO INTERIOR DOS CAMPOS MUSICAIS

*“[...] Mas é preciso ter força
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre [...]”*

Milton Nascimento

Mercedes Sosa (1935-2009) Elis Regina (1945-1982) constituíram-se em expressões da música popular latino-americana da segunda metade do século XX, representativas dentro de seus campos musicais, a música folclórica argentina e a música popular brasileira. Construíram suas trajetórias artísticas partindo das referências estéticas, processos de reconhecimento artístico, relações e possibilidades abertas em cada um destes espaços, dentro dos quais conquistaram importantes capitais simbólicos.

Inseridas em movimentos de renovação da música popular, o Novo Cancioneiro e a MPB, suas práticas e performances artísticas ajudaram a reconfigurar os campos da música popular midiaticizada de seus respectivos países. Suas trajetórias artísticas aproximam-se na busca por renovação poética e musical, atualizando e ressignificando tradições musicais; na valorização da música popular e nacional; no engajamento com a utopia de transformação social e, a partir dela, na disseminação de representações centradas no ideário nacional-popular; nas relações estabelecidas com a indústria cultural como forma de projeção artística; e nas performances paradigmáticas, as quais transformaram cada uma em referência dentro da música popular nacional, extrapolando fronteiras.

O presente capítulo tem como objetivo discutir as trajetórias artísticas destas intérpretes dentro de seus campos musicais na década de 1960, buscando compreender como suas práticas artísticas ajudaram a compor as perspectivas musicais nas quais estiveram engajadas, o Novo Cancioneiro e a MPB. Primeiramente, buscou-se analisar seus processos de inserção em seus campos musicais e perceber as referências que marcaram seus primeiros gestos performativos. Na sequência, a partir da análise de suas

produções artísticas, dos processos de reconhecimento e consagração dentro de seus campos musicais, tratou-se de evidenciar as formulações e reformulações de suas concepções, práticas e projetos artísticos durante o período analisado. Finalizando o capítulo, realizou-se um inventário das principais representações e identidades sociais mobilizadas através de seus repertórios, em especial as relacionadas ao nacional-popular, as quais integraram as lutas por redefinição de significados dentro da cultura popular na Argentina e no Brasil durante a década de 1960.

2.1 CANTORAS POPULARES EM CIRCUITOS REGIONAIS

As trajetórias artísticas de Mercedes Sosa e Elis Regina estiveram inicialmente ligadas às dinâmicas do rádio e aos circuitos regionais de música popular. Distantes fisicamente dos principais cenários musicais nacionais, Buenos Aires e o eixo Rio de Janeiro/São Paulo, e desprovidas de capital econômico, social ou cultural, pois ambas nasceram em famílias assalariadas, possuíam apenas a vontade de cantar e performances vocais intensas e singulares. As duas transformaram-se em destaques regionais durante seus processos de profissionalização como cantoras, interpretando diferentes gêneros populares massivos e tomando as práticas musicais e artísticas dos cantores do rádio como referências interpretativas.

Mercedes Sosa iniciou sua trajetória artística como cantora regional de folclore em San Miguel del Tucumán, noroeste da Argentina, no início da década de 1950, quando o circuito comercial da música folclórica nacional estava dinamizado a partir do impulso que o governo peronista implicou na ampliação de espaços de atuação para os artistas do gênero. Aos 15 anos de idade, venceu o concurso '*Oy canto yo*', da LV12 Rádio Independência de Tucumán, interpretando '*Triste estoy*', música do repertório de Margarita Palácios, cantora já consagrada no cenário nacional.

Nesse contexto, as emissoras regionais de rádio, ao abrir espaço para cantores populares amadores, além de fomentar público ouvinte e ampliar a divulgação da música folclórica, cumpriam um relevante papel na captação de artistas para prover os

circuitos regionais de espetáculo.²⁶¹ Através do nome artístico Gladys Osório, Mercedes inseriu-se nesse cenário, aspecto que pode ser observado em depoimento da artista que integra sua biografia escrita por Rodolfo Braceli em 2003,

Meu primeiro contrato para cantar uma vez por semana na rádio era de duzentos pesos. Justamente duzentos pesos é o que ganhava por mês meu pai trabalhando como uma besta. A audição chamava-se '*Mañanitas domingueras*'. Meu repertório era escasso, sempre me pediam '*El pintao*'.²⁶² Isso nem se discutia. Nesta época também cantei num circo, dos Hermanos Medina. Entre um número e outro número uma canção. Cem pesos por função. Muito boas, muito doces as pessoas do circo. Depois do circo continuei no parque de diversões do senhor Angelito, e ali, sem dar-me conta comecei a pisar no mesmo cenário que os grandes artistas que iam a Tucumán. Por ali passaram os maiores, Antonio Tormo, Hugo del Carril, Miguel de Molina.²⁶³ Para que eu cantasse buscavam-nos com um carro e eu ia com meu pai e minha mãe. Acompanhava-me gente de bom coração, violonistas muito nobres e muito bons, lembro seus sobrenomes... Navarro, Bernal, o gordo Carmona, eu chamava-os de tios. Depois de cantar preparavam-nos assados inesquecíveis no engenho Las Peñas. Gente humilde mas de coração enorme.²⁶⁴

Destacando-se entre os cantores deste meio artístico, Mercedes passou a complementar a programação de espetáculos, a abrir as sessões de artistas populares consagrados em suas turnês pela região, como Antonio Tormo, a apresentar-se em outras rádios, como a LV3, filial da rádio Splendid de Buenos Aires, e em outras províncias, como Salta e Santiago del Estero. Também passou a atuar junto de artistas e grupos regionais de música folclórica argentina, como com os Hermanos Herrera, os

261 Vários cantores que ganharam destaque na música nacional integraram o elenco artístico da LV12, entre eles Atahualpa Yupanqui, Adolfo Abalos, depois fundador do grupo Hermanos Ábalos, os Tucutucu, Los Cinco del Norte, Palito Ortega, Tito Segura, e a própria Mercedes Sosa aqui analisada. Para mais informações sobre a emissora, consultar *LV12 Online*. Disponível em: <http://www.lv12.com.ar/237645-lv12-radio-independencia-cumple-75-anos-de-vida.html>.

262 A música 'El Pintao' é um *gato cuyano* com letra de Adolfo Ábalos e musicalizado pelos Hermanos Díaz (Julián e Benicio).

263 Sobre tais artistas: Antonio Tormo (1913-2003) foi um dos cantores de música folclórica argentina mais consagrados, chegando a vender 5 milhões do single 'El rancho 'e la Cambicha' na década de 1950, dando início ao *boom* do folclore; Miguel de Molina (1908-1993) foi um cantor espanhol de coplas, exilado na Argentina com a Ditadura de Franco; e Hugo Del Carril (1912-1989), além de um dos principais compositores e cantores de tango argentino, foi um consagrado ator e diretor do cinema nacional.

264 BRACELI, Rodolfo. *Mercedes Sosa, La Negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003, p.48 (tradução nossa).

Hermanos Ñunez, os Hermanos Nievas, Pato Gentilini e Chivo Valladares,²⁶⁵ assim como interpretou canções espanholas e boleros nas rádios regionais²⁶⁶ e também deu aulas de danças folclóricas.²⁶⁷

Até definir-se pelos gêneros da música folclórica, Mercedes transitou entre diferentes gêneros populares massivos, adaptando-se aos espaços regionais em que se apresentava. Em entrevista para a Revista Crisis,²⁶⁸ em 1975, Mercedes comentou suas dificuldades iniciais para selecionar músicas e elencou seu primeiro repertório, composto de apenas quatro canções²⁶⁹: duas guarânias, 'Mis noches sin ti', do compositor paraguaio Demetrio Ortiz, e 'Índia', de Ortiz Guerrero e Flores; 'Triste estoy', uma zamba; e 'El 180', um gato popular recopilado por Manuel Gómez Carrillo. Depois, aprendeu as novas canções popularizadas por Antonio Tormo.²⁷⁰

A partir das estreitas relações que se estabeleceram entre música folclórica e política durante o período peronista, os eventos oficiais, os atos partidários e os festivais nacionais e provinciais também consistiram em espaços de divulgação e de remuneração para os artistas do gênero. Mercedes comentou sua vinculação nestes eventos políticos em Tucumán em entrevista para o jornal Tiempo Argentino, em 1983,

Estava no Partido Peronista e eu era adorada pelo Partido Peronista de Tucumán. Muito querida. Era jovencinha. Eu era a cantora oficial do Partido Peronista. Cada ato oficial que havia, ali estava Gladys Osorio cantando. Então, eles me apresentavam como o orgulho de Tucumán.²⁷¹

265 Depoimento de Orlando Ernesto Sosa. In: BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.48-52.

266 BRIZUELA, Leopoldo. *Cantar la vida: Reportajes a cinco cantantes argentinas – Gerónima Sequeida, Leda Valladares, Mercedes Sosa, Aimé Painé e Teresa Parodi*. Buenos Aires: El Ateneo, 1992, p.83; BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.48.

267 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.31.

268 A Revista Crisis foi uma revista de política e cultura, com perfil latino-americanista, dirigida pelo escritor uruguaio Eduardo Galeano e editada em Buenos Aires. Consistindo num dos principais espaços de discussão de intelectuais e artistas argentinos e latino-americanos, circulou entre maio de 1973 a agosto de 1976, encerrando suas atividades em decorrência da censura ditatorial.

269 BERMEJO, Ernesto González. “Mercedes Sosa, dueña y señora”, In: *Crisis*, n.25, 1975, p.29-32 (tradução nossa).

270 BRACELI, *Op.cit.*, p.46.

271 LAFON, Nora. “Un momento de tender la mano de esperanza”, In: *Tiempo Argentino*, n.51, 08/01/1983, p.14-15 (tradução nossa).

Integrada às práticas e critérios estéticos vigentes dentro do campo musical e envolta nas dinâmicas que entrelaçavam o gênero musical à política, Mercedes Sosa profissionalizou-se enquanto cantora popular e conquistou reconhecimento musical regional, ajudando a popularizar a música folclórica nesse cenário. A percepção da artista sobre tal processo pode ser observada num de seus depoimentos para o biógrafo Rodolfo Braceli,

Antes não tinha promoção, o folclore era coisa de boate, se acostumava dizer: “*Veinte pa' vino y veinte pa' Tormo*” [Vinte para vinho e vinte para Antonio Tormo]. O folclore em Tucumán era menos conhecido que o tango. Os pioneiros realmente trabalharam a pulmão. E não eram bem vistos nem considerados. Estavam eles, por um lado, quase marginalizados, e estavam os outros, os que se disfarçavam de *gauchos*; as mulheres maquiavam-se e em vez de chinas²⁷² pareciam loucas...²⁷³

Observando o espaço inicial ocupado pelo gênero musical na região de Tucumán, Mercedes destacou em seu depoimento o esforço dos artistas na divulgação e valorização da música folclórica no âmbito regional. Ao sublinhar que o folclore era menos conhecido que o tango, abre espaço para pensar o papel desempenhado pelo circuito comercial a partir de Buenos Aires e com fomento estatal, o qual foi central para o reconhecimento e a popularização do gênero nas diferentes regiões do país. Este fragmento também traz a percepção da artista sobre o campo musical daquela época: um cenário profissional bastante reduzido, dentro do qual se valorizava a estilização das músicas e do vestuário dos artistas, a partir da idealização do mundo rural, ficando num segundo plano aqueles destacados como “pioneiros”, possivelmente os recompiladores do cancionero folclórico popular ou os próprios *cantautores* populares.

Suas performances artísticas iniciais foram influenciadas por artistas de variedades como Lolita Torres,²⁷⁴ e por cantores já consagrados no rádio, como

272 Forma tradicional, advinda do *quechua*, para denominar a mulher do *gaucho*, ginete e trabalhador rural errante dos pampas. Também chamada de “*paisana*”, “*guaina*”, “*gaucha*” e “*prenda*”.

273 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.52 (tradução nossa).

274 Lolita Torres (1930-2002) foi uma atriz e cantora argentina, bastante reconhecida entre as décadas de 1940 e 1960, interpretou principalmente gêneros espanhóis e tangos.

Margarita Palácios,²⁷⁵ a qual foi reverenciada por Mercedes como sua principal referência, aspecto que transparece em seu depoimento para o escritor Leopoldo Brizuela, no livro 'Cantar la vida',

Nessa época em que todo artista necessita modelos, ela me nutriu de um montão de coisas inesquecíveis. Tinha uma modalidade autenticamente nortenha, Margarita. Com essa sua graça, chamava-se a si mesma, brincando, “la flor de Catamarca”... Mas na verdade era como uma flor daquele povo, em sua simplicidade, em sua falta de solenidade, em sua dignidade profunda.

[...] A relação entre um aprendiz e um mestre é muito difícil. E como durante tanto tempo na minha adolescência, eu passei copiando-a em tantas coisas, na maneira de cantar, de falar, de pensar, chegou um momento em que precisei desprender-me de Margarita Palácios artista para encontrar a mim, para ser “eu”... É esse trabalho que se tem que fazer se se quer ser um cantor: sem esquecer de onde vem, quem são teus mestres, tem que ir em busca do teu eu, me entende? Ir forjando a tua voz, que pode ser mais ou menos bela que a dos outros, mas é a tua, a que vai te distinguir de qualquer outro cantor do mundo... e aquela pela qual o público vai te reconhecer.²⁷⁶

Cantora e compositora catamarquesa, Margarita Palácios (1911-1983) integrou as primeiras levadas de artistas provincianos que atingiram destaque de crítica no cenário nacional a partir de Buenos Aires e influenciaram na composição dos primeiros critérios estéticos dentro do campo da música folclórica argentina. No trecho acima, Mercedes enfatiza que inspirou-se no estilo regional de cantar de Margarita não somente em sua performance vocal inicial, mas também na maneira de “pensar” a música folclórica, relacionada ao paradigma “clássico” que se estabeleceu dentro do campo. Quando a artista sublinha a necessidade de desprender-se da cantora Margarita Palácios para encontrar sua própria identidade musical, faz menção ao esforço por romper com as concepções já estabelecidas dentro do campo e que proporcionavam reconhecimento e sucesso de público, referindo-se assim também a seu percurso em busca de renovação poética e musical, dinâmica que se deu a partir do final da década de 1950 e consolidou-se no Movimento do Novo Cancioneiro.

275 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.80; BRIZUELA, *Op.cit.*, p.76.

276 BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, p.77-79 (tradução nossa).

O início da trajetória artística de Elis Regina também se deu dentro do universo radial, mas em Porto Alegre, sul do Brasil, na segunda metade da década de 1950, momento em que o reconhecimento público de cantores e “rainhas do rádio” e os programas de calouros ainda lotavam os auditórios das emissoras, assim como ocorria uma grande segmentação de gêneros massivos: diversidade de estilos de samba, baião e música sertaneja entre os nacionais, e bolero, guarânia, tango e rock entre os estrangeiros. Por um lado, o bolero, na forma de versões dominava o cenário musical; por outro o samba-canção, variação mais lenta e melódica do samba, envolvia as composições dos músicos brasileiros, sofrendo forte influência de gêneros estrangeiros, tanto em seu ritmo, quanto em suas letras.²⁷⁷

Analisando tais influências, Maria Marta Avancini, observa pelo menos duas variações do samba-canção no contexto: uma vertente mais próxima do bolero, com interpretações que exacerbavam o sentimentalismo, e outra influenciada pelo jazz, com temas e interpretações mais leves e lúdicas, tratada pela crítica especializada da época como mais “moderna” e “cool”, e que se tornou referência obrigatória no final dos anos 50.²⁷⁸ Desta última referência, em torno de uma boemia intelectualizada no Rio de Janeiro, desenvolveu-se um repertório que buscava sintetizar elementos do jazz, da música erudita e da música popular brasileira e que implicou no surgimento da Bossa Nova.²⁷⁹

As referências musicais iniciais de Elis transitaram por tais tendências, iniciando pelo repertório da Rádio Nacional, onde ouvia Francisco Alves, Marlene, Emilinha Borba, César de Alencar, entre outros.²⁸⁰ Inspirou-se, principalmente, no

277 AVANCINI, Maria Marta Picarelli. *Nas tramas da fama: as estrelas do rádio em sua época áurea, Brasil, anos 40 e 50*. Dissertação (Mestrado). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1996, p.103-4.

278 *Ibidem*.

279 ZAN, 2001, *Op.cit.*, p.02.

280 Elis Regina, MPB Especial, Programa Ensaio. Produção de Fernando Faro, TV Cultura, 1973. Sobre tais artistas: Francisco Alves (1898-1952), um dos cantores brasileiros mais populares entre 1920 e 1950, obteve grande sucesso no espaço radial interpretando os mais diferentes gêneros musicais populares e gravou mais de 500 discos, sendo conhecido como o "Rei da Voz" e "Chico Viola". Já Marlene (1922-2014), Emilinha Borba (1923-2005), Linda Batista (1919-1988), Dirce Batista (1922-1999), Dalva de Oliveira (1917-1972) e Ângela Maria (1928), entre outras, foram grandes estrelas da época de ouro do rádio brasileiro entre as décadas de 1930 e 1950, vencedoras de concursos como o "Rainhas do Rádio". Suas performances vocais estabeleceram uma forma própria de expressão, caracterizadas por interpretações dramáticas, valorização da potência vocal e uso dos vibratos,

romantismo, na potência vocal e na versatilidade de Ângela Maria e estabeleceu relações com o jazz de Chet Baker e de João Gilberto,²⁸¹ que podem ser evidenciadas em suas improvisações vocais, um dos aspectos característicos de seu estilo interpretativo. Interpelada a falar sobre sua performance vocal em uma de suas primeiras gravações de 1961, o rock balada 'Garoto último tipo', versão que Fred Jorge fez para 'Puppy Love', de Paul Anka,, Elis comentou a referência estética mais marcante em sua trajetória,

Essa pessoa tinha 14 anos e você tem ouvido e as pessoas que estão assistindo ao programa têm ouvido [...] demonstra na forma de cantar a sua preferência musical, que perdura até hoje. A voz é nitidamente semelhante à da Ângela Maria, as intenções são absolutamente parecidas com as da Ângela Maria [...]. O que vem confirmar as minhas afirmações de que eu comecei cantando, pegando tudo dela porque ela era realmente a pessoa que eu mais gostava de ouvir, sendo hoje uma das cantoras que eu continuo mais gostando de ouvir e eu tenho um orgulho disso. E nessa época o que eu queria era ser uma cantora e já tinha mais ou menos definido na minha cabeça que o que eu queria fazer era cantar.²⁸²

Como se pode observar através da fala da artista, Ângela Maria (1929), cantora reconhecida por sua voz forte e dramática e por interpretações carregadas de sentimento, constituiu-se em paradigma de cantora para a intérprete e não apenas em sua trajetória inicial, afinal este depoimento é da segunda metade da década de 1970. A intenção da pergunta era mais uma provocação, pois sua potência vocal e expressividade artística, que lembravam as cantoras do rádio, foram percebidos como “retrocesso musical” pelos artistas e críticos bossa-novistas da década de 1960, a despeito de sua popularidade e sucesso artístico.

Como será aprofundado em outra seção, tais críticas não deixaram de pressionar a intérprete na busca por certa adequação aos critérios estéticos defendidos como modernos dentro do campo musical, levando-a a renegar parte de sua produção inicial por um tempo. Entretanto, expressividade, canto visceral e pulsante foram

classificadas dentro da estética do excesso.

281 Elis Regina. Jogo da Verdade. TV Cultura, 1982. Programa dirigido por Tito Lima, apresentado por Salomão Êsper, e com Zuza Homem de Mello e Maurício Kubrusly como entrevistadores.

282 Elis Regina. Poder da Mensagem. Rádio Bandeirantes, 18 de fevereiro de 1976.

elementos formadores e marcantes em sua identidade artística. Assim, já consagrada entre as principais intérpretes brasileiras dentro do campo, durante a década de 1970, Elis pôde voltar a assumir com “orgulho” a fonte inspiradora de sua performance, a partir da qual construiu sua forma inicial de expressão musical.

Quando Mercedes Sosa comentou suas referências iniciais, centradas principalmente em Margarita Palácios, destacou a complexidade da relação “mestre/aprendiz” na arte de cantar, permeada por admiração, valorização de práticas musicais e concepções artísticas e de mundo. Relação semelhante se percebe em Elis ao falar de suas referências de artista. Assim como Mercedes Sosa afirmou que começou “copiando” Margarita Palácios “em tantas coisas”, Elis enfatiza que foi “pegando tudo” de Ângela Maria para compor sua performance inicial.

As duas intérpretes se apropriaram de performances intensas, as quais eram as que faziam sentido para os públicos com os quais se identificavam, assim como explicitavam suas próprias relações pessoais com o ato de cantar. Conforme destaca Simon Frith, os fãs não idealizam os cantores porque desejam ser eles mas pela capacidade destes de expressar um sentimento e uma forma de sentir comum.²⁸³ As duas intérpretes desenvolveram/incorporaram novos elementos artísticos e musicais às suas performances, entretanto esta expressividade interpretativa inicial não apenas marcou o gesto de cantar de ambas, como atuou na consagração e eternização das duas na memória social da música popular não apenas brasileira e argentina, mas latino-americana.

O primeiro espaço de aprendizagem e atuação de Elis Regina como cantora foi o Clube do Guri, na Rádio Farroupilha, um programa de variedades centrado em talentos infantis e juvenis, com grande popularidade regional.²⁸⁴ Após vencer o concurso de melhor cantora de 1956, aos 11 anos de idade, interpretando a música 'Lábios de Mel', composta por Waldir Rocha e consagrada na voz de Ângela Maria, Elis atuou no

283 FRITH, Simon. "Hacia una estética de la música popular." In: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. VILLALOBOS, Francisco Cruces. (ed.). Madrid, Ed. Trotta, 2001, p.413-436.

284 SCHMITT, Maria Adriana. *O Rádio na formação musical: um estudo sobre as ideias e funções pedagógico-musicais do programa de rádio Clube do Guri (1950-1966)*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, área de concentração. Educação Musical, 2004.

programa cantando diferentes gêneros populares nacionais e estrangeiros e auxiliando o apresentador Ary Rego nas demandas de palco. Só saiu do Clube do Guri em 1958, para assinar seu primeiro contrato profissional com a Rádio Gaúcha, passando a cantar nos programas de Maurício Sobrinho²⁸⁵ e de Júlio Rosemberg, realizados em espaços maiores como teatros ou cinemas e com acompanhamento da orquestra da emissora²⁸⁶

Através de tais experiências deu-se sua inserção dentro do campo da música popular brasileira, interagindo com as dinâmicas artísticas dos programas de auditório do cenário radial e profissionalizando-se como cantora popular. A partir de sua atuação constante no rádio e como cantora em conjuntos de baile como no Conjunto Flamboyant, Elis passou a destacar-se dentro do cenário musical regional, como indica o prêmio de “Melhor Cantora do Rádio Gaúcho” por sua atuação em 1958, entre outros que ganhou por seu sucesso no rádio regional.²⁸⁷

O sucesso regional passou a despertar interesse de selos discográficos em busca de novos talentos para o já competitivo mercado nacional. Após um compacto simples,²⁸⁸ gravou pelo selo Continental²⁸⁹ no Rio de Janeiro, os discos “Viva a Brotolândia”, em 1961, e “Poema de amor”, em 1962. Seus repertórios eram ecléticos, mesclando variações do samba e versões de sucessos internacionais, gêneros de grande aceitação entre o público jovem da época. Seu primeiro disco foi considerado “bom” na coluna Discoteca do jornal carioca Correio da Manhã, destacando-o como “um verdadeiro baile, onde predominam ao gosto de cada dançarino o samba, o rock, o

285 ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Editora Ediouro, 2007, p.24-9.

286 LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. “Vivendo e aprendendo a jogar”: as tensões entre arte e mercado na trajetória de Elis Regina (1958-1982). Tese em História. Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015, p.47.

287 “Melhores do rádio gaúcho”. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, n.502, 02 de maio de 1959. O concurso foi organizado pela Revista de TV, cinema, Teatro, Televisão e Arte, com apoio da sucursal da Revista do Rádio no Rio Grande do Sul.

288 Composto com as músicas “Dá sorte”, um calypso de Eleu Salvador, e “Sonhando”, uma versão de Dream, um *softening rockabilly suave para country/rock*, de Barry B. Vorzon e Ted Ellis, escrita por Juvenal Fernandes.

289 Em 1929 surgiu em São Paulo a Byington & Cia para representar no Brasil a empresa norte-americana Columbia. Após encerrar o contrato em 1943, alterou seu nome para Gravações Elétricas S.A e adotou o selo Continental para dar visibilidade a seus produtos no mercado discográfico. VARGAS, Herom. “Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual.” *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, v.20, n.2, Porto Alegre, maio-agosto de 2013, p.10.

calipso, a valsa, a balada”.²⁹⁰

Como parte das práticas promocionais da gravadora, suas músicas alcançaram maior amplitude de divulgação e a cantora ganhou visibilidade nas colunas destinadas à música popular na imprensa nacional. Buscando apresentar a cantora para o público nacional, a Revista do Rádio publicou em 1962 uma entrevista de duas páginas, destacando que a “gauchinha” gostava de cantar “música romântica e música para a juventude.”²⁹¹ Apresentava-se o perfil de uma cantora jovem, feminina, romântica e sonhadora, buscando entrelaçar a artista, seu repertório musical e o público em potencial entre os leitores da revista.

Analisando sua trajetória artística, em 1973, Elis comentou sua inserção no mercado discográfico ao ser entrevistada no “MPB Especial” da TV Cultura

Minha primeira gravação eu morava em Porto Alegre e foi a convite da Continental, produzida por Carlos Imperial. Queriam uma cantora que fizesse frente a Celly Campello mas eu de antemão acho esse negócio de lançar para combater alguém uma pobreza total completa e absoluta, sempre achei. E eu não queria ser a sombra de quem quer que fosse. Eu queria ser eu, fazer minhas coisas. O repertório não era dos mais maravilhosos, não era de ouvir e rolar na sarjeta de paixão, entende? Ai ficou esquisito. Mas tinha contrato, tinha que fazer.²⁹²

O depoimento da artista explicita as relações que se estabeleciam entre as grandes gravadoras e os artistas em início de carreira: muitos eram contratados pelas potencialidades de sucesso comercial que ofereciam às empresas e eram inseridos em estratégias de mercado, as quais nem sempre respeitavam os interesses artísticos particulares dos artistas. Aproveitando-se do sucesso da cantora Celly Campello²⁹³ na

290 PASSOS, Claribalte. “Coluna Discoteca.” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1961, 4. caderno, p.4.

291 “Entrevista com Elis Regina.” Revista do Rádio, ed.651, 1962, p.28-9. Esta revista era um semanário carioca centrado no universo artístico da radiodifusão, com sucesso de público por veicular “fococas das estrelas”.

292 Elis Regina, MPB Especial, Programa Ensaio. Produção de Fernando Faro, TV Cultura, 1973.

293 Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Celly Campello foi a primeira artista brasileira a atingir sucesso no mercado discográfico nacional interpretando versões do *rock*, atingindo grande popularidade entre o público jovem. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/celly-campello/dados-artisticos>

Odeón, a Continental lançou Elis num formato semelhante, na perspectiva de concorrer dentro do mesmo nicho de mercado musical para a juventude.

Conforme Elis enfatiza, independente de sua insatisfação frente ao repertório e discordância quanto a ser lançada para competir com um formato preestabelecido, o contrato precisava ser respeitado, aspecto que evidencia a falta de autonomia da intérprete para compor seu primeiro trabalho discográfico. Este aspecto foi reafirmado por Elis em outra entrevista, no Programa Jogo da Verdade, em 1982, quando enfatizou que já tinha outras referências musicais com as quais gostaria de dialogar naquele momento, como Chet Baker e João Gilberto, mas “não tinha muita escolha”.²⁹⁴ Cabe destacar que, por mais que Elis já fosse uma cantora popular profissional em seus círculos regionais, não tinha capital de negociação para além de sua performance vocal, além de ter apenas 16 anos e sonhar com o reconhecimento no âmbito nacional.

Figura 1 – Capa do LP 'Viva a Brotolândia' (Continental, 1961)

Figura 2 – Capa do LP 'Poema de amor' (Continental, 1962)



Fonte: Elis Regina – Site Oficial. Disponível em <http://www.elisregina.com.br/Por-Elis/Albuns>

²⁹⁴ Elis Regina. Jogo da Verdade. TV Cultura, 1982. Programa dirigido por Tito Lima, apresentado por Salomão Êsper, e com Zuza Homem de Mello e Maurício Kubrusly como entrevistadores.

Esta estratégia fica mais evidente quando se analisa o disco “Viva a Brotolândia”, pois do repertório, composto em grande parte por rock ou outros gêneros jovens; ao título, escrito com letra moderna na cor vermelha e disposto na margem superior para chamar a atenção; até a imagem da artista, com roupa e cabelo despojados, sorriso juvenil e mãos estendidas, passando a sensação de movimento, tudo estava canalizado para aproximar Elis do perfil de Celly Campelo e chamar a atenção do público jovem (ver Figura 1).²⁹⁵

Ao comparar este disco com o próximo, “Poema de amor”, várias alterações foram feitas no projeto artístico da intérprete: o rock praticamente desapareceu e o repertório centrou-se em diversos estilos de samba – “samba canção, samba médio e teleco teco”, boleros e um chá-chá-cha; compondo um clima romântico, a capa traz a imagem da artista, com um sorriso feminino num perfil mais maduro, envolta em *organza* leve e transparente, com detalhes em salmão; do lado oposto, sobreposto à transparência do tecido, seu nome escrito em letras maiores na cor laranja e, abaixo dele, o título do disco, escrito em negro, o qual, por estar do lado oposto da foto de Elis com seu cabelo também negro, proporciona equilíbrio ao design gráfico da obra; também a grafia do nome da cantora foi alterada para “Ellis Regina”, prática comum no meio artístico da época na tentativa de “americanizar” o artista e enfatizar as relações que se estabelecia com a música internacional em seu repertório. (ver Figura 2) ²⁹⁶ Tais mudanças, além de demonstrar que a primeira estratégia imposta a artista não atingiu o resultado esperado, também deixam claro que a gravadora estava buscando encaixá-la em algum dos segmentos de sucesso dentro do mercado musical.

A experiência no selo CBS²⁹⁷, onde também gravou dois discos em 1963, “O bem do amor”, música que lhe rendeu o prêmio Eutuerpe como “Revelação de

295 Elis Regina, viva a Brotolândia, Continental, 1961, com produção e composição de Nazareno de Brito.

296 Elis Regina, Poema de Amor, Continental, 1962, com produção de Carlos Imperial e capa escrita por Luiz Mergulhão.

297 Este selo discográfico surgiu a partir da compra da American Record Corporation (ARC) pela Columbia Broadcasting System (CBS), em 1938, transformando-se em Sony, em 1987, após ser comprada pelo conglomerado japonês Sony Corporation. LAUS, Egeu. “A capa de discos no Brasil: seus primeiros tempos.” In: Arcos, V.1, 1998, p.118-119. Disponível em: http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/01-07.acervo_egeu%28102a126%29.pdf

Cantora”, pelo Jornal Correio da Manhã do Rio de Janeiro,²⁹⁸ e “Ellis Regina”, não foi muito diferente e, por mais que o samba tenha ganhado espaço frente ao bolero e outros gêneros estrangeiros, o que talvez pudesse expressar preferências musicais da cantora, ainda teve que se submeter às orientações comerciais da gravadora.²⁹⁹ Corroborando com essa ideia, Elis afirmou para a revista O Cruzeiro em 1965, que rompeu seus contratos e saiu de Porto Alegre em busca de uma nova gravadora, porque não concordava em ter que “gravar as músicas que a empresa escolhesse.”³⁰⁰

Mercedes Sosa não estabeleceu nenhuma relação com a indústria discográfica nesta fase regional de sua carreira, possivelmente porque ela se deu no momento anterior ao “boom” do folclore e a artista estava distante das relações com as empresas discográficas e seus estúdios de gravação centralizados em Buenos Aires. Se a música folclórica já estava incorporada ao mercado discográfico, como através de Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez ou de grupos como Los Chalchaleros e Los Fronterizos, somente a partir da segunda metade da década de 1950 se pode observar os primeiros *long plays* de Eduardo Falu, Horácio Guarany, Jorge Cafrune, Los Quilla Huasi, Los Trovadores, Los Tucu Tucu, Los Cantores del Alba, entre outros, atingindo maior dinamismo no início da década de 1960, quando o gênero despertou maior interesse dos grandes selos discográficos (Philips, RCA-Víctor, CBS, Odeón). O primeiro disco de Mercedes foi neste período, mas resultado de outras perspectivas musicais.

No Brasil, a indústria discográfica também estava dinamizada desde meados da década de 1950, principalmente decorrente da maior segmentação do mercado relacionado ao público jovem. Semelhante aos artistas argentinos, os artistas brasileiros que não estavam no eixo Rio de Janeiro/São Paulo também precisavam estabelecer contatos ou transferir-se para tais cidades, onde estavam as gravadoras e os principais cenários musicais nacionais, percurso realizado no início da década de 1960 por Elis Regina, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso, Clara Nunes e tantos outros em busca de lançar-se no mercado musical

298 PASSOS, Claribalte. “Coluna Discoteca”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1963, 4.caderno, p.4. Concurso realizado pelo Jornal Correio da Manhã, em parceria com a Secretaria do Estado da Educação e Cultura e com o Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro.

299 Elis Regina, “O bem do amor”, CBS, 1963; Elis Regina, “Ellis Regina”, CBS, 1963.

300 “Ela vem de Arrastão.” In: O Cruzeiro, 24 jul. 1965, p.46.

e conquistar reconhecimento nacional. Elis começou a perceber as complexas relações que se davam entre artistas e selos discográficos, entre as quais a falta de capital de negociação e o desejo de sucesso levava muitos a envolverem-se em estratégias de mercado que buscavam atender às demandas empresariais e deixavam em segundo plano as afinidades e interesses artísticos particulares dos artistas.

Mercedes Sosa e Elis Regina iniciaram suas trajetórias artísticas a partir das oportunidades abertas em seus cenários regionais, compondo seus repertórios e critérios estéticos a partir do que já estava consolidado dentro de seus campos musicais e tinha aceitação de público. Apesar das preferências de repertório e de estilos interpretativos de cada uma, atuando em circuitos artísticos regionais, relacionados aos espaços do rádio e de espetáculos musicais, as duas intérpretes tiveram que adaptar-se aos diferentes gêneros populares para atender as expectativas dos ouvintes e plateias. Cabe ressaltar que, a partir de tais referências, tanto Mercedes quanto Elis conquistaram reconhecimento artístico como cantoras populares em seus circuitos regionais.

Manter-se dentro de tais referências já consagradas estava entre as possibilidades de escolha das duas, pois dessa forma cantavam profissionalmente e ganhavam grande parte dos recursos financeiros que mantinham suas famílias. Entretanto, para além do dinamismo da indústria cultural estar localizado nos grandes centros urbanos, talvez justamente por tomarem consciência de suas potencialidades artísticas e descobrirem novas sonoridades musicais, as duas abandonaram os circuitos regionais iniciais e assumiram novos desafios em busca de novos cenários musicais e prestígio artístico.

2.2 INTÉRPRETES DE NOVAS PERSPECTIVAS MUSICAIS: NOVO CACIONEIRO E MPB

Tanto na Argentina quanto no Brasil a música popular encontrava-se em momento de efervescência desde meados da década de 1950. Novas sonoridades, espaços de atuação e públicos, em especial a juventude, passaram a dinamizar a

indústria discográfica e seus canais de divulgação. Para além da força dos gêneros estrangeiros, o samba mantinha sua força no Brasil e outros gêneros nacionais ganhavam espaço no mercado musical. Entre estes, a Bossa Nova colocava-se como modernidade musical, com sua tendência intimista, resultado das transformações rítmicas e poéticas sofridas pelo samba e que adaptou-se aos pequenos bares e boates dos jovens cariocas de classe média.

Semelhante processo ocorreu na Argentina, onde a *zamba* também passou por um processo de renovação e estabeleceu-se como principal gênero dentro do “boom” da música folclórica. A partir da inserção de elementos musicais, poéticos, interpretativos e de conteúdo³⁰¹ o gênero também ganhou prestígio principalmente entre a juventude das classes médias, deixando de ser bailável e inspirando uma postura mais passiva e audiovisual, aspecto que impulsionou o surgimento de espaços musicais específicos, como as *peñas* de espetáculo.³⁰² Nos dois casos, tais transformações demonstravam novas possibilidades de relações com as tradições musicais.

Junto desta inserção de novos elementos sócio-culturais, musicais, poéticos e interpretativos, o entrelaçamento entre música e política, advindo das dinâmicas da utopia de transformação social dinamizada nas artes neste mesmo contexto, também implicou em tensões e reformulações dentro dos campos da música popular brasileira e da música folclórica argentina, conforme discutido no capítulo anterior. O posicionamento engajado e de defesa de uma nova função social para a música popular passou a ganhar espaço em determinados círculos artísticos e integrou novas possibilidades entre as configurações abertas a partir dos debates e polarizações que envolveram os campos musicais.

É neste panorama que tanto Mercedes Sosa quanto Elis Regina reformularam suas concepções estéticas e buscaram estabelecer novas relações dentro de seus campos musicais. Para isto as duas tiveram que abandonar parte de suas relações artísticas e profissionais iniciais e migrar para os cenários nacionais que centralizavam os principais meios de produção, circulação e consumo musical. Este era o percurso comum para a grande maioria dos artistas argentinos ou brasileiros que buscavam

301 VILA, 1982, *Op.cit.*, p.25-27.

302 MOLINERO, 2011, *Op.cit.*, p.99.

espaço profissional e carregavam o sonho de consagração artística.

O trajeto de Mercedes envolveu Mendoza, Buenos Aires e Montevideú; já o de Elis, Rio de Janeiro e São Paulo. Seus processos de reinserção dentro dos campos musicais 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. Assim como ambas reformularam seus projetos artísticos a partir de apropriações de novas concepções estéticas e ideológicas, também contribuíram com elementos interpretativos nos movimentos de renovação dos quais fizeram parte, o Novo Cancioneiro e a MPB.

Através de processos permeados por possibilidades, adaptações, transformações, tensões e contradições, ao tornarem-se intérpretes de tais movimentos musicais, Mercedes Sosa e Elis Regina galgaram posições e consagração dentro de seus campos musicais. As duas integraram processos de lutas por redefinição de critérios estéticos, indicadores de legitimidade cultural e reconhecimento artístico dentro dos campos musicais, assim como de embates por representações identitárias relacionadas a conflitos político-culturais mais amplos das sociedades.

2.2.1 MERCEDES SOSA E O NOVO CANCIONEIRO

Por mais que Mercedes Sosa tenha construído sua identidade musical na década de 1950 em torno da Música Folclórica Argentina, tomando as referências do paradigma “clássico” para compor sua performance artística, sua formação musical envolveu diferentes gêneros nacionais e estrangeiros divulgados, principalmente, pelos programas de rádio e consumidos por sua geração. Em meio ao tango e ao folclore, ao jazz e demais gêneros norte-americanos, ao bolero e à rancheira, passou a entrar em contato com diferentes propostas musicais para a música folclórica.

Neste sentido, os novos elementos musicais e poéticos observados no trabalho do violonista e compositor Óscar Matus, a partir de 1957, marcaram o processo de reformulação das perspectivas musicais da artista, aspecto comentado por Fernando del

Valle Sosa, irmão de Mercedes, em depoimento para o biógrafo Rodolfo Braceli,

Quando chegou com suas canções em seguida começou a mudar tudo em Tucumán. O folclore era uma coisa de *paisajitos*; com as músicas de Matus e Tejada Gómez se descobriu que a paisagem importa, mas muito mais há de importar o homem... E assim como o folclore mudou com a chegada de Matus, mudou a Marta [Mercedes] e seu repertório.³⁰³

Óscar Matus e Armando Tejada Gómez viviam em Mendoza, um dos principais centros urbanos do noroeste argentino e que se encontrava em plena efervescência intelectual e cultural, aspecto que oportunizou o desenvolvimento de novas perspectivas culturais, como o Movimento do Novo Cancioneiro.³⁰⁴ Matus, de origem humilde, era um músico popular intuitivo que vinha inserindo novos elementos na música folclórica e já estava integrado no circuito de peñas, pequenos cenários de espetáculo e meio radial desde o final da década de 1940. Com trajetória inicial operária e na militância sindical de esquerda, Armando Tejada Gómez tornou-se um literato autodidata aproximando-se da música popular nacional a partir de sua experiência como locutor na LV 10 Rádio Cuyo desde 1950.³⁰⁵

A proposta musical que Matus e Tejada Gómez vinham desenvolvendo diferenciava-se dos repertórios da música folclórica argentina que circulavam nos espaços massivos e que Mercedes estava acostumada a interpretar. Distanciava-se da perspectiva idealizada e harmônica sobre o mundo rural, suas paisagens e seus costumes, e passava a valorizar a música como veículo de mensagens, principalmente para discutir a realidade presente. Ao entrar em contato com este repertório musical Mercedes começou a repensar seus critérios estéticos e sua relação com a música folclórica argentina.

Após casar-se com Matus, conhecido como “Negro Fiero”,³⁰⁶ Mercedes

303 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.71 (tradução nossa). Em seu espaço familiar Mercedes Sosa era tratada pelo nome Marta, nome com o qual deveria ter sido registrada quando nasceu.

304 GARCÍA, María Inés, 2009, *Op.cit.*, p.75.

305 DÍAZ, 2009, *Op.cit.*, p.216-220.

306 Na Argentina a expressão “negro”, ou suas variações (“negra”, “negrita”, “negrito”), denota pessoas de cabelo negro, de alguma ascendência indígena, presente em todo o vasto interior do país.

transferiu-se para Mendoza, onde passou a atuar nas rádios da cidade, como a LV10 Rádio de Cuyo e V8 Rádio Libertador, inserindo-se nas dinâmicas de artistas e intelectuais da cidade. Além de desempenhar importante papel na formação profissional e cultural dos artistas, tais espaços foram centrais para a aproximação de músicos, compositores, artistas e intelectuais em torno de novas perspectivas musicais, conforme ressalta Maria Inés García.³⁰⁷

As percepções de Mercedes sobre o tempo vivido em Mendoza foram registradas em depoimentos da artista para Rodolfo Braceli e para Leopoldo Brizuela,

Rápido entrei num mundo desconhecido, o mundo dos escritores, dos escultores, dos pintores, dos intelectuais. Estava deslumbrada por tanta gente criativa, cultíssima e boa. Tudo era pensamento e criatividade e alegria de viver. Se fazia e se sonhava.³⁰⁸

[...] e me senti muito respeitada como cantora, tiveram de entrada muita confiança em mim. Eram todos artistas. E com uma grande claridade política, também, coisa que me abriu muito os olhos e a garganta. Fui amiga de muitos escritores e poetas, como Tejada Gómez e Iverna Codina³⁰⁹, e eles me guiaram muito bem em minhas leituras [...].³¹⁰

Sublinhando que passou a integrar um círculo cultural bastante diversificado, a artista deixou evidente em seus comentários a admiração e o envolvimento com as práticas e ideias artísticas vivenciadas nesse novo espaço, distintas do cenário artístico de Tucumán. Suas percepções explicitam as relações que a artista travou em meios artísticos e políticos mais dinâmicos, os quais implicavam numa nova percepção sobre ser artista e sua função social, aspectos que podem ser observados no depoimento de Ramón Ábalos, um jornalista, escritor e militante do Partido Comunista, que fazia parte de tais círculos no final da década de 1950,

307 GARCÍA, María Inés, 2009, *Op.cit.*, p.78.

308 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.99 (tradução nossa).

309 Iverna Codina (1912-2010) novelista chileno-argentina, relacionada à narrativa realista latino-americana.

310 BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, p.83 (tradução nossa).

Aqui, nesta região tinha muitos *boliches*, muitos bares e clubes. [...] E te dou um dado interessante, aqui, na rua Pedro Molina, um clube chamado Aníbal Ponce, que era um pensador marxista argentino, um comunista. E muita gente, inclusive acomodada, vinha aos bailes que se faziam ali. Um dos líderes era o senhor Vicente Mirón. Eram bailes com orquestras típicas, que tocavam tango e jazz, e orquestras características, que tocavam música dançante, como passodobles, e não podia faltar o acordeão. Para que uma festa tivesse êxito, tinha que ter uma orquestra característica. Lembro-me dos Casiani, uma família de músicos, também comunistas. [...] [...] era muito forte e reconhecida a esquerda naquele momento. A presença cultural do Partido Comunista era muito forte. Editavam muitíssimos livros de literatura, filosofia, sociologia. E se discutia muito sobre a realidade. Tínhamos muitas expectativas políticas. E aparte surgiu o peronismo que começou a inclinar-se para as necessidades dos setores populares e nós nos interessamos muito por isso.³¹¹

O depoimento acima proporciona uma descrição do cenário político-cultural ao qual Mercedes se integrou. Diferente das experiências em Tucumán nos anos anteriores, em que a artista atuou na valorização da música folclórica no cenário regional, em Mendoza o gênero estava estabelecido no gosto popular, assim como integrava espaços de diversidade musical, entre os quais diferentes tradições, como o tango e o folclore, dividiam a cena com gêneros modernos, como o jazz. A intérprete passou também a conviver com diferentes debates políticos, principalmente com a efervescência do Partido Comunista na região.

As relações estabelecidas com o poeta Armando Tejada Gómez e o músico Óscar Matus desencadearam transformações estéticas e políticas, assim como o desenvolvimento de um novo projeto artístico. Enquanto Matus apresentou para Mercedes novas sonoridades dentro da música folclórica argentina, Tejada Gómez proporcionou para a artista contato com uma visão crítica e poética sobre a realidade social. Outro aspecto importante, foi a aproximação de Tejada Gómez do Partido Comunista³¹² e do circuito de intelectuais latino-americanos através da Casa das

311 NARANJO, Ulises. "Ramón Ábalo: "Mercedes Sosa y Mendoza se hacían el amor"." In: MDZ Online. <http://www.mdzol.com/entrevista/166419-ramon-abalo-mercedes-sosa-y-mendoza-se-hacian-el-amor/>

312 Armando Tejada Gómez foi deputado provincial pela União Radical Intransigente, entre 1958-1959, atuando de forma independente após romper com a sigla e filiar-se ao Partido Comunista em 1959 TEJADA GÓMEZ, Armando. Site oficial. Disponível em: <http://www.tejadagomez.com.ar/>

Américas.³¹³ Junto de Tejada Gómez e de Óscar Matus, Mercedes filiou-se ao Partido Comunista Argentino entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960.

A apropriação dos critérios estéticos e princípios políticos dinamizados a partir de tais relações pode ser observada num de seus depoimentos em sua biografia,

Entre todos tratamos de realizar músicas que, como queriam e faziam Matus e Tejada, continham e expressavam o homem argentino de nosso tempo, sempre exigindo-nos e sem sacrificar por nada a dignidade estética. Nada de andar fazendo coisas fáceis com o interesse de que as pessoas gostem rapidamente.³¹⁴

Em seu depoimento, a artista deixou em relevo a busca por seguir as orientações do compositor e do poeta, explicitando a primazia de ambos sobre seus princípios estéticos e práticas artísticas, tanto na adequação da música folclórica ao tempo vivido, através da expressão de temáticas sociais, assim como no rigor estético em detrimento da aceitação do público. Assumindo o nome artístico Mercedes Sosa, a artista transformou-se na principal intérprete do repertório musical que expressava as ideias do grupo, integrando o período de maturação do Manifesto do Novo Cancioneiro.

Em consonância com a valorização da música folclórica que se iniciava, Mercedes e Matus migraram para Buenos Aires no final da década de 1950, aspecto comentado pela intérprete em entrevista para a Revista Confirmado, em 1972,

Quando um provinciano chega a Buenos Aires, lhe custa muito adaptar-se à cidade. É difícil e muitos se vão. Desgraçadamente tudo está centralizado, aqui estão as gravadoras, as pessoas que te descobrem – ou não descobrem nunca. Assim, é necessário estar aqui.³¹⁵

313 Em 1961, através de seu livro 'Los compadres del horizonte', Armando Tejada Gómez recebeu a Primeira Recomendação do II Concurso Latinoamericano de Literatura Casa de las Américas, em Havana-Cuba.

314 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.102 (tradução nossa).

315 “Reportaje: Mercedes Sosa – El porqué del canto.” In: Revista Confirmado, n.344, 18 a 24/01/1972, p.32-34.

A intérprete enfatiza os desafios que os artistas “provincianos” como ela enfrentavam em Buenos Aires: por um lado a centralização da indústria discográfica na capital do país naquele momento; por outro, as dificuldades de adaptação à cidade, relacionadas à própria sobrevivência, pois a despeito de seu cosmopolitismo, os migrantes das províncias ainda eram tratados como “*cabecitas negras*” em determinados círculos sociais. Entretanto, conforme Mercedes destaca, “era necessário estar ali” para conseguir ter alguma chance de carreira artística.

Figura 3 – Capa do LP 'La Voz de La Zafra' (RCA-Víctor, 1962)



Fonte: PERRERAC – la canción, un arma de la revolución. Disponível em: <http://perrerac.org/argentina/mercedes-sosa-la-voz-la-zafra-1962/6301/>

Assim, buscando colocar o novo repertório no cenário nacional, a partir da aproximação do circuito de produção e divulgação musical em Buenos Aires, surgiu o primeiro *long play* da artista, “La voz de la zafra”, a primeira tentativa de divulgar os princípios estéticos propostos por Armando Tejada Gómez e Óscar Matus. Gravado em 1961 e lançado pelo selo RCA-Víctor no mercado discográfico argentino em 1962, com repertório formado principalmente de composições de seus idealizadores, já expressava um tratamento musical distinto para os gêneros da música folclórica e explicitava

temáticas que valorizavam o homem em suas relações conflituosas com a paisagem.³¹⁶

A capa do disco (ver Figura 3), composta com uma divisão na vertical e valorizando tons escuros no fundo, traz do lado direito uma foto com o rosto da artista bem delineado. Já do lado esquerdo, inseridos de forma centralizada, estão as informações sobre o disco: o título foi escrito na cor branca e, abaixo deste, demarcado através de linhas também na cor branca, o nome da artista recebe destaque, sendo escrito usando tamanho maior da fonte e em letras azul e amarelo; e, abaixo deste, na mesma tonalidade de azul, estão os títulos das músicas que compõem o repertório, onde a inserção de pequenos elementos na cor vermelha buscam despertar a atenção do leitor.

Em sua contracapa, através de um texto de Eduardo Ayala, buscou-se apresentar a artista, enfatizando que era seu *debut* discográfico. Para despertar o interesse do público e justificar o lançamento da intérprete, o autor retomou sua trajetória de quase dez anos dentro da música folclórica através do pseudônimo Gladis Osório, destacando sua atuação na Emissora LV12 de Tucumán e no circuito de espetáculos do norte do país, onde passou a ser conhecida como "A Voz da Safra", origem do título do disco. Tratou-se de enfatizar que o disco, gravado pela RCA em Buenos Aires, em 1961, significava o “nascimento” de Mercedes Sosa. A associação entre os nomes Mercedes Sosa e Gladis Osório tinha como objetivo carregar para o novo nome artístico da intérprete o capital simbólico construído durante sua trajetória inicial e que lhe deu reconhecimento regional, aspecto que poderia facilitar a divulgação do disco.

Sobre o repertório e a interpretação de Mercedes, o texto sublinha o seguinte,

[...] Essencialmente emotiva, tem um estilo definido, pessoal mas que respeita sempre o caráter da obra que interpreta.

Em sua voz plasmaram-se, a força do sol, o frutífero desta nossa terra, a pujança do trabalhador do canavial na obtenção da riqueza do solo e toda a força telúrica da selva litorânea e falamos especificamente da zona litorânea, pois poderá apreciar-se que a artista aborda neste long

316 Das doze faixas do disco, oito eram composições de Armando Tejada Gómez e Óscar Matus ('Los hombres del río', 'La zafra', 'El río y tú', 'Tropero padre', 'Nocturna', 'Zamba de los humildes', 'Zamba de la distancia' e 'Selva sola'); duas de Ben Molar, 'Recuerdos del Paraguay', com parceria de Demetrio Ortiz, e 'Sin saber por qué', com parceria de Florentín Giménez; e uma de Gerardo López, 'El indio muerto'. Mercedes Sosa. "La voz de la zafra". Buenos Aires, RCA-Víctor, 1962.

play tema de teor litorâneo e o faz porque está na posição de, na medida do possível, respeitando certas normas é claro, aproximar as regiões de nosso país através da música. Considera que não tem um regionalismo definido e tende a cantar todos os ritmos do país, dando a cada tema a força de sua personalidade. [...]

Nos encontramos, podemos afirmar, ante uma nova forma do dizer nativo.³¹⁷

Ao buscar comentar a performance vocal de Mercedes, Eduardo Ayala enfatizou a emoção na expressão da intérprete. Além disso, ao observar que o repertório estava composto por gêneros musicais de diferentes regiões do país, em especial da região litorânea, relacionada às províncias cortadas pelo rio Paraná, destacou que a obra não possuía um regionalismo definido, aspecto que caracterizava e diferenciava o trabalho de outros artistas da música folclórica. Observando especificidades na proposta musical, fechou a apresentação do disco afirmando que era “uma nova forma do dizer nativo”.

Em entrevista para a Revista Crisis, em 1975, Mercedes sublinhou que este disco foi considerado “não comercial” pela gravadora, assim não foi divulgado nem atingiu êxito de público.³¹⁸ Era o momento inicial do dinamismo para a música folclórica nacional e a proposta musical, poética e interpretativa do disco não seguia os princípios já consagrados dentro do campo musical, relacionados ao paradigma “clássico”, e que começavam a fazer sucesso na indústria discográfica. Possivelmente por tais características, a direção comercial da RCA Victor não valorizou a proposta.

Para Mercedes, sua performance vocal nestas primeiras gravações ainda não demonstrava um estilo interpretativo “firme”, mantendo-se regionalista e “nortenha”.³¹⁹ Esta autocrítica tecida posteriormente, quando a perspectiva do Novo Cancioneiro já tinha encontrado seu espaço dentro do campo musical, é direcionada às similaridades de sua performance às formas expressivas dos cantores já consagrados dentro do campo musical, como o acento regionalista de Margarita Palácios, e à defesa da performance vocal como inovação e ruptura frente ao “folclore oficial”, aspecto que a intérprete não observava neste seu primeiro trabalho.

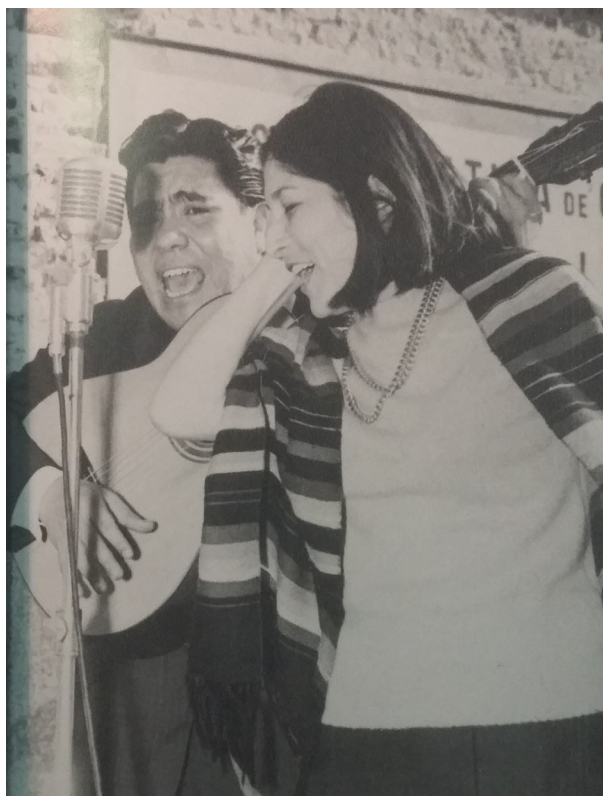
317 Mercedes Sosa. “La voz de la Zafra” - Mercedes Sosa!. RCA-Victor, Buenos Aires, 1962.

318 BERMEJO, Ernesto González. “Mercedes Sosa, dueña y señora”, In: *Crisis*, n.25, 1975, p.29-32.

319 *Ibidem*.

Cabe destacar que a performance vocal de Mercedes Sosa tornou-se paradigmática dentro da música folclórica argentina, pois inseriu novas cadências rítmicas e interpretativas no gênero, como na *chacarera* 'La Oncena', de Eduardo Lagos,³²⁰ gravada em seu disco 'Para cantarle a mi gente', de 1967. Entretanto, mais do que depurar completamente suas referências iniciais, Mercedes incorporou a estas novas formas de expressão, compondo sua própria performance dentro do gênero.

Figura 4 – Mercedes Sosa e Oscar Matus em performance artística (1965)



Fonte: BRACELI, Rodolfo. Mercedes Sosa: La Negra. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2003.

³²⁰ Eduardo Lagos (1929-2009), músico, compositor e pianista de Buenos Aires, destacou-se por inserir elementos inovadores na música folclórica argentina. Conforme destaca Alberto Abecassis, suas composições dentro do gênero, como a *chacarera* 'La oncena', composta em 1956, são destacadas pela originalidade harmônica e acentuação musical, mesmo sem distanciar-se do estilo tradicional. ABECASSIS, Alberto. *La chacarera bien mensurada*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto, 2004, p.109.

Os esforços iniciais para a inserção no cenário musical de Buenos Aires foram comentados pela artista,

O folclore em Buenos Aires, ainda que começasse uma década de grande valorização, era cantado em lugares às vezes muito difíceis para a gente. Nós queríamos fazer um espetáculo sério e distinto, no qual se pudesse escutar bem uma letra, etc. Nos negávamos a cantar em *peñas* para que as pessoas dançassem e nada mais... Por outro lado, em nossas músicas, tínhamos começado a inserir coisas novas, elementos distintos dos que habitualmente se escutavam na rádio...³²¹

Para além de sublinhar que o gênero musical estava em seu momento de valorização inicial, no início da década de 1960, o depoimento da artista expressa algumas das características que diferenciavam sua proposta musical daquela em relevo nos principais espaços de divulgação, a rádio e as *peñas*: diferente das músicas bailáveis, as quais Carlos D. Molinero observa estimularem uma participação ativa e corporal no espectador,³²² a proposta musical pretendia mobilizar a reflexão em detrimento da dança, a partir da inserção de novos elementos musicais, poéticos e interpretativos, por isso a artista enfatiza em seu comentário o desejo que tinham de “fazer um espetáculo sério e distinto”.

Nesse sentido, o repertório musical aparecia como o principal fator de diferenciação frente aos repertórios e práticas estéticas da música folclórica já consolidados, pois implicava em novas posturas artísticas e de fruição da arte musical. A partir do entrelaçamento entre música popular e política, as composições buscavam expressar novas leituras sobre a cultura popular e as realidades contraditórias vivenciadas pelas classes trabalhadoras argentinas, através de letras poéticas e que dialogavam com a literatura. Implicando numa proposta musical diferenciada e assumindo princípios da esquerda política, os espaços de atuação de Mercedes e Matus restringiram-se a círculos mais intelectualizados e politizados, nesse percurso inicial de busca por inserção no cenário nacional.

Comentando a recepção inicial em Buenos Aires, em entrevista para a Revista

321 BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, p.86 (tradução nossa).

322 MOLINERO, 2011, *Op.cit.*, p.99.

Crisis, em 1975, Mercedes demarcou a diferença existente entre os artistas já reconhecidos dentro da música folclórica argentina, como Los Fronteirizos,³²³ Los Chalchaleros,³²⁴ Quilla Huasi³²⁵ e Ariel Ramírez,³²⁶ e o movimento que integrava, compartilhado por uma minoria, mas com público politizado bastante fiel.³²⁷ Em sua biografia salientou a apresentação em reuniões e festas organizadas pelo Partido Comunista,³²⁸ assim como em depoimento para o livro de Leopoldo Brizuela destacou a atuação do casal em espaços frequentados “somente por jovens com uma determinada claridade ideológica.”³²⁹

Fora dos círculos da militância política, que comungava valores ideológicos com a proposta estético-musical, o casal enfrentava dificuldade de trabalho em Buenos Aires, provavelmente devido ao repertório não ser compatível com o divulgado pela indústria cultural e valorizado pelo público nos espaços de atuação. Assim, em 1962, ainda antes da elaboração do Manifesto do grupo, buscando espaço de trabalho e de aceitação da proposta musical, Mercedes, Matus e Tejada Gómez passaram uma temporada em Montevidéu, no Uruguai. Inserindo-se em novos círculos de artistas, intelectuais e militantes comunistas, entre os quais estava o escritor uruguaio, integrante do Partido Comunista Mario Benedetti que classificou a proposta musical defendida pelo trio como “Poemas e canções em direção ao horizonte.”³³⁰

323 Grupo de música folclórica argentina, formado em 1953 na província de Salta. Teve várias formações, sendo a primeira composta por Gerardo López, Carlos Barbarán e Emilio Solá. O compositor, arranjador e intérprete César Isella fez parte deste grupo entre 1956-1966. A formação teve grande inserção no mercado discográfico, integrando o *casting* da Philips entre 1958-1974, sendo reconhecida pela performance vocal e arranjos musicais inovadores.

324 Grupo de maior êxito popular dentro da música folclórica argentina, com várias formações desde seu surgimento em Salta em 1948. Seus discos foram gravados pela RCA-Victor a partir de 1956.

325 Formado em Buenos Aires em 1956, os Quilla Huasi (“Cantores de la casa de la luna”) também estiveram entre os grupos de música folclórica mais populares nas décadas de 1960 e 1970, gravando vasto repertório entre o final de 1950 e o começo de 1980 pelas empresas discográficas TK, Philips, CBS, Microfón, RCA-Victor e Chants du Monde.

326 Ariel Ramírez (1921-2010), músico, compositor e pianista de Santa Fé, integrou os círculos de espetáculos, rádio e indústria discográfica argentina (RCA-Victor e Philips) desde a década de 1940, com uma proposta musical centrada em valorizar as diferentes expressões musicais do país, buscando inter-relacionar os gêneros à música erudita, atuando no processo de renovação musical. A partir de 1955 montou a 'Compañía Folklórica', com a qual passou a percorrer o interior da Argentina e outros países com espetáculos coreográficos e musicais integrados por vários compositores e intérpretes.

327 BERMEJO, Ernesto González. “Mercedes Sosa, dueña y señora”, In: *Crisis*, n.25, 1975, p.29-32.

328 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.77.

329 BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, p.86 (tradução nossa).

330 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.85 (tradução nossa).

Esta inserção no cenário musical uruguaio, é tratada por Mercedes Sosa em sua biografia,

Pela rádio se escutava a todo tempo a minha voz, coisa que não acontecia na Argentina. Eles se deram conta de que eu era uma artista, que alguma vez chegaria a ser grande. Perceberam antes. Durante esse tempo eu cantei nos bairros, com as murgas. Já vinham fazendo artistas como Alberto Castillo³³¹, Amelita Vargas³³²... Era lógico o reconhecimento para eles, mas não para mim, que não era ninguém. E me abriram totalmente as portas ainda que nosso repertório era sério, muito sério... Mas ao ser recebida pelas murgas eu me coloquei ao tom e cantei também algumas músicas mais leves, coisas como... *mira que cabeza loca... poner tus ojos en mí... yo que siempre ando de paso.. no puedo hacerte feliz...* Cantava coisas assim e alternava com músicas como “Verde selva”.³³³ Eram canções inusuais, com letras emparelhadas com a poesia, difíceis de captar naqueles anos. O caso é que as pessoas começaram a aplaudir, não sei se a gente do Partido Comunista ajudava para isso.³³⁴

A experiência em Montevideú ficou marcada para a intérprete como sendo a primeira em que obteve reconhecimento artístico frente a um público mais amplo e ocupou um espaço melhor definido dentro dos cenários musicais e meios de divulgação, como o rádio. Para isto, Mercedes precisou encontrar estratégias que conciliassem aceitação do público e divulgação da proposta musical do grupo, como a destacada por ela em seu depoimento. Ao observar o repertório popular, considerado por ela “leve”, cantado pelos artistas com os quais passou a dividir os cenários populares em que se apresentava, a intérprete passou a intercalar músicas mais populares que envolviam seus interlocutores, com as músicas específicas de seu repertório, considerada por ela “difíceis de captar naqueles anos.”

O apoio de integrantes do Partido Comunista no Uruguai também aparece

331 Alberto Castillo (1914-2002) foi um ator e cantor argentino de tango, milonga, candombe afro-uruguaio e vals.

332 Amelita Vargas (1928) é uma atriz e bailarina cubana-argentina.

333 Provavelmente, em sua biografia realizada em 2003, Mercedes se equivocou no nome da música, querendo referir-se a “Selva sola”, música de Armando Tejada Gómez e Óscar Matus, que fez parte do primeiro disco da intérprete: *Canta Mercedes Sosa. “La voz de la zafra”*. Buenos Aires, RCA-Víctor, 1959.

334 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.84 (tradução nossa).

destacado no comentário de Mercedes, o que é reforçado em outras passagens de sua biografia, nas quais a intérprete enfatiza que ela e Matus receberam ajuda para instalarem-se e manterem-se nos primeiros momentos em Montevidéu. Tais aspectos reforçam a perspectiva das redes de solidariedade existentes entre os integrantes da agremiação, as quais acompanharam a trajetória da artista pelas décadas de 1960 e 1970. Através de tais redes e das dinâmicas sociais e políticas que envolveram a América na década de 1960, ampliaram-se as relações entre a intérprete e as perspectivas político-culturais das esquerdas latino-americanas.

Segundo Coriún Aharonián, desde a década de 1950, paralelo a ampla difusão do folclorismo “clássico” pela indústria musical de Buenos Aires que cruzava as fronteiras e disseminava-se fortemente no Uruguai, desenvolveu-se no país um movimento musical independente e que também trabalhava com outra perspectiva musical sobre a música folclórica, dentro do qual estavam Alfredo Zitarrosa,³³⁵ Daniel Viglietti³³⁶ e Los Olimareños.^{337 338} Tais informações trazem a possibilidade de observar o reconhecimento obtido por Mercedes e Matus em terras uruguaias também como decorrência deste processo de renovação musical e de abertura de espaços nos cenários musicais já iniciada por tais artistas uruguaios.

A primeira menção de Mercedes Sosa no principal meio argentino de divulgação e debate sobre a música folclórica nacional – a Revista Folklore publicada em Buenos Aires, foi num espaço publicitário da emissora de rádio uruguaia CX14 El Espectador, em novembro de 1963, quando a artista já tinha retornado a Argentina e o

335 Alfredo Zitarrosa (1936-1989), militante de agrupações da esquerda uruguaia, desenvolveu seu repertório tendo como base a música folclórica rural, valorizando os gêneros identitários da região e ampliando o conteúdo social nas décadas de 1960 e 1970, em especial nesta última, como forma de enfrentamento ao regime militar que se estabeleceu no país.

336 O projeto musical de Daniel Viglietti (1939), com forte cunho social, desenvolveu-se a partir de elementos da música folclórica uruguaia, latino-americana e erudita, musicalizando também obras de poetas e literatos como Mario Benedetti, Nicolás Guillén, César Vallejo, Federico García Lorca, entre outros.

337 Dueto uruguaio, formado em 1960 por Pepe Guerra e Braulio López, voltado para gêneros da tradição rural uruguaia, entre outros não folclóricos como a *murga* e o *candombe*, e ritmos argentinos, inserindo elementos de modernização musical e temática social. O dueto integrou, junto a Alfredo Zitarrosa, José Carbajal, Daniel Viglietti, entre outros, o primeiro movimento do Canto Popular Uruguaio

338 AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de La República, 2007, p.23-25.

Manifesto do Novo Cancioneiro também já tinha sido divulgado (fevereiro/1963). Uma breve nota buscou apresentar a artista tucumana, representada como “La voz de la zafra”, que integrava o elenco da emissora e cumpria “brilhante temporada no Uruguai em rádio e TV”.³³⁹ Nesta mesma edição, a intérprete ainda mereceu destaque, ao lado de Horácio Guarany,³⁴⁰ Ramona Gallarza,³⁴¹ Eduardo Falú,³⁴² entre outros, na seção 'Notículas', referente a notícias sobre a música folclórica argentina no país vizinho,

Mercedes Sosa, chamada “La voz de la zafra”, é um dos nomes que tem recorrido maiores distâncias levando como única bandeira o folclore. Por seu temperamento e sugestiva força que emana de suas interpretações, pode ser considerada como representante de uma modalidade própria, fundamento claro para um prestígio que encontrasse aumentando, e que se reflete na boa atenção que se presta a suas realizações. Mercedes chegou no Uruguai em maio, ficará ainda algum tempo mais entre a gente, porque se sente bem junto de um público que a tem recebido com carinho e respeito.³⁴³

Ainda relacionada a repercussão do trabalho da artista no Uruguai, a breve nota vinculava Mercedes à música folclórica argentina e buscava destacar a aceitação de seu trabalho pelo público uruguaio. Realçando sua performance interpretativa, a nota procurou explicitar o diferencial de sua proposta musical que poderia ser considerada “representante de uma modalidade própria”. Esta primeira aparição da artista na principal revista do gênero somente no final de 1963, após mais de quatro anos integrando o cenário musical de Buenos Aires, o reconhecimento em cenários uruguaiois mais amplos e oito meses após a apresentação pública do Manifesto do Novo

339 “Folklore en el espectador de Montevideo”. “Folklore en el Uruguay”. In: *Revista Folklore*, novembro de 1963.

340 Horacio Guarany (1925), nascido na província de Santa Fé, filiado ao Partido Comunista, foi um dos cantores de maior sucesso a partir do *boom* do folclore, sendo também um dos pioneiros no Festival Nacional de Cosquín, em 1961. A partir de 1963 gravou larga discografia pelo selo Philips.

341 Ramona Gallarza (1940), nascida na província de Corrientes, foi uma das principais vozes femininas do *boom* do folclore, representada como “La novia del Paraná”, a “embaixadora da canção do litoral”. Possui larga discografia pelo selo Odeón, desde 1958.

342 Eduardo Falú (1923-2013), nascido na província de Salta, foi um dos violonistas e compositores argentinos que passou a inserir novos elementos na música folclórica argentina a partir de meados da década de 1950. Musicalizou poemas de Jaime Dávalos, Manuel J. Castilla, Hamlet Lima Quintana, Osiris Rodríguez Castillos, entre outros. Possui larga discografia pelos selos TK, DM, HM e, a partir de 1960, na gravadora Philips.

343 “Notículas.” In: *Revista Folklore*, novembro de 1963, p.61 (tradução nossa).

Cancioneiro em Mendoza, é representativa das dificuldades iniciais de inserção no cenário musical nacional e de aceitação da nova proposta estética dentro do campo musical.

O movimento do Novo Cancioneiro foi resultado do processo de maturação das ideias musicais, poéticas e políticas de seus integrantes, entre eles de Mercedes Sosa. A atitude vanguardista da apresentação do grupo através de um Manifesto,³⁴⁴ expressando simbiose entre música e política, assumiu esta direção a partir dos debates e experiências em diferentes círculos intelectuais, artísticos e políticos em Mendoza, Buenos Aires e Montevideu. A percepção da função social da música popular enquanto mobilizadora de utopias de transformação social e a possibilidade de, através dela, unir diferentes artistas na busca por renovação/atualização do cancionero popular numa perspectiva instrumentalizadora/conscientizadora de seus públicos, fez nascer o Novo Cancioneiro. Conforme destaca Bronislaw Baczko, a utopia transforma-se em potência orientadora ou mobilizadora das esperanças coletivas quando se estabelece como ideia-referência ou ideia-força entre as expectativas de uma época ou de um grupo social.³⁴⁵

Mercedes Sosa também foi amadurecendo suas práticas artísticas através de tais debates e experiências. Assumindo a responsabilidade de divulgar o movimento e mobilizar espectadores a partir de sua proposta estético-política, a intérprete passou a compor sua prática artística e performance vocal a partir dos princípios defendidos. A artista também incorporou tais elementos a seu discurso, tornando-se um de seus principais arautos, aspecto que também foi incorporado como parte de seu capital simbólico dentro do campo artístico.

Comentando sua participação no movimento, em entrevista para o escritor Leopoldo Brizuela, no livro 'Cantar la vida, no começo da década de 1990, Mercedes enfatizou que o movimento diferenciava-se dentro da música folclórica argentina, não porque o que vinha sendo feito fosse ruim, mas porque significava “mudança” dentro do gênero. Em sua defesa mantinha-se forte a valorização dos princípios defendidos no

344 O Manifesto foi publicado no Diário Los Andes e apresentado para artistas e intelectuais no salão do Círculo de Periodistas de Mendoza, no dia 11 de fevereiro de 1963.

345 BACZKO, Bronislaw. 'Imaginação social'. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda/Editora Portuguesa, 1985.

documento do Manifesto: a adequação da música folclórica argentina ao tempo presente; a influência nas canções de temática social de Atahualpa Yupanqui e Buenaventura Luna; a expressão da realidade social; a integração dos diferentes artistas com perspectivas similares; a preocupação em estimular o espírito crítico, em especial da juventude; a aproximação de movimentos artísticos latino-americanos que defendessem propostas emancipatórias e, enfim, o engajamento do artista.³⁴⁶

Mercedes não deixou de expressar sua percepção sobre a forma como o Novo Cancioneiro foi recebido dentro do campo musical nacional

Mas nesse momento, na Argentina, nossa proposta foi muito mal recebida. E esse foi um golpe decisivo, para a gente. [...] Isto porque as pessoas que rodeavam os músicos eram muito conservadoras, tanto no musical quanto no político...[...] Por um lado, estavam os folcloristas, para os quais parecia uma traição à pátria que uma zamba como “Zamba para no morir”³⁴⁷ - um tema fundamental em minha vida – se parecesse a uma bossa-nova e falasse uma linguagem poética muito diferente. Depois estavam os intelectuais, os poetólogos, os musicólogos, os antropólogos, os podólogos [risos] que nos olhavam com lástima, etc.³⁴⁸

Como se pode observar, a intérprete enfatizou que a proposta estética que defendia não foi compreendida pelos integrantes do campo artístico. Em sua percepção, a não aceitação inicial de novos elementos musicais e poéticos era decorrência do “conservadorismo” existente no meio musical, tanto por parte de músicos e artistas, quanto de intelectuais e estudiosos da música folclórica. A artista deixou claro que seu repertório inseria novos elementos, buscando referências interpretativas em outras vertentes, como na Bossa Nova, gênero que ganhava espaço no cenário musical argentino na época. A inserção de elementos modernos, assim como a hibridação com outros gêneros e tradições, defendida pelos integrantes do Novo Cancioneiro, para os quais o cancionero nacional era um “solene cadáver”, eram criticadas por aqueles que possuíam uma visão mais essencializada da música folclórica nacional dentro do campo musical.

346 BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, p.85-90.

347 Música gravada por Mercedes Sosa no disco: “Yo no canto por cantar”. Buenos Aires, Philips, 1966.

348 BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, p.88 (tradução nossa).

Para além do plano musical, o “conservadorismo” entre as posições políticas dentro do meio artístico da época também dificultou a aceitação do Novo Cancioneiro, aspecto também enfatizado pela artista

Mercedes Sosa: Essa foi a confusão mais grave. Nós somos, sempre fomos e sempre seremos, gente de esquerda. Indubitavelmente. Nosso Movimento era um movimento progressista, sim. Mas as pessoas o etiquetaram como pertencente a um determinado partido político. E isso não era certo. Nós não fazíamos discriminação partidária; e mais, não sabíamos a que partido pertenciam todos esses compositores citados, o que ainda hoje ignoro. O nosso era um movimento...

Entrevistador: Apolítico?

Mercedes Sosa: Não! Não foi um movimento apolítico, mas também não foi partidário... Foi um movimento para a música e a poesia popular. Entretanto, *todo movimento cultural é sempre de esquerda ou de direita, digam o que digam os artistas que o integram*. Ainda quando um artista se define “apolítico” se está comprometendo com uma determinada política, aquela de fechar os olhos pelo menos. [...] E veja que a indiferença é uma postura política muito clara, uma forma de apoio, eu diria.” [...] ³⁴⁹

A associação do Movimento à filiação de seus principais divulgadores ao Partido Comunista também implicou em dificuldades para alcançar reconhecimento dentro do campo musical, assim como para divulgar o repertório no cenário nacional. Se a sociedade argentina avançou em polarizações sociais e políticas, o campo da música folclórica nacional também tornou-se permeado por tensões. De um lado posições como a do Novo Cancioneiro, envolvendo conteúdo social e renovação musical, poética e interpretativa; de outro aquelas relacionadas à defesa musical e poética do paradigma “clássico”, o qual reforçava representações e identidades idealizadas dos sujeitos históricos, suas culturas e o passado nacional. Cabe ressaltar que nem todos os integrantes do campo musical envolveram-se diretamente com as ideias e práticas políticas em jogo.

Ao falar da década de 1960, Mercedes enfatizou a convicção política dos integrantes do movimento: “gente de esquerda”, “um movimento progressista”. Ser “progressista” e ser de “esquerda” fundem-se na fala da artista, explicitando tanto uma

³⁴⁹ *Ibidem*, p.89 (tradução e grifo nosso).

tomada de posição política quanto o novo papel social que imperava no campo da cultura, ligado ao engajamento de intelectuais e artistas. Assim como Mercedes destacou que o movimento era “progressista” no plano musical, por introduzir inovações musicais e poéticas, também enfatizou que era de “esquerda” no plano político por conter uma proposta de transformação social. Observando os movimentos culturais, a artista criticou posicionamentos ou práticas “apolíticas” no meio artístico, pois para ela “todo movimento cultural é sempre de esquerda ou de direita”.

Mercedes defendeu que, a despeito dos posicionamentos políticos dos integrantes do movimento, buscava-se colocar em prática a intenção agregadora contida no Manifesto, congregando artistas, não por seus perfis políticos, mas pela defesa de propostas que envolvessem a música e a poesia popular. Entretanto, na prática, para além de inserirem elementos de renovação e atualização do cancionero popular, os artistas que se articularam em torno do Novo Cancioneiro comungavam das ideias das esquerdas políticas, demonstrando posicionamentos ideológicos heterogêneos.

Para a intérprete, o Manifesto era a expressão das inquietações mais profundas dos integrantes do grupo e esta intenção agregadora colocava-se entre seus principais objetivos, pois deveria aglutinar artistas de todo o país que, como eles, identificados com a música nacional de raiz popular, enfrentavam dificuldades para conseguir reconhecimento. Em sua fala Mercedes elencou os seguintes artistas: Lima Quintana,³⁵⁰ Ariel Petrocelli,³⁵¹ Gustavo “Cuchi” Leguizamón,³⁵² Manuel J. Castilla, Rolando

350 Escritor e poeta argentino, nascido na província de Buenos Aires, Hamlet Lima Quintana (1923-2002) também está relacionado à renovação da música folclórica, possuindo grande número de composições, como 'Zamba para no morir', em parceria com Norberto Ambros e Alfredo Rosales, e 'Hermano', em parceria com Carlos Guastavino. “Murió Hamlet Lima Quintana, exponente de la poesía popular.” Clarín, 22/02/2002. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2002/02/22/s-04001.htm>

351 Ao lado de Jaime Dávalos, Manuel J. Castilla, César Perdiguero, José Ríos e Miguel Angel Pérez, Ariel Petrocelli (1937-2010) é destacado entre os grandes poetas saltenhos, encontrando-se entre os principais compositores da música folclórica argentina da década de 1960. "El hombre que vino del sol calchaquí". La Nación, 18/09/2010. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1305744-el-hombre-que-vino-del-sol-calchaqui>; "El adiós de Ariel Petrocelli." Clarín, 18/09/2010. Disponível em: http://www.clarin.com/extrashow/musica/adios-Ariel-Petrocelli_0_337766453.html

352 Poeta, músico e compositor, entre outras áreas de atuação, nascido na província de Salta em 1917, Leguizamón possui uma extensa obra musical, mas com raras gravações próprias. É destacado por musicalizar poemas de Manuel J. Castilla, integrante do Grupo La Carpa, e por entrelaçar às tradições musicais populares elementos musicais vanguardistas. Foi orquestrador do Duo Salteño. "Gustavo Leguizamón (el Cuchi)." Portal Informativo de Salta. Disponível em: <http://www.portaldesalta.gov.ar/cuchi.htm>

Valladares³⁵³ e Ramon Ayala^{354, 355}. Cabe ressaltar que, a partir da segunda metade da década de 1960, tais artistas aparecem articulados junto aos integrantes iniciais do Novo Cancioneiro, quer através de parcerias em composições, espetáculos ou mesmo através do intercâmbio de canções ou similaridade de discursos.

Buscando explicar quando as ideias do movimento começaram a ganhar maior espaço dentro do campo musical, em depoimento para seu biógrafo Rodolfo Braceli, Mercedes voltou a mencionar a intenção agregadora dentro do meio artístico,

Fora de Mendoza um dos primeiros que acreditou no Novo Cancioneiro foi César Isella, mas os integrantes de Los Fronterizos não quiseram acreditar. De todas as formas gravaram “La Pancha Alfaro” e nos ajudaram para nossa entrada em Buenos Aires. Com o tempo, atrás do Novo Cancioneiro se enfileiraram Víctor Heredia, Ramón Ayala, Marian Farías Gómez, Los Trovadores, el Cuarteto Zupay, Luis Ordóñez, el Dúo Salteño, Buenos Aires 8, Ginamaría Hidalgo, Horacio Guarany, Ariel Petrocelli, Contracanto, Chito Cevallos, Ángela Irene, Los Andariegos, José Ángel Trelles, Rosa Rodríguez, Gerling, Hamlet Lima Quintana e tantos outros.³⁵⁶

A transformação na recepção do Novo Cancioneiro foi ressaltada por Mercedes como decorrente do acolhimento que o repertório e a proposta estético-musical teve por outros artistas que integravam o campo musical, entre os quais havia consagrados, como

353 Nascido em Tucumán e conhecido como "El Chivo" (1918-2008), compôs grande repertório dentro da música folclórica argentina, muitas obras em parceria com poetas e músicos também destacados dentro do campo musical, como Eduardo Falú, Pepe Núñez, "Pato" Gentilini e Eduardo Cerúsico, e interpretadas por diferentes artistas, entre eles Mercedes Sosa. "Rolando Amadeo "El Chivo" Valladares - Homenagem - Biografia, discografia, notas, etc." Folklore del NOA... Disponível em: <http://folklorenoaargento.blogspot.com.br/2013/08/rolando-amadeo-el-chivo-valladares.html>; Murio El "Chivo" Valladares, una leyenda del folclore tucumano. La Gaceta, Tucumán, 12/09/2008. Disponível em: http://www.lagaceta.com.ar/nota/290143/Espectaculos/Murio_Chivo_Valladares_una_leyenda_folclo_re_tucumano.html

354 Compositor, músico e cantor de música folclórica argentina, nascido na Província de Misiones em 1937, Ramon Ayala esteve entre os compositores interpretados por Mercedes Sosa em seu primeiro disco pela RCA, pois suas composições traziam elementos do Novo Cancioneiro, como representar trabalhadores do interior como protagonistas da história. "Ramon Ayala". Memória del Chamamé. Disponível em: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/613/>; En busca de... Ramón Ayala, artista. La opinion, 26/02/2008. Disponível em: <http://www.laopinion-rafaela.com.ar/opinion/2008/02/26/u822603.php>

355 BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, p.85.

356 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.102 (tradução nossa).

Horácio Guarany, e outros que também buscavam reconhecimento dentro do campo. A artista explicitou a relevância da gravação de uma música do movimento por um dos grupos já consagrados dentro do campo na época, como Los Fronterizos,³⁵⁷ assim como a aproximação de outros artistas que desenvolviam propostas diferenciadas dentro da música folclórica argentina.

É importante ressaltar que, mais do que um “enfileiramento” atrás do Novo Cancioneiro, conforme afirmou Mercedes em seu depoimento, ocorreu uma aproximação entre diferentes artistas que se aproximavam em aspectos estéticos e posicionamentos políticos. A aglutinação de diferentes artistas em torno do nome Novo Cancioneiro deu-se, mais provavelmente a posteriori, através de um processo de identificação entre os pares dentro do campo musical, pois a nomenclatura passou a envolver renovação musical e poética dentro da música folclórica, bem como engajamento político, principalmente a partir do avanço conservador e autoritário dentro da sociedade argentina. Se implicou em tensionamentos dentro do campo musical, por inserir elementos distintos do paradigma “clássico”, através desta articulação com diferentes artistas e da ampliação da repercussão nos cenários musicais, o Novo Cancioneiro instituiu-se entre as referências estéticas, passando a implicar em reconhecimento artístico e no acúmulo de capital simbólico dentro do campo.

Diferente do espaço recebido em Mendoza para a divulgação do Manifesto em fevereiro de 1963, o mesmo só apareceu na Revista Folklore em junho de 1964. Sob o título “Inquietude provinciana em Buenos Aires: Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Óscar Matus e Tito Francia trazem poemas e canções do horizonte,” o qual faz menção direta à forma como o poeta uruguaio Benedetti tratou o repertório musical, a revista informava sobre um recital que o grupo apresentaria no Teatro IFT (Idisher Folks Theater) de Buenos Aires.³⁵⁸

357 Los Fronterizos gravaram 'La Pancha Alfaro', uma cueca composta por Matus e Tejada Gómez, no disco 'Personalidad en el Folklore', gravado em 1963 pelo selo Philips.

358 “Inquietude provinciana en Buenos Aires.” In: *Revista Folklore*, n.70, junio 1964, p.20-21. O IFT, fundado em 1932, é destacado como um teatro independente, cuja sede atual foi construída em 1952 com recursos da comunidade judaica de Buenos Aires.

Figura 5 – Matéria de apresentação do Movimento do Novo Cancioneiro na Revista Folklore (1964)



Fonte: “Inquietude provinciana em Buenos Aires: Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Óscar Matus e Tito Francia trazem poemas e canções do horizonte,” Revista Folklore, n.70, junio 1964, p.20-21. (Acervo da Biblioteca Nacional da Argentina).

Em matéria de duas páginas (ver Figura 5), trazendo foto e uma breve descrição artística de cada integrante (com exceção de Tito Francia³⁵⁹), a revista não deixou de mencionar a formação do movimento em Mendoza em 1963, cujo Manifesto seria dado a conhecer na capital naquela oportunidade. O destaque foi dado para a trajetória de Armando Tejada Gómez enquanto literato, integrante da Rádio de Cuyo e por ter vencido o Primeiro Festival Odol da Canção, através da música “Zamba Azul”, composta em parceria com Tito Francia. A matéria representou Óscar Matus como um promissor compositor argentino, já consagrado no Uruguai e com várias canções sendo difundidas através de intérpretes como Los Fronterizos, Los Andariegos, Jorge Cafrune, Mercedes Sosa, Jorge Sobral, entre outros. A revista sublinha que Mercedes Sosa, uma artista “praticamente desconhecida” no país, era uma das figuras femininas da música

359 Tito Francia (1926-2004), violonista e compositor, integrou o movimento do Novo Cancioneiro desde suas origens em Mendoza. Dominava gêneros eruditos e da música popular, transitando pelo folclore, tango, bolero e jazz, sendo um dos responsáveis por iniciar renovações musicais dentro do grupo. GARCÍA, María Inés. 2009, *Op.cit.*

argentina com maior relevância e adesão popular entre os uruguaios.³⁶⁰

Ao projetar-se como a voz mediadora entre tais princípios e públicos, Mercedes Sosa foi ganhando evidência nos cenários musicais e meios de divulgação como a intérprete do movimento. Conforme sublinha Ruth Finegan, texto, música e performance devem ser pensados interligados, pois operam em conjunto, daí a necessidade de perceber a música enquanto performance, uma arte encenada por meio da voz.³⁶¹ Assim, ao lado do Manifesto, através da performance vocal de Mercedes, o Novo Cancioneiro foi sendo conhecido e ganhando reconhecimento.

Seja a partir do árduo trabalho de divulgação, do acolhimento/aproximação de artistas da proposta musical e, principalmente, da inserção nos circuitos de produção e divulgação musical em Buenos Aires, o movimento foi conquistando mais evidência dentro da música folclórica argentina. Ocupando toda a última página da edição de janeiro de 1965 (ver Figura 6), a Revista Folklore estampou uma foto em preto e rosa claro de Mercedes Sosa em expressão de canto e sobreposto a ela o seguinte texto de Armando Tejada Gómez,

Mercedes Sosa pertence ao movimento Novo Cancioneiro fundado em Mendoza em 1963 pela nova geração de autores e intérpretes da canção popular Argentina, cujo objetivo é o de converter o auge da canção nativa em uma tomada de consciência profunda e popular, desprezando o costumbrismo fácil e o pitoresquismo de cartão postal para que a canção responda a um autêntico ser e querer de nosso povo e sirva de veículo de comunicação verdadeira entre cada região do país e da América, nessa hora de crescimento incontável de nossa personalidade nacional. Porque o cancionero pertence inalienavelmente ao patrimônio cultural do povo e dos intérpretes e autores depende seu desenvolvimento.

A partir do coração de Mercedes Sosa, o sangue traz diariamente aquela copla que aprendeu admirando-a através da boca do povo: “Eu não canto por cantar – nem por ter boa voz”.³⁶²

A intenção da matéria era promover o movimento do Novo Cancioneiro.

360 “Inquietude provinciana en Buenos Aires.” In: *Revista Folklore*, n.70, junio 1964, p.20-21.

361 FINEGAN, Ruth. “O que veio primeiro: o texto, a música ou a performance.” In: MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS. *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Letras, 2008, p.21.

362 “Yo no canto por cantar.” In: *Revista Folklore*, n.86, 12/01/1965, p.98 (tradução dnossa).

Através de um discurso explicitamente político e destacando elementos do Manifesto, o texto de Tejada Gómez buscava destacar que o movimento defendia a adaptação do cancionero popular argentino frente aos cânones consolidados, expressando seu pertencimento ao patrimônio cultural do povo e deixando explícito que músicos e intérpretes tinham a tarefa de seu desenvolvimento. Destacava-se que, aproveitando o *boom* do gênero, a “música nativa”, renovada em seus conteúdos poéticos e musicais, deveria assumir as funções de expressar a diversidade cultural do país; interligar as diferentes regiões argentinas e latino-americanas; e incentivar a “tomada de consciência profunda do popular”.

Ao apresentar Mercedes Sosa como intérprete de tais ideais, o poeta, buscou estabelecer uma relação entre as raízes populares de seu canto e a intenção crítica expressada através de seu cantar. Este aspecto foi valorizado através do título e da fotografia da artista, os quais buscavam reforçar a mensagem do texto: através do título 'Yo no canto por cantar', estabelecia-se relação direta com o poema épico 'El Gaucho Martin Fierro',³⁶³ e buscava-se demarcar o ato de cantar como um posicionamento estético-político, aspecto reforçado pela imagem que focava o rosto da cantora em performance ativa, exercendo sua função social.

Esse mesmo texto e a imagem da intérprete fizeram parte do segundo disco de Mercedes Sosa – 'Canciones con fundamento', lançado pelo pequeno selo discográfico independente El Grillo de Óscar Matus, também em 1965. Consistindo em mais um esforço para divulgar o repertório e as ideias do grupo no cenário nacional, seguiu perfil semelhante ao primeiro lançado em 1962 pela RCA-Víctor. O repertório manteve-se, principalmente, com músicas de Óscar Matus e Armando Tejada Gómez, inserindo quatro composições de autores com propostas musicais com pontos em comum com as perspectivas do Novo Cancionero: os saltenhos Hermanos Nuñez, o missioneiro Ramón Ayala e o uruguaio Anibal Sampayo,³⁶⁴

363 Escrita por José Hernández, em 1872, em seu primeiro tomo aparecem os seguintes versos: “[...] Yo he conocido cantores/ que era un gusto el escuchar; / mas no quieren opinar / y se divierten cantando; / pero yo canto opinando / que es mi modo de cantar. [...]”

364 Mercedes Sosa. 'Canciones con fundamento'. El Grillo, Buenos Aires, 1965. Das doze faixas, seis eram de Matus e Tejada Gómez ('Zamba del riego', 'La pancha alfaró', 'La de los humildes', 'El viento doente', 'Zamba de la distancia' e 'La zafreña'), duas eram de Ramón Ayala ('El cachapepero' e 'El jangadero'), uma era dos Hermanos Nuñez ('Chacarera del 55') e uma de Anibal Sampayo ('Ki

Figura 6 – Matéria 'Yo no canto por cantar' (Revista Folklore, 1965)

Figura 7 – Capa do LP 'Canciones con fundamento' (El Grillo, 1965)



Fonte: “Yo no canto por cantar.” In: *Revista Folklore*, n,86, 12/01/1965, p.98; Disco *Canciones con fundamento*: Acervo da Biblioteca Nacional da Argentina.

Aparentemente simples e realizado com economia de recursos, o projeto gráfico da obra também trouxe elementos distintos dos comumente usados entre grande parte dos artistas já consolidados dentro do campo musical, os quais normalmente estampavam elementos do cancionero tradicional, entre eles a estilização das vestimentas do *gaucho*. Capa e contracapa foram trabalhadas apenas nas cores branco e preto, aspecto que pode ser observado como forma de valorizar as ideias do grupo e

chororo').

contrapor-se às representações que partiam do paradigma “clássico”.

A capa (ver Figura 7), dividida em duas partes na vertical, buscou apresentar para seu observador a proposta da obra: do lado direito, na parte superior inseriu-se o nome da artista, enfatizado com letras maiores, e, abaixo dele, o título do disco, o qual, apesar de não ser o mesmo usado na revista, buscava manter a ideia da música como espaço de conscientização; já do lado esquerdo o fotógrafo Julio A. Vázquez Errico, através de técnicas de iluminação, deixou em evidência apenas metade do rosto da intérprete em posição de canto. Completando a ideia, a contracapa, além de reforçar o nome da artista e o repertório da obra, trouxe o texto de Tejada Gómez na totalidade, o qual trazia elementos do Manifesto sob o título “Fundamento”, explicitando o projeto estético-ideológico que buscava envolver o cancionero popular argentino e o ato engajado de cantar, aspecto que pode ser observado abaixo,

Esta obra não é somente um disco: é um testemunho. Mercedes não é uma cancionista usual, é uma mulher que canta. Uma mulher desta Argentina que somos. Nascida em Tucumán, traz de sua terra a autenticidade do sentimento e em sua voz, a voz inumerável de sua gente, que a ensinou a cantar. Suas canções documentam a Argentina interior. A paisagem com o homem dentro. O homem com a vida dentro. O trabalho, a dor, a rebelde esperança e a altamente desmensurada alegria de viver. Disto lhe vem esse milenário dramatismo que a irmana com a raiz da América Latina. Esse estranho som a terra e sangue. Um mapa palpitante ressurgue através de sua voz. O violento norte ardido pelo sol. O largo Cuyo da cueca. O verde potente do clima litoral. A vida em movimento.³⁶⁵

Mais que um disco, a pretensão do material era de ser “testemunho”, conforme as palavras de Tejada Gómez, isto é, retratar a realidade do interior do país, colocando em destaque o homem e suas relações pulsantes de construção e transformação da vida, aspecto que é ressaltado como ponto de conexão entre os diferentes povos da América. Novamente colocando sua voz como instrumento das ideias do grupo, Mercedes surge como responsável por colocar em evidência a diversidade de experiências humanas existentes dentro do país, as quais implicariam em “vida em movimento”, outro dos aspectos defendidos dentro do manifesto. Conforme destacam María Inés García, María

365 *Ibidem* (tradução nossa).

Emília Greco e Nazareno Bravo, em pouco tempo algumas das músicas deste disco receberam novas interpretações, como as dos próprios Matus e Tejada Gómez, no disco 'Cerimonial del Nuevo Cancionero', também gravado em 1965; e de outros artistas como Horacio Guarany, Jorge Cafrune, Chito Zeballos, Los Tu, cu Tucu, entre outros.³⁶⁶

Provavelmente o disco foi gravado em 1964, após a apresentação do movimento no Teatro IFT e lançado em 1965. Também acredita-se que, através das relações conquistadas pelos integrantes do Novo Cancioneiro dentro do campo musical, dentro dele na Revista Folklore, pode-se observar a matéria como uma forma de divulgação do trabalho do movimento. Principal espaço da música folclórica, a revista fazia circular as principais ideias defendidas dentro do campo musical, os artistas e repertórios consagrados, os eventos de valorização do cancionero tradicional e abria espaço para que a indústria cultural ligada ao gênero divulgasse seus produtos, como as emissoras de rádio e televisão e as empresas discográficas.

'Canciones con fundamento' foi resultado de esforços particulares de Mátus, Tejada Gómez, Mercedes e outros integrantes ou defensores das ideias do grupo, realizado sem muitos recursos financeiros, independente das grandes discográficas. Assim, a veiculação de vários elementos em comum ao disco, em formato de matéria, na última página da revista, a qual circulou na sociedade argentina ao mesmo tempo em que o disco foi lançado, parece uma estratégia de divulgação do próprio disco. Sobre este aspecto sobram apenas hipóteses: talvez uma maneira de divulgar um produto em forma de matéria, buscando ajudar o movimento evitando gastos publicitários; uma maneira de evitar tensões com integrantes do campo musical contrários à proposta, daí ela ser veiculada apenas nas últimas páginas, como que recebendo menor destaque, ou de evitar tensões com os patrocinadores advindos da indústria discográfica frente a divulgação de selos artesanais e alternativos como O Grillo.

Através de diferentes gêneros da música folclórica argentina: uma *galopa*, uma *cueca*, um *rasguido doble*, duas *chacareras*, três *canciones* e quatro *zambas*, o repertório do disco buscou expressar os desejos de renovação musical, poética e

³⁶⁶ GARCÍA, María Inés; GRECO, María Emilia; BRAVO, Nazareno. "Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta." In: *Resonancias*, V.18, N.34, enero-junio 2014, p.98.

interpretativa defendidos pelos artistas provincianos. Integrando elementos eruditos, populares e folclóricos, a base musical privilegiou o violão, na maior parte das músicas. Os arranjos também centraram-se no violão e no *bombo legüero*.³⁶⁷ Compostas principalmente por temáticas de conteúdo social, as letras buscaram retratar a realidade social vivida pelos habitantes do interior do país, envolvendo lirismo, esperança, melancolia, alegria, sofrimento, romantismo: os desejos de um trabalhador da colheita de algodão; as dificuldades vividas por um carroceiro; o trabalho dos cortadores de cana da região de Tucumán; a luta cotidiana do jangadeiro; as penas dos que enfrentam inundações pelo Rio Paraná; “os humildes do pago”; o ambiente boêmio, de música e vinho; etc. Com gesto vocal expressivo, forte e intercalando alto e baixo volume, utilizando-se de diferentes ornamentos vocais e estabelecendo diálogos com o violão, Mercedes construiu suas performances repletas de sentimento, buscando melhor dar vida às composições interpretadas: de forma cadenciada como 'El jangadero'; lentas e melancólicas, como em 'El cachapecero' e 'Ky chororo'; ou doce e expansiva, como em 'La zafrera' e 'Zamba de la distancia'.

A função social da música foi retratada/defendida neste disco, em especial através de 'Zamba de los humildes', composta por Mátus e Tejada Gómez,

Zambita para que canten
los humildes de mis pagos,
si hay que esperar la esperanza
más vale esperar cantando.

Nacida de los boliches
donde el grito alza su llama,
su canción de largas lunas
sabe la siembra y el agua.

Como un canto de la tierra
hay que cantar esta zamba,
hermana de los humildes
sembradores de esperanza,
alzada raíz de sangre

³⁶⁷ Instrumento de percussão derivado do tambor militar europeu e originário na província de Santiago del Estero. O termo “*legüero*” está relacionado à sua propagação, pois pode ser ouvido a até duas léguas de distância.

del fondo de la guitarra.

Mi pueblo la canta siempre
como si fuera una ausencia
la cara hundida en el pecho
hasta mirarse la pena.

Un corazón de camino
desde su canto regresa
a despertar el destino
que el pueblo en su pecho lleva.³⁶⁸

Através de uma interpretação melancólica e chorosa, a *zamba*, principal gênero do “boom do folclore”, é representada como “companheira” do povo simples, embalando o tempo de espera por um destino melhor. Diferente das zambas líricas ou românticas, buscava-se demonstrar a *zamba*, um gênero nacional (“um canto da terra”), como um espaço de mensagens de conscientização social, constituindo-se na “irmã dos humildes semeadores de esperança”. Esta música motivou o primeiro videoclipe de Mercedes Sosa, gravado em 1965, algumas semanas após ter sido aclamada publicamente num dos principais cenários da música folclórica argentina da época.³⁶⁹

A participação de Mercedes Sosa no Festival Nacional de Folclore de Cosquín em 1965, é citada como marco de seu reconhecimento no cenário musical nacional tanto em depoimentos da artista,³⁷⁰ como nas poucas análises acadêmicas que envolvem direta ou indiretamente sua trajetória artística.³⁷¹ A artista comentou esse momento para seu biógrafo Rodolfo Braceli,

368 'Zamba de los humildes'. *Diário Digital de Música de Autor*. Disponível em: <http://www.cancioneros.com/nc/1608/0/zamba-de-los-humildes-o-la-de-los-humildes-armando-tejada-gomez-oscar-matus>

369 Primeiro clipe de Mercedes Sosa, gravado em Córdoba algumas semanas após o Festival de Cosquín de 1965. Arquivo de CinePress. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8fVkhAy560>

370 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.180; BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, p.101; “Folklore: ese camino difícil”. Música. In: *Revista Confirmado*, n.53, 23/06/1966, p.57; “Los hermanos sean unidos”. Música. In: *Revista Primera Plana*, 31/01 a 06/02/1967, p.68.

371 GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Óscar; ROLLE, Cláudio. *Historia social de la música popular en Chile. (1950-1970)*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p.449; MARCHINI, 2008, *Op.cit.*, p.132; CHAMOSA, 2012, *Op.cit.*, p.180; MOLINERO, 2011 *Op.cit.*, p.224.

Quem me deu a grande oportunidade foi Jorge Cafrune. [...] Minha apresentação em Cosquín consistiu em uma única canção. E foi uma loucura o que aconteceu com a gente. Senti que desde esse minuto eu começava a dar um grande salto. Dali me escutou o gordo Santos Lipesker e ele, que era um capo de Buenos Aires, começou a dizer que eu cantava como ninguém. [...] Não me deram nenhum prêmio revelação, nenhum nada. O ideológico em mim era muito forte e era muito forte o rechaço dos organizadores também.³⁷²

Na fala da artista explicita-se a posição que Mercedes ocupava dentro do campo da música folclórica argentina em janeiro de 1965: por sua trajetória artística e performance vocal já era conhecida em alguns cenários artísticos e admirada por alguns pares; entretanto, pela distinção que sua proposta representava nos planos musical, poético e político, ainda enfrentava resistência do meio artístico mais essencialista, de segmentos acadêmicos, de empresários do espetáculo e da indústria cultural, rádio e disco. A intérprete não estava inscrita para participar em Cosquín e sua inserção no evento não foi consenso entre os organizadores, entretanto, como a solicitação tinha vindo do Partido Comunista, através do grupo Los Trovadores, Jorge Cafrune convidou-a a subir ao palco e assumiu frente ao público e artistas inscritos a responsabilidade pelo descumprimento do regulamento do evento.³⁷³

Assim, respaldada pelo reconhecimento artístico que Cafrune já possuía, contando apenas com sua voz e um *bombo legüero*, Mercedes interpretou uma única música com temática indigenista e americanista, a baguala 'Canción del derrumbe indio', do compositor Fernando Figueredo Iramanian,

Juntito a mi corazón,
juntito a mí.
Charango, charanguito,
¡Qué dulce voz!

Ayúdame a llorar
el bien que ya perdí.

Charango, charanguito,
¡Qué dulce voz!

372 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.180 (tradução nossa).

373 MOLINERO, 2011, *Op.cit.*, p.85.

Tuve un Imperio del Sol,
grande y feliz.
El blanco me lo quitó,
charanguito.

Llora mi raza vencida
por otra civilización.

Charango, charanguito,
¡Qué gran dolor!³⁷⁴

A baguala, um gênero tradicional não bailável difundido nos vales Calchaquíes, noroeste do país, praticamente ausente na música folclórica argentina da época, foi valorizado através da interpretação de Mercedes³⁷⁵ e recebeu tratamento dentro da proposta de atualização do cancionero popular. Acompanhada apenas pela batida do bombo, a intérprete cantou de forma agressiva e intensa, trabalhando com diferentes ornamentos vocais o final de cada frase musical.

Sua performance buscava expressar o próprio lamento dos povos indígenas ao rememorar a perda de seus territórios. Conforme avançava na interpretação da música e aproximava-se do final, a partir do trecho “chora mi raza vencida / por outra civilización”, o lamento tornou-se enérgico, ganhando conotação de denúncia da realidade dos povos da América, finalizando de forma apoteótica, empolgando o que deveria ser a maior plateia nacional da época, as milhares de pessoas que assistiam ao festival.³⁷⁶

Sua carreira artística transformou-se após ser aclamada no palco de Cosquín,

Do festival voltei como uma figura, pequena ainda para o grande público, mas grande já para os folcloristas. Primeiro Eduardo Falú e Ernesto Sábato me chamaram em seguida pra gravar com eles uma vidalita no 'Romance de la muerte de Juan Lavalle'; e depois me chamaram Los Fronteirizos para que atuasse com eles na Radio El Mundo, num programa que recorria o país e que me revelou o poder dos meios de comunicação. [...] Me lembro que pouco depois desse

374 'Canción del derrumbe índio'. Áudio da apresentação de Mercedes no Festival de Cosquín, 1965.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QzwL8C2hE6c>

375 *Ibidem*.

376 Performance de Mercedes Sosa no Lippmann Rau Festival, 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oOuWMaemuJg>

programa atuei num povo, o qual poucos meses antes tinham nos tratado muito mal, com muito desprezo. Me receberam com rufos e tambores...³⁷⁷

A repercussão de sua interpretação frente ao público de Cosquín, paralelo a separação de Óscar Matus, implicou em transformações em sua trajetória artística. Mantendo inspiração nos princípios do Novo Cancioneiro, a partir dos quais tinha estabelecido seus critérios estéticos e performance artística, Mercedes teve que assumir postura mais ativa frente a sua carreira, passando a inserir-se em novas parcerias artísticas. A primeira delas foi o convite para interpretar uma das composições no disco 'Romance y muerte de Juan Lavalle', uma obra integral de cunho épico, composta pela parceria do escritor Ernesto Sábato e do compositor Eduardo Falú, produzida pelo selo Philips, em 1965.³⁷⁸ Atuar num projeto artístico com perfil mais intelectual, envolvendo artistas com grande reconhecimento, agregou capital simbólico à artista e influenciou no reconhecimento dentro do campo musical.

Mercedes saiu do Festival Nacional de Folclore de Cosquín com contrato firmado pelo selo Philips,³⁷⁹ após convite de Santos Lipsker, produtor e diretor artístico da sucursal argentina, passando a contar com suporte e acompanhamento na produção e divulgação de seus discos, aspecto que redimensionou suas relações junto dos cenários artísticos e imprensa especializada. A partir de 1966, até o exílio da artista na Europa em 1979, este selo discográfico produziu e promoveu pelo menos um disco de longa duração da intérprete anualmente, mantendo a estratégia mesmo nos contextos de censura. Em entrevista para a Revista Crisis, Mercedes comentou a relação que estabeleceu com o mercado,

377 BRIZUELA, 1992, *Op. cit.*, p.92-93 (tradução nossa).

378 'Romance de la muerte de Juan Lavalle'. Philips, 1965.

379 A Royal Philips Ltda, uma empresa eletrônica holandesa, teve grande peso na difusão do disco de larga duração na Europa. A partir dos anos 1960, através da compra ou construção de várias fábricas discográficas pelo mundo, entrou fortemente na América Latina, passando a ser chamada de Polygram a partir de 1972. Dos artistas da música folclórica argentina, Mercedes Sosa, Ariel Ramírez, Cesár Isella, Horácio Guarany e Los Fronterizos desenvolveram grande parte de suas produções discográficas neste selo.

Nunca vou ser uma artista comercial, se assim se entende a coisa. Me interessava primeiramente dizer algo às pessoas, chegar às pessoas e, percebe, terminei sendo comercial porque meus discos se vendem, sem que tenha sido necessário vender-me a mim.³⁸⁰

Na concepção da artista, assim como nos debates politizados e intelectualizados do contexto, uma música comercial, que atingia sucesso de público e de vendas, normalmente envolvia o entretenimento, com letras e melodias simples, ritmos bailáveis e sem a preocupação com o rigor estético, mas com a aceitação do público. No depoimento acima, a artista defende-se como “não comercial”, porque preocupava-se principalmente com as mensagens transmitidas a partir de suas interpretações, entretanto, observando a produção e reedição de seus discos, explicitou que tornou-se “comercial” sem precisar transformar seus critérios estéticos e adaptar-se aos padrões de consumo.

Segundo Dario M. Marchini, na segunda metade da década de 1960, as empresas discográficas argentinas passaram a investir em artistas com o perfil de Mercedes Sosa, atraídas pelo crescimento do consumo entre os segmentos jovens ligados aos espaços universitários, políticos e sindicais.³⁸¹ Nesse sentido, a contratação de Mercedes Sosa, assim como de outros artistas pode ser observada como uma adaptação do selo Philips e dos outros selos discográficos às novas possibilidades abertas no mercado a partir do aumento da politização dos discursos tanto na sociedade argentina quanto no âmbito mundial. Esse aspecto ajuda a entender a percepção explicitada acima pela artista, relacionada a entrar no mercado sem transformar sua proposta estética, e a regularidade da produção de seus discos durante os períodos ditatoriais.³⁸²

A proposta musical de Mercedes ganhou suporte promocional e visibilidade no cenário nacional a partir da entrada na Philips. Exemplar disso foi o êxito atingido por sua interpretação da música 'Zamba para no morir', composta por Hamlet Lima

380 BERMEJO, Ernesto González. “Mercedes Sosa, dueña y señora”, In: *Crisis*, n.25, 1975, p.29-32 (tradução nossa).

381 MARCHINI, 2008, *Op.cit.*, p.137.

382 Entre 1966-1973 e entre 1976-1983 a sociedade argentina enfrentou dois períodos ditatoriais, com censura explícita ou velada aos meios de divulgação e à produção cultural, artística e intelectual.

Quintana, Norberto Ambros e Alfredo Rosales, primeira faixa do disco 'Yo no canto por cantar', de 1966,

Romperá la tarde mi voz
 hasta el eco de ayer.
 Voy quedándome solo al final
 muerto de sed, harto de andar
 pero sigo creciendo en el sol, vivo.

Era el tiempo viejo, la flor,
 la madera frutal,
 luego el hacha se puso a golpear,
 verse caer, sólo rodar
 pero el árbol reverdecerá, nuevo.

Al quemarse en el cielo la luz del día, me voy
 con el cuero asombrado me iré
 ronca al gritar que volveré
 repartida en el aire a cantar, siempre.

Mi razón no pide piedad
 se dispone a partir.
 No me asusta la muerte ritual
 sólo dormir, verme borrar
 una historia me recordará, vivo.

Veo el campo, el fruto, la miel
 y estas ganas de amar.
 No me puede el olvido vencer
 hoy como ayer, siempre llegar
 en el hijo se puede volver, nuevo.³⁸³

Resultado da preocupação de renovação poética e musical, o diálogo estabelecido entre a performance do violão e a voz da intérprete acentuava a valorização da obra de arte como veículo de mensagens, incentivando outras possibilidades de fruição para além da bailável. Com timbre aveludado, utilizando-se de voz forte, expansiva e trabalhando com diferentes planos de ornamentos vocais, Mercedes buscou dar maior carga emocional na construção de cada frase musical desta canção, acentuando o lirismo que envolve a mensagem que, ao rememorar a trajetória vivida, repleta de desafios, frustrações e solidão, propõe atitude positiva e de esperança para

³⁸³ 'Zamba para no morir'. Mercedes Sosa, Yo no canto por cantar, Philips, Buenos Aires, 1966.

recomeçar.

Segundo Silvina Luz Mansilla, o êxito dessa zamba atuou fortemente na consagração de Mercedes e de seu compositor musical, Lima Quintana.³⁸⁴ Significando uma proposta diferenciada para o gênero, essa zamba figurou por semanas entre as dez mais pedidas na Revista *Gente y actualidad*,³⁸⁵ ao lado de 'Extraños en la noche', de Frank Sinatra, 'Yellow submarine', dos Beatles, 'La banda borracha', de Wawancó, entre outros.³⁸⁶ O sucesso de público que Mercedes atingiu através desta canção pode ser percebido através da descrição que o jornalista Ricardo Jordan fez para a revista *Gente y Actualidade*, cobrindo um espetáculo da intérprete em 1966,

Todo o teatro vibrou quando sua voz pastosamente grave, sua cara indígena, seu cabelo revoltado, numa entrega de paixão desenfreada, unificaram-se na interpretação de “Zamba para no morir”. A sala aplaudiu com entusiasmo muito antes da artista terminar. E sua voz radiante, desesperada, esse grito da terra, feito voz de mulher, fundiu-se aos aplausos de milhares de almas que através de suas mãos seguiam acreditando na reivindicação do ser humano.³⁸⁷

A reportagem tratava de uma série de espetáculos em que Mercedes participou ao lado do grupo Los Trovadores, no Teatro Odeón de Buenos Aires, com direção de Juan Silbert, antes de partirem para uma temporada na Europa para participar, entre outros compromissos, do Festival Folclórico Hispano-Americano, integrante dos festivais espanhóis. Na reportagem o jornalista enfatizou que “com sua maneira dramática de interpretar” a música folclórica argentina, Mercedes fazia “delirar auditórios”, e vinha “revolucionando o folclore, transformando-se na porta-bandeira dos que cantam questões essenciais do homem.”³⁸⁸

384 MANSILLA, Silvina Luz. “Un aporte de Carlos Guastavino y Lima Quintana al mundo de la Nueva Canción argentina.” In: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* – n.23, jan-jul, 2011, p.20.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000100003

385 A Revista *Gente y actualidad* iniciou sua circulação na sociedade argentina em julho de 1965, consistindo num veículo semanal de moda, espetáculo, política e atualidades, bastante popular entre os setores médios argentinos.

386 “Las canciones que pide la gente.” *Gente y actualidad*, n.46, 09/06/1966, p.30.

387 JORDAN, Ricardo. “Mercedes Sosa en el Folklore: El grito de la tierra.” *Gente y Actualidad*. Buenos Aires, 13/10/1966, p.40.

388 *Ibidem*.

Além de ser seu primeiro disco pelo selo Philips, 'Yo no canto por cantar'³⁸⁹ também foi o primeiro da carreira de Mercedes sem a parceria de Óscar Matus e Tejada Gómez. Após separar-se de Matus, a artista abriu espaço em seu repertório para outros compositores argentinos que também desenvolviam perspectivas diferenciadas dentro da música folclórica nacional, entre eles Hamlet Lima Quintana, Alma García, Arsenio Aguirre, Ariel Ramírez, entre outros, mas não deixou de incluir composições de Tejada Gómez e Matus. Também extrapolou as fronteiras nacionais, aproximando-se de artistas de países vizinhos, aspecto já defendido no Manifesto do Novo Cancioneiro, interpretando a música 'Canción para mi América', contendo símbolos explícitos da luta política e de incentivo á unidade latino americana, composta pelo uruguaio Daniel Viglietti, e 'Tonada de Manuel Rodriguez', resultado da musicalização que Vicente Bianchi fez do texto de Pablo Neruda, sobre um militar representado como herói popular chileno.³⁹⁰

Figura 8 – Capa do LP 'Yo no canto por cantar' (Philips, 1966)

Figura 9 – Capa do LP 'Hermano' (Philips, 1966)



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional da Argentina.

389 Mercedes Sosa, Yo no canto por cantar, Philips, Buenos Aires, 1966.

390 Manuel Rodríguez Erdoiza (1785-1818) foi um militar chileno representado entre os heróis populares da independência chilena.

O título escolhido para a obra, 'Yo no canto por cantar',³⁹¹ era o mesmo utilizado na matéria da Revista Folklore de janeiro de 1965, o qual integrava o texto de apresentação do primeiro disco de Mercedes escrito por Tejada Gómez e que buscava estabelecer relação com o poema 'El Gaucho Martín Fierro'. Parece inquestionável o desejo de estabelecer um elo de continuidade entre a obra e todos estes eventos musicais anteriores.

Capa e contracapa do disco, mantendo elementos da obra anterior da artista, também buscavam explicitar aspectos defendidos no Manifesto, como a aproximação entre diferentes expressões artísticas na perspectiva de renovar o cancionero popular argentino. Estampado sobre fundo branco, ocupando quase toda a extensão da capa, (ver Figura 8) ganhou destaque um esboço em grafite da imagem de Mercedes Sosa, feito pelo ilustrador mendocino Carlos Alonso³⁹², novamente em expressão de canto, mas agora trazendo um enfático punho fechado “dirigindo-se ao futuro”, conforme expressou o próprio artista³⁹³, aspecto que pode ser analisado como inter-relação entre canção popular e luta política. A seu lado esquerdo, em letras grandes com espessura grossa, o título da obra ganhou destaque nas cores amarelo e vermelho, seguido pelo nome da artista, com letra do mesmo tamanho na cor preta, criando o efeito de que mais do que um título de disco, a frase “Yo no canto por cantar...” estava sendo proferida pela artista, enfatizando, assim, a intencionalidade de seu canto.

Já a contracapa, mantém a simplicidade do fundo totalmente branco para dar destaque ao repertório do disco e ao texto de apresentação da artista, agora no selo Philips, escrito pelo poeta e escritor argentino Juan José Manauta. Através desta apresentação buscou-se explicitar a vinculação de Mercedes aos princípios do Novo Cancioneiro, destacando que a artista era o “veículo concreto daqueles postulados”. A

391 O artista chileno Victor Jara compôs a canção 'Manifesto' em 1973, a qual começa com o título do disco de Mercedes de 1966: “Yo no canto por cantar/ ni por tener buena voz / canto porque la guitarra / tiene sentido y razón.[...]” Esta canção foi divulgada no disco póstumo 'Victor Jara – Manifesto', produzido pelo selo WEA-Chile, em 1974, com as músicas gravadas em estúdio e não inseridas no último disco do cantor em estúdio, 'Tiempos que cambian', de 1973.

392 Carlos Alonso (1929) é um premiado pintor e ilustrador integrante da corrente social da arte argentina. Junto de Gustave Doré, Pablo Picasso e Honoré Daumier, foi escolhido em 1963 para ilustrar uma edição de postais envolvendo a obra de Dom Quixote de la Mancha na União Soviética.

393 BRACELI, *Op.cit.*, 2003, p.114.

produção artística de Mercedes foi representada como expressão de um “canto plenamente humano”, não somente pelos elementos sonoros e musicais, mas pelo conjunto de seu trabalho. Por sua origem popular e sua performance vocal, a artista foi comparada a Carlos Gardel, conhecido como “Zorzal Criollo”, e a Edith Piaf, imortalizada como “Gorrión de Paris”. Através desta apresentação buscava-se emparelhar a artista a cantores populares que obtiveram reconhecimento internacional, tratando de valorizar sua performance, além disso, ao defender Mercedes como expressão da realidade humana, buscava-se diferenciar seu trabalho dentro da música folclórica consolidada nos meios de divulgação.³⁹⁴

Decorrente da maior visibilidade artística e de seu reconhecimento dentro do campo da música folclórica argentina, Mercedes passou a integrar mais recorrentemente espaços de divulgação cultural e de crítica musical. A Revista *Confirmado*³⁹⁵ de junho de 1966, em sua seção cultural, deu destaque para a artista, divulgando e expressando uma crítica musical para essa primeira obra pelo selo Philips,

Há duas semanas, o mercado discográfico argentino tem o primeiro long-play de Mercedes Sosa. Existe ali uma espécie de mostruário das dores do homem através de todas as regiões do país, e até um fragmento da história chilena na Tonada de Manuel Rodríguez, de Pablo Neruda. Salvo Los inundados, o chamamé santafecino de Ariel Ramírez e Aizemberg, todos os temas incluídos no disco são totalmente novos. Mas, de todos eles, o que irrompe com mais força na voz de Mercedes é Zamba para no morir, com versos do poeta e jornalista Hamlet Lima Quintana, quiças – junto de Jaime Dávalos – o mais penetrante e vigoroso dos criadores conquistados pelo folclore musical.

Quando o disco tenha rodado íntegro pelo prato do reproduzidor, o ouvinte fica com a sensação precisa de ter escutado a uma cantora capaz de inquietar profundamente com sua tremenda força dramática. Além disso, fica convencido de algo muito importante: de que falta um grande caminho a ser percorrido pela música popular argentina dentro do homem cujas paixões e esperanças tenta refletir.³⁹⁶

394 Mercedes Sosa. *Yo no canto por cantar*. Philips, Buenos Aires, 1966.

395 A Revista *Confirmado* foi uma revista argentina de atualidades, contendo um relevante guia de atividades culturais. Surgiu em 1965, a partir da venda da Revista *Primera Plana* pelo jornalista Jacobo Timermann.

396 “Foklore: ese camino difícil”. Música. In: *Revista Confirmado*, n.53, 23/06/1966, p.57 (tradução nossa).

A matéria trouxe uma apreciação positiva do trabalho da artista, apresentando o disco como “um mostruário das dores do homem através de todas as regiões do país” e sublinhando a “força dramática” da intérprete como qualidade capaz de inquietar o ouvinte. Embasando-se em aspectos semelhantes aos do Manifesto do Novo Cancioneiro, a crítica expressada em sua conclusão dirigia-se à música folclórica argentina que ocupava os principais espaços artísticos e midiáticos, a qual deveria repensar seus critérios estéticos e aprofundar-se enquanto reflexão sobre o homem e sua realidade social. A omissão dos dois primeiros discos da carreira da artista (“La voz de la zafra”, RCA, 1962 e “Canciones con fundamento”, El Grillo, 1965), enfatizando ser seu “primeiro *long play*”, traz indícios ou do desconhecimento destas obras pela crítica especializada ou de uma estratégia da Philips buscando atrelar o “ineditismo” da proposta de Mercedes ao selo, evitando que outras empresas aparecessem relacionadas à artista.

Junto dessa crítica musical, a matéria buscou apresentar Mercedes Sosa para seu público leitor,

Assim entoe uma zamba, uma chacarera ou uma simples canção, seu canto soa sempre como um grito carregado com o comovente característico das bagualas: entretanto, o seu é o grito mais musical que já recorreu o folclore argentino destes últimos anos. A cor de sua voz, seu penetrante poder de comunicação ao que nenhum ouvinte pode manter-se distante, seu dramatismo teatral sem amaneiramento, seu tom inundado de calidez é algo que, de um modo ou outro, todos os intérpretes da música de inspiração folclórica têm procurado, e que em escassas ocasiões têm conseguido. Com esse tipo de materiais, Mercedes Sosa tem desenvolvido quase instintivamente um estilo que contribuiu para renovar o interesse por um cancioneiro popular cujas possibilidades expressivas já pareciam esgotadas e, ademais, colocou-se entre os poucos artistas argentinos aos quais a música também serve para dizer coisas importantes, coisas que valham a pena ouvir. Esta intencionada maneira de cantar obrigou-a a desenvolver um sentido crítico para se manter entre os limites do artístico e não resvalar para os movediços areais do puro documento.³⁹⁷

397 *Ibidem* (tradução nossa).

Ganhavam espaço nesta revista principalmente artistas e repertórios mais bem avaliados pela crítica artística e que se distanciassem de uma perspectiva mais popular, no sentido de cultura massificada. Dificilmente a música folclórica e as artes populares apareciam retratadas nesse meio. Tecendo uma crítica ao cancionero popular, o qual parecia estar com suas possibilidades expressivas esgotadas, o trecho da matéria em destaque buscou sublinhar qualidades musicais em Mercedes, enfatizando que seu estilo contribuía para a renovação do interesse pelo gênero, assim como transformava a música em espaço de mensagens importantes para serem ouvidas.

Em outro trecho, a matéria ofereceu uma caracterização da artista, buscando explicar a ausência de Mercedes nos meios de divulgação,

A Mercedes Sosa, a necessidade de que escutem seu canto nasceu em Tucumán, já há quinze anos.

Mas, nós argentinos não a esperávamos: Mercedes Sosa não tinha em sua voz o cancionero que era lugar comum no folclore; evitava a demagogia e as atitudes artificiais, distanciava-se intencionalmente do brilhante colorido do mercado e escolhia cuidadosamente suas canções com uma forte antipatia por tudo aquilo que soasse a frivolidade e superficialidade. Não era material de fácil comercialização para empresários, e tinha escolhido o caminho mais difícil.³⁹⁸

Ao reconhecer a trajetória anterior da artista a matéria buscou elencar os aspectos que diferenciavam Mercedes dentro da música folclórica argentina e da indústria discográfica: o distanciamento do paradigma “clássico” do folclore, o rigor estético e performativo e a seleção de repertório. Tais características valorizadas em Mercedes eram princípios do Manifesto do Novo Cancionero, incorporados a sua prática artística, e que passavam a ser valorizados e reconhecidos nos meios de divulgação e na crítica musical a partir do reconhecimento e da projeção que os integrantes do movimento passaram a conquistar, em especial a própria intérprete.

A repercussão artística de Mercedes também recebeu destaque na Revista *Primera Plana*³⁹⁹, de janeiro de 1967, através da matéria “Os irmãos sejam unidos”,

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ Criada por Jacobo Timerman em 1962, *Primera Plana* também era uma revista semanal argentina de atualidades, que trazia seções diversificadas sobre política, economia, cinema, teatro e música. Daniel

veiculada em sua seção cultural, na coluna música,

Seu disco figurou, no final de 1966, entre os mais vendidos do ano; seu nome já é da máxima sacerdotisa do cancionero de províncias, na Argentina. E enquanto sua voz áspera derruba a machadadas no ar de Cosquín, nas serras de Córdoba - onde está como convidada no Festival de Folclore - , o pensamento de Mercedes Sosa se balancea, cadencioso como seu falar, entre o passado e o futuro. O passado, porque foi nesta mesma localidade serrana, quando o evento de 1965, que Mercedes Sosa começou a consolidar a etapa definitiva de sua dilatada carreira de folclorista; o futuro, porque no final de fevereiro empreenderá, com um conjunto prestigioso (Ariel Ramírez, Los Fronterizos, Jaime Torres, El Chúcaro), a árdua conquista de onze países europeus, em um mês e meio. [...]

Por isso - e esta é a válida conclusão de suas reflexões -, "o folclore de hoje deve dirigir-se ao homem e não à paisagem." Assim o faz em sua última gravação, *Hermano*, onde desmente, de uma vez, que a tradição cantada seja uma peça de museu para exclusivo uso de investigadores e antropólogos. Ela canta "com toda a voz que tem", com terra e sangue e raízes, mas olhando ao futuro de frente: "Porque se bem nossa canção origina-se daquele, é necessário seguir adiante, é necessário conseguir a união que a geografia obstaculiza. Isso não se conseguirá senão falando-lhe ao homem: a miséria e a dor são as mesmas em todas as partes. [...]"

Quem lhe vê agora, segura e sorridente, apenas pode imaginar quanto lhe custou a Mercedes aproximar-se da fama. Talvez porque, no fundo, não lhe interessa muito: o que interessa é expressar-se, encontrar um canal para seu sentimento. Por isso não faz concessões, e por isso é difícil travar amizade com esse grito duro e autêntico, com esse estilo que parece desajeitado mas que provém de uma prolixa maceração.⁴⁰⁰

O objetivo da matéria sobre a artista era divulgar e comentar o disco 'Hermano', lançado no final de 1966, e que ocupou espaço entre os mais vendidos. Sendo a primeira vez que Mercedes era tratada pela revista, buscou-se também oferecer uma apresentação da artista para seu público leitor. A matéria tratou de investi-la em

Horacio Mazzei, destaca que a revista significou renovação estilística e de linguagem nos anos 1960, fazendo circular em suas páginas as contradições existentes na sociedade argentina da época: a modernização econômica do desenvolvimentismo e as formas mais progressistas da arte e da cultura, e um ceticismo contra o sistema democrático, que envolveu a revista com o apoio das forças armadas em 1966. MAZZEI, Daniel Horacio. *Primera Plana: modernización y golpismo en los 60*. In: *História de Revistas Argentinas*. Tomo I. Obra coletiva. Buenos Aires: AAER, 1995-1999.

400 "Los hermanos sean unidos". Música. In: *Revista Primera Plana*, n.214, 31/1 a 06/02/1967, p.68 (tradução nossa).

símbolos de reconhecimento: o êxito obtido no Festival Folclórico de Cosquín, o sucesso de vendas de seu disco e a temporada de divulgação internacional que Mercedes empreenderia junto de outros artistas já consagrados.

A apreciação positiva do disco 'Hermano', deixou em relevo a defesa de Mercedes sobre a centralidade do homem em detrimento da paisagem na música folclórica argentina. Novamente os princípios do Novo Cancioneiro foram destacados como qualidades da artista, sem que o movimento ou seu passado ligado ao mesmo fosse mencionado. Representada como a “máxima sacerdotisa do cancionero de províncias”, em Mercedes Sosa se condensavam os princípios que eram observados como renovadores do gênero musical: fundamento na tradição sem deixar de implicar em atualização/modernização, rigor estético, universalidade em detrimento dos regionalismos, argumento transformando a música em mensagem em detrimento da ênfase no pitoresco.

Se tais características encontravam-se enunciadas no Manifesto, também integravam o repertório do disco, através do qual Mercedes seguiu ampliando o rol de compositores. Para além de Tejada Gómez, Óscar Matus e dos Hermanos Nuñez, a artista interpretou Hamlet Lima Quintana e Carlos Guastavino, Antonio Nella e Hilda Herrera, Ernesto Sábato e Eduardo Falu, Chacho Muller, Ariel Petrocelli, Angel Keko Palácios, entre outros, cujas composições também expressavam o desejo de renovação literária e musical.⁴⁰¹

Novamente as músicas resultam da inter-relação entre diferentes batidas do violão popular e soleados bem elaborados da escola erudita. Os arranjos, feitos no violão e no bombo, em alguns momentos sutis, em outros enfáticos, buscam contribuir na produção de sentido sobre os conteúdos das composições, principal elemento valorizado também em todo álbum. Esta valorização do ato de cantar e da música enquanto veículo de mensagens também é expressada no projeto gráfico da capa do disco: sobre fundo negro, utilizando-se novamente de técnicas de iluminação, ganha evidência metade do semblante da intérprete em posição de canto e tocando seu bombo *legüero* (ver Figura 9).

401 Mercedes Sosa. 'Hermano'. Philips, Buenos Aires, 1966.

Privilegiando gêneros tradicionais da música folclórica nativa – zambas, chacareras, tonadas, bagualas, vidalitas e cuecas, as composições mantêm temas relacionados à função social da música e do artista, como em 'Hermano' e 'Coplera del viento'; às práticas culturais populares, como o carnaval e os ambientes de música e vinho, como em 'Chacarera del 55' e 'La bagualera'; e ao difícil cotidiano dos trabalhadores do campo, como em 'Pescadores de mi río' e 'Zamba del Chaguanco', e do trabalho feminino, como em 'Tristeza'. Nesta última, composta pelos Hermanos Ñunez, através de uma voz doce, expansiva e cadenciada, Mercedes vai cantando o sofrimento de mães que, em decorrência do mundo do trabalho, tem o contato com os filhos limitado. Sua performance vocal intercala voz suave, em registro mais baixo, que produz efeito de canção de ninar, com voz mais alta e forte, acentuando o caráter de lamento, agregando diferentes cargas emotivas ao sentido da letra. Cabe ressaltar a identificação existente entre esta música e a situação vivida pela intérprete nesta fase de sua carreira, pois seu filho seguia vivendo com seus familiares em Tucumán.

Neste disco, as duas composições centradas na função social da música e do artista, 'Coplera del viento' e 'Hermano', são exemplares das obras que abordam esta temática entre os artistas envolvidos com o Novo Cancioneiro e tornaram-se emblemáticas entre as interpretações de Mercedes. Enquanto a inserção da primeira, composta por Tejada Gómez e Óscar Mátus, pode ser observada como manutenção dos ideais do Novo Cancioneiro, a escolha da segunda para compor seu repertório, uma composição de Hamlet Lima Quintana e Carlos Guastavino, explicita a preocupação e aproximar-se de artistas com princípios estético-ideológicos semelhantes.

A importância de 'Hermano', composição que dá nome ao disco e foi inserida como primeira faixa, está no fato de expressar a atitude que se esperava do cantor/músico comprometido com a função social da arte: utilizar-se de sua sensibilidade para colocar em evidência as angústias vividas pelos grupos subalternos e, através de seu canto, atuar na conscientização do público, despertar sentimento de solidariedade e esperança e conduzir o processo rumo a uma sociedade nova. Na contracapa do disco, no texto de apresentação escrito pelo próprio Lima Quintana, compositor da letra da música, Mercedes é valorizada por destinar seu canto “ao irmão, ao

semelhante, ao habitante desta terra”, aspecto que agregava a sua arte “valor de testemunho”, principalmente pela intensidade com que assumia a tarefa de artista engajada:

Ela se fixa em cada palavra, em cada nota, em cada signo, em cada sinal ou facho de luz que o compositor lança, com intensidade, para construir o código da canção do homem.⁴⁰²

'Hermano' consiste numa *canción*, gênero de ritmo lento, o qual por si só mobiliza a atenção sobre o conteúdo poético da obra e, na versão do disco, teve acompanhamento apenas de violão, intercalando batida suave e arpejos sofisticados. Mercedes começa falando a parte inicial da música, como quem dialogasse diretamente com o público que está a sua frente, transformando o ouvinte no próprio “hermano” retratado na composição e para quem esta se dirige. Na mensagem se propõe que o ouvinte (trabalhador/ grupo subalterno) perceba que sua vida/seu trabalho constituem-se numa canção, a qual é representada através do canto do intérprete e, através deste ato engajado de cantar, a sua história ganha conexão com as histórias de outros ouvintes, forjando a irmandade/unidade através da luta.

Depois, usando voz alta, expansiva e suave começa a cantar, inserindo diferentes ornamentos vocais, aspectos que enfatizam a letra.

Fíjate hermano cómo vas cantando,
toda la tierra te escucha conmigo.

Del surco hasta el cañadón,
del viento hasta la madera,
del tiempo hasta la ternura
de la vida verdadera.

Porque es preciso tener
un corazón derramado,
jirones de sueños viejos
que van quedando olvidados.

Fíjate hermano cómo vas cantando,

402 Mercedes Sosa. 'Hermano'. Contra-capa. Philips, Buenos Aires, 1966 (tradução nossa).

toda la tierra te escucha conmigo.

Del grito hasta la oración,
del fuego hasta la memoria,
que el hombre en dolor viviente
cante sangre de su historia.

Y cuando quede al final
tu corazón silencioso,
serás un pueblo sintiendo
por un cantor milagroso.

Fíjate hermano cómo vas cantando,
toda la tierra te escucha conmigo.⁴⁰³

Mercedes interpreta as estrofas da música ora com voz suave, ora com voz mais forte, expressiva e incisiva, buscando enfatizar a mensagem da música. Os arranjos suaves do violão e o diálogo que este estabelece com a performance vocal contribuem neste processo, que não deixa de transformar-se numa metáfora do processo de tomada de consciência que se espera despertar no ouvinte. Através da sensibilidade, intérprete e músico buscam conectar-se com o ouvinte, demonstrando canalizar sua história, luta e atuar no despertar da consciência e da irmandade.

Já 'Coplera del viento' expressa, de forma poética e metafórica, a defesa da utopia de transformação social, explicitando a vinculação ideológica relacionada ao Partido Comunista, um dos pilares do Manifesto do Novo Cancioneiro.

Ando cantándole al viento
y no solo por cantar
del mismo modo que el viento
no anda por andar nomás.

Yo soy sangre en movimiento
y él es paisaje que va, va, va.

Me gusta andar en el viento
y es porque me gusta andar,
empujada por los sueños
y empujando a los demás.

Yo sé que no empujo sola

403 'Hermano'. Mercedes Sosa. 'Hermano'. Philips, Buenos Aires, 1966.

Y hay quién me empuja a sueñar

Tuve un amigo aquí cerca,
corazón de palomar
le vieron viento en los ojos
no lo dejaron pasar.

Ellos no saben que al viento
nadie lo puede parar,

Si la piedra es viento quieto
olvidado en la arena
los muros son sólo viento
que el viento se llevará.

Ando cantándole al viento
y no solo por cantar...⁴⁰⁴

Nesta *canCIÓN*, com ritmo mais acentuado pela batida do violão, pela percussão do bombo e pelo diálogo estabelecido entre estes dois instrumentos com a performance vocal, no qual enfatiza-se a unidade de todos no mesmo compasso, produz-se o efeito de “marcha”. A voz da intérprete – expansiva, alta, forte e imponente, muito bem impostada e utilizando-se de vibratos de intensidade para ajudar a marcar o ritmo da música, servindo de guia, abrindo espaço e dando o norte do caminhar.

Integrando proposta estética e princípios ideológicos, a mensagem da música traz o “viento” como metáfora para utopia, as novas ideias de transformação social defendidas pelas esquerdas políticas. Reforça-se a ideia de cantar com objetivo, com engajamento e seguindo a utopia de transformação social, a qual também envolve objetivos concretos. Enfatiza-se a função social da música como propagadora de ideias progressistas e construtora de laços de unidade entre as pessoas/grupos, conduzindo o processo social. Assim, também se explicita o papel do cantor enquanto semeador de ideias/sonhos.

Os outros três discos da artista produzidos pela Philips ainda na década de 1960 reiteram tais características:

404 'Coplera del viento'. Mercedes Sosa. 'Hermano'. Philips, Buenos Aires, 1966.

- 'Para cantarle a mi gente' (1967): com acompanhamento e arranjos de Angel 'Kelo' Palácios, manteve músicas relacionadas à função social da música e do artista, à visibilidade de grupos marginalizados e ao incentivo da tomada de consciência sócio-política, compostas pelo mesmo grupo de compositores que já vinha interpretando;
- 'Con sabor de Mercedes Sosa' (1968), com piano de Ariel Ramírez e violão de Tito Francia, buscou estabelecer maior inter-relação com compositores e músicas já consagradas na música folclórica argentina, como por exemplo 'Luna Tucumana', de Atahualpa Yupanqui, 'El 180', de Andrés Chazarreta, e 'Vallecito', de Boaventura Luna, produzindo efeitos de renovação estética (musical e interpretativa) sobre tais bases da tradição musical;
- 'Mujeres Argentinas' (1969), álbum totalmente composto por poemas do historiador Félix Luna e música de Ariel Ramírez, com objetivo de valorizar/homenagear oito personagens femininos, alguns reais e outros fictícios, considerados pelos idealizadores “elementos formadores do ser nacional”: uma "poetisa que enriqueceu o acervo lírico do país" ('Alfonsina y el mar', zamba); uma "guerrilheira que lutou pela emancipação do Alto Peru" ('Juana Azurduy', norteña); uma "brava tucumana que jogava óleo fervendo sobre os invasores ingleses" (Manuela, la tucumana, triunfo); uma "estrangeira cujas mãos povoaram o Chaco" ('Gringa chaqueña', guarânia); uma "abnegada professora" ('Rosarito Vera, maestra', zamba); uma “cativa que renunciou a retornar à civilização” ('Dorotea la cautiva', pampeana).⁴⁰⁵

Respaldada por um grande selo discográfico e apoiada pelo círculo de intelectuais e artistas envolvidos em perspectivas de renovação da música popular nacional, ligados a diferentes perspectivas políticas, entre eles o Partido Comunista, Mercedes passou a conquistar espaço na crítica musical e reconhecimento no campo artístico, redimensionando as possibilidades de divulgação das ideias defendidas pelo

405 Piano e arranjos de Ariel Ramírez, charango de Jaime Torres, órgão de Héctor Zeoli, violão de Tito Francia e Domingo Cura no bombo e outros instrumentos de percussão. Mercedes Sosa. 'Mujeres Argentinas'. Philips, Buenos Aires, 1969.

Manifesto. Ao distanciar-se da parceria com Mátus e Tejada Gómez, abriu espaço em seu repertório para outros compositores que também expressavam perspectivas diferenciadas dentro da música folclórica argentina, inserindo elementos de renovação musical e literária, aspecto que ajudou a aproximar diferentes perspectivas poéticas e musicais do Novo Cancioneiro.

Figura 10 – Mercedes Sosa, Festival Nacional de Folclore, Cosquín (1967)



Fonte: “El inventor de Cosquín.” *Gente*, n.79, 26/01/1967, p.2-3.

Essa fusão dos princípios estéticos do Novo Cancioneiro à imagem de Mercedes pode ser analisada como resultado de um processo iniciado desde os primeiros trabalhos de divulgação realizados junto a Tejada Gómez e Oscar Mátus, nos quais tais ideias materializavam-se, principalmente, através da performance vocal da artista, projetada como intérprete do grupo. O projeto artístico da intérprete, construído a partir desta base, conquistou mais espaço no cenário musical a partir da produção discográfica e da estruturação de uma extensa e diversa agenda de espetáculos, aspectos

que atuaram diretamente nesse processo de identificação.

A intérprete passou a integrar o circuito internacional de espetáculos a partir de 1967, quando apresentou-se pela primeira vez na Europa, acompanhando a Companhia Baguala, Chito Cevallos, Los Trovadores e o Ballet de Néstor Pérez Fernández.⁴⁰⁶ Depois, integrou turnês internacionais da obra 'Misa Criolla',⁴⁰⁷ acompanhando Ariel Ramírez e sua comitiva composta por Los Fronterizos (Eduardo Madeo, Gerardo López, César Isella e Juan Carlos Moreno) e demais músicos. Nesse contexto, com acompanhamento dos violonistas Luis Amaya⁴⁰⁸ e Chito Zeballos, apresentou-se na Alemanha, Holanda, Bélgica, Suíça, Itália e outros países europeus.

Nesta época, conforme depoimento da própria artista, ela era uma “cantora de catálogo”, com agenda de entrevista e apresentações nas emissoras de rádio e televisão negociadas antecipadamente, provavelmente, pelas companhias artísticas que acompanhava ou por sua gravadora. Seu reconhecimento restringia-se a imprensa e público especializados, tendo sido chamada de “Bessie Smith Latino-americana” e “Edith Piaf Sul-americana”. Tais experiências serviram para “abrir caminho” para o reconhecimento e a “verdadeira fama” que passou a sentir na década de 1970, em especial a partir de seu exílio, no final da década.⁴⁰⁹

2.2.2 ELIS REGINA E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (MPB)

Em busca de espaço artístico Elis Regina transferiu-se para o eixo Rio/São Paulo em 1964, época de acirrados debates não somente políticos, ligados à ditadura militar (1964-1985) que acabava de ser implantada no país, mas também estético-ideológicos, envolvendo a construção de um paradigma musical centrado em critérios

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ Composta em 1964 por Ariel Ramírez, a obra consiste numa liturgia cantada, envolvendo solistas, coro e orquestra, e foi elaborada a partir de formas musicais folclóricas e instrumentos regionais. RAMÍREZ, Ariel. 'Misa Criolla. Obra maestra del arte religioso argentino.' Disponível em: <http://www.arielramirez.com/obra2.htm#>

⁴⁰⁸ Ao lado de Lalo Homer e Chito Zeballos, Luís Fernando Amaya (1939-1968) fez parte do trio "Tres para el Folklore", grupo envolvido no processo de renovação musical da música folclórica da década de 1960.

⁴⁰⁹ BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, 94 e 97.

de “sofisticação” e “modernidade”, que carregasse uma certa “tradição” (o samba) e que não deixasse de repensar a função social do artista e de suas práticas musicais. Paralelo aos gêneros populares, bolero, samba-canção, rock, baião, música sertaneja, entre outros, a Bossa Nova conquistava espaço no circuito de shows e espetáculos e era reconhecida pela crítica especializada, afirmando-se como tendência “moderna” dentro da música popular brasileira. Junto dela, a partir do envolvimento de intelectuais, músicos e artistas com as questões sócio-políticas nacionais, um “samba moderno participante”, também chamado de “bossa nova nacionalista”⁴¹⁰ ganhava espaço junto do público jovem politizado.

Um depoimento de Zuza Homem de Mello, integrante do meio artístico e jornalístico da época, ajuda a observar as transformações que ocorreram nas composições musicais da época,

Carlos Lyra, Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo, este por suas ligações com o cinema, foram os três compositores que se envolveram de corpo e alma nesse processo em que Chico de Assis, Ruy Guerra e Glauber Rocha exerceram influência decisiva. Eles perceberam que a canção, além de expressar seus sentimentos pessoais também poderia abordar a realidade concreta. A partir desse momento suas letras dão um salto imenso e inesperado. A inocência de Lobo bobo, de Lyra e Ronaldo Bôscoli, parece brincadeira diante de Maria do Maranhão, de Lyra e Nelson Lins de Barros. [...] Já o conteúdo das novas letras não era nem uma coisa nem outra: abordava o homem brasileiro comum, o que nada possuía, retratando a situação do povo brasileiro naquele momento e o que era preciso fazer para que ele tivesse um destino mais feliz. Era essa a realidade tematizada pelo que se conheceria, nos anos seguintes, como música de festival.⁴¹¹

A ascensão de Elis nos cenários musicais carioca e paulista, e a partir deles no nacional, deu-se dentro deste contexto e foi marcada pelos debates e novos repertórios mencionados, assim como pelo desejo de conquistar novos públicos através da música popular. A cantora passou a apresentar-se em espaços artísticos plenos das mais variadas influências estéticas e tendências político-ideológicas, como em programas de

410 NAPOLITANO, 2007, *Op.cit.*, p.72-73.

411 MELLO, Zuza Home de. *A Era dos Festivais – uma parábola*. 4 ed. São Paulo: Ed. 34, 2008, p.51.

televisão,⁴¹² em pequenas boates e espaços da vanguarda musical e da boêmia intelectual, ou em teatros lotados pela juventude universitária. Através destas experiências e das novas relações estabelecidas, a intérprete passou a reestruturar seu projeto artístico e a reposicionar-se dentro do campo musical.

A inserção nestes espaços não foi um processo fácil, como se pode exemplificar através de um comentário da artista de 1965: “[...] eu dava boa-noite não ouvia resposta; ensaiava uma música num tom e, na hora de tocar, os músicos atacavam três tons acima, só pra me humilhar.”⁴¹³ Mesmo com experiência de cantora profissional e quatro *long plays* na bagagem, as relações que se estabeleciam em tais cenários eram mais complexas e mais competitivas do que aquelas às quais estava acostumada no cenário artístico regional em Porto Alegre.

Elis era praticamente desconhecida nos círculos artísticos mais dinâmicos da música popular brasileira neste momento ou, quando muito, era lembrada por uma ou outra música de seus discos da Continental e CBS, não por seu repertório, mas por sua performance. Além de ter formação musical praticamente autodidata, pois sua família não teve meios para adquirir um piano para que pudesse dar continuidade nos estudos musicais, a intérprete também não pertencia ou possuía relações mais estreitas nos espaços artísticos cariocas e paulistanos aos quais buscava integrar-se. Além disso, assim como ela, as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo eram o destino da maioria de jovens artistas em busca de espaço profissional e sucesso.

Somando-se a tais fatores, e talvez o aspecto que mais repercutiu em sua carreira, Elis trazia consigo práticas interpretativas relacionadas ao ambiente radial regional e aos conjuntos de baile em que cantava, as quais não se encaixavam no perfil bossa-novista que dominava grande parte dos cenários musicais das classes médias juvenis ou, pelo menos, era o mais aceito e respeitado frente a expressão dos cantores de rádio, tratados como “passado” por essa geração. Inicialmente a intérprete enfrentou

412 Seu primeiro contrato foi na TV Rio, onde atuou nos programas 'Noites de Gala' e no humorístico 'A Escolinha do Edinho Gordo', ao lado de Marly Tavares, Wilson Simonal, Jorge Ben e do Trio Irakitan. Também participou do Programa 'Almoço com as Estrelas', de Aérton Perlingeiro, na TV Tupi. ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Editora Ediouro, 2007, p.43; MARIA, Julio. *Elis Regina: Nada será como antes*. São Paulo: Master Books, 2015, p.43-47.

413 ARASHIRO, Osny. *Elis por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p.48.

críticas e preconceitos por sua aparência e performance consideradas “provincianas” e “antiquadas”, não adaptadas ao estilo “moderno” e *cool* de Nara Leão, “musa da Bossa Nova”. Em entrevista para a Revista O Cruzeiro, em julho de 1965, Elis reclamava do “isolamento criado em torno de si pelos bossanovistas do Beco das Garrafas.”⁴¹⁴ Entretanto, seu reconhecimento dentro do campo da música popular brasileira, resultou justamente da atualização de determinadas tradições musicais e de processos de hibridação que a artista realizava através de sua performance.

Durante 1964, Elis transitou entre o Rio de Janeiro e São Paulo, interagindo com experiências musicais que envolviam samba, Bossa Nova e *jazz*: no Beco das Garrafas,⁴¹⁵ espaço da boêmia carioca, atuou inicialmente na boate Bottle's, ao lado do Copa Trio⁴¹⁶ e depois na Little Club, dirigida por Ronaldo Bôscoli e Luiz Carlos Miêli; e em São Paulo, ao lado do cantor Sílvio César trabalhou na boate Djalma's, lugar da “Bossa Nova paulistana” e de experiências “modernas” de música popular brasileira. Em tais espaços, em que a cena musical era dominada por músicos e instrumentistas e os intérpretes, vistos como figuras decorativas, eram chamados pejorativamente de “canários”,⁴¹⁷ Elis entrou em contato com novos repertórios e aprofundou intuitivamente sua relação com a música, passando a conquistar respeito dos músicos, admiração do público e interesse dos organizadores do circuito de espetáculos.

Dessa forma, paralelo a suas atuações nas boates, e a partir do dinamismo da música popular brasileira em São Paulo, a intérprete integrou vários espetáculos do circuito universitário, os quais, segundo Marcos Napolitano, consolidaram a presença do samba renovado junto ao público jovem, em especial estudantil e explicitaram o potencial do público para a música popular.⁴¹⁸

414 “Ela vem de Arrastão.” In: *O Cruzeiro*, 24 de julho de 1965, p.46.

415 Localizado em Copacabana, era um espaço da boêmia carioca nas décadas de 1950 e 1960, onde estava um conjunto de casas noturnas: Bacará, Bottle's, Little Club e Ma Griffé.

416 Em 1964, o Copa Trio era formado por Dom Um Romão na bateria, Dom Salvador no piano e Manoel Gusmão no contrabaixo.

417 MARIA, *Op.cit.*, 2015, p.43-63.

418 Marcos Napolitano sublinha que, entre 1964 e 1965, o Teatro Paramount foi palco de uma série de espetáculos que reuniu os circuitos boêmio e estudantil em trono dessa nova tendência musical. Nestes shows surgiram Elis Regina, Chico Buarque, Toquinho, Gilberto Gil, Zimbo Trio, entre outros, assim como artistas cariocas já conhecidos, como Nara Leão e Tom Jobim, também participaram. NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.39-46.

- em abril, sob a direção de Solano Ribeiro, apresentou-se na 'Primavera Eduardo é Festival de Bossa Nova', realizado no Teatro de Arena;⁴¹⁹
- em agosto, ao lado de Sílvio César, Agostinho dos Santos, Lennie Dale, Pery Ribeiro, Zimbo Trio e Conjunto Sambossa 5, participou do 'Show Beneficente “Boa Bossa” para a Associação de Moças da Sociedade Sírio-Libanesa', com produção de Walter Silva;⁴²⁰
- em outubro, integrou o espetáculo 'O Remédio é Bossa', patrocinado pelo Centro Acadêmico da Escola Paulista de Medicina, sob produção e direção de Walter Silva, no Teatro Paramount, ao lado de Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Paulinho Nogueira, Alaíde Costa, Os Cariocas, Jair Rodrigues, Zimbo Trio, entre outros, primeira apresentação em São Paulo de vários já consagrados no Rio;⁴²¹
- também em outubro, em parceria com o Zimbo Trio, atuou no programa 'Primeira Audição', no Colégio Rio Branco, espetáculo gravado pela TV Record;⁴²²
- em novembro, ao lado do Copa Trio, foi uma das atrações principais no 'I Dentisamba', o qual pode ser considerado sua primeira apresentação solo no Teatro Paramount, aspecto destacado por Walter Silva

Este show marca o primeiro show solo de Elis Regina. Acompanhada pelo Copa Trio (Salvador, Dom Um e Gusmão), a baixinha só não fez chover. Para comprovar o que estamos dizendo, enquanto ela se apresentava, a coxia era invadida por Walter Santos, Pery Ribeiro, Geraldo Vandré, Oscar Castro Neves, Paulinho Nogueira, Alaíde Costa, Zimbo Trio, que haviam se apresentado na primeira parte, se acotovelavam para ver Elis e urravam de entusiasmo.⁴²³

419 RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração. A história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p.53.

420 Depoimento de Walter Silva sobre os shows no circuito universitário em São Paulo. MACHADO, Cristina Gomes. *Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na Moderna Música Popular Brasileira*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2008, p.55.

421 *Ibidem*, p.57.

422 BARSOTTI, Rubens. A televisão assume o fino. In: *História do Samba*. Coleção Os Grandes Sambas da História. São Paulo: Globo, 1998, p.541.

423 MACHADO, 2008, *Op.cit.*, p.58.

Como se pode observar, Elis ampliou sua rede de relações, passando a fazer parte de alguns dos círculos artísticos considerados mais dinâmicos dentro da música popular daquele momento, entre os quais, segundo Marcos Napolitano, em comunhão com o público destes espetáculos, desenvolvia-se uma cultura de oposição ao regime militar, que tinha como características ser “jovem”, “nacionalista” e de “esquerda”, sem deixar de ser “moderna” e “sofisticada”.⁴²⁴ Os repertórios conquistavam grande importância ideológica, pois consistiam em releituras da Bossa Nova, principalmente em sua tendência nacionalista, que entrelaçava samba, *jazz* e outros elementos da cultura popular brasileira, implicando em atualização de tradições culturais e renovações musicais e poéticas.

Tais shows, promovidos em parceria com entidades estudantis paulistanas em pleno contexto ditatorial, apontavam para novas relações entre artistas e público, pois eram realizados para grandes plateias juvenis em grandes espaços, como o Teatro Paramount, diferenciando-se do ambiente intimista das boates bossa-novistas. Desta forma, distanciando-se das performances bossa-novistas, que envolviam intimismo, concisão, racionalidade e objetividade, Elis “incendiava” seu público através de um canto visceral e pulsante, não deixando de agregar elementos inovadores aos repertórios engajados que interpretava.

Com estilo expressivo, dedicação aos elementos musicais e atenção nos efeitos sonoros mobilizados através de seu canto, Elis articulava os elementos do gesto vocal (extensão, tessitura, registro, timbre, emissão), dialogando com os instrumentos e produzindo interpretações intensas e plenas de sentimento. Tais características, opostas a “estética da contenção” bossa-novista, poderiam ser demarcadas, utilizando-se das reflexões de Santuza Cambraia Naves, dentro da “estética do excesso”.⁴²⁵ Às suas performances iniciais, construídas a partir da fruição das músicas da “era do rádio”, a intérprete agregou novas estruturas rítmicas, harmônicas e poéticas apreendidas e desenvolvidas em suas novas experiências entre músicos, instrumentistas e públicos.

424 Conforme o autor, o Teatro Paramount tornou-se emblemático nesta mobilização de uma cultura de oposição ao regime militar, semelhante ao Teatro Opinião no Rio de Janeiro. NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.43.

425 NAVES, 1998, *Op.cit.*, p.212-218.

A prática artística de Elis Regina estava em sintonia com o clima político-ideológico que envolvia o contexto nacional. Conforme destaca Simon Frith, a prática musical sempre carrega significado social relacionado ao contexto em que é produzida, representando uma experiência imediata da identidade coletiva.⁴²⁶ Sua performance vocal expressiva, articulada aos instrumentos musicais, concretizava um tipo de fruição sensorial para o paradigma nacional-popular, interligando artista e público numa comunidade de sentido em torno de valores compartilhados.

Figura 11 – Elis Regina, Espetáculo Dois na Bossa, São Paulo (1965)



Fonte: Walter Silva (Pica Pau) Site Oficial. Disponível em:
<http://www.waltersilvopicapau.com.br/show8.html>

'Menino das laranjas', composta por Théo Barros, foi uma das primeiras músicas de conteúdo social interpretada por Elis Regina e que chamou a atenção do público e de seus pares dentro do campo musical. A música busca descrever o cotidiano de um menino do morro, trazendo um caráter de denúncia social,

426 FRITH, 2001, *Op.cit.*

Menino que vai pra feira
 Vender sua laranja até se acabar
 Filho de mãe solteira
 Cuja ignorância tem que sustentar
 É madrugada vai sentindo frio
 Porque se o cesto não voltar vazio
 A mãe já arranja um outro pra laranja e esse filho
 Vai ter que apanhar

Compra laranja menino
 E vai pra feira

É madrugada vai sentindo frio
 Porque se o cesto não voltar vazio
 A mãe já arranja um outro pra laranja
 E esse filho
 Vai ter que apanhar

Compra laranja, laranja, laranja doutor.
 Ainda dou uma de quebra pro senhor

Lá no morro a gente acorda cedo e é só trabalhar
 Comida é pouca e muita roupa que a cidade manda pra lavar
 De madrugada ele menino acorda cedo tentando encontrar
 Um pouco pra poder viver até crescer e a vida melhorar

Compra laranja doutor
 Ainda dou uma de quebra pro senhor

Compra laranja doutor
 Ainda dou uma de quebra pro senhor

Compra laranja, laranja, laranja doutor
 Ainda dou uma de quebra pro senhor

Lá no morro a gente acorda cedo [...]

Compra laranja doutor
 Ainda dou
 Uma de quebra pro senhor
 Compra laranja doutor
 Que eu dou uma de quebra pro senhor
 Seu doutor
 Compra laranja doutor
 Seu doutor⁴²⁷

427 Elis Regina, Samba – eu canto assim“. Philips, 1965.

A marca desta música está na construção coletiva da mensagem através do forte e entusiástico diálogo estabelecido entre os diferentes instrumentos (metais, piano, bateria, baixo, violão e bateria) e a performance vocal da intérprete. Com voz alegre, forte, alta, expansiva e cadenciada, trabalhando com diferentes recursos vocais cada parte da música, Elis vai desenvolvendo a questão social do morro, dentro dela o trabalho infantil. A performance vocal alterna recursos vocais quando a voz da intérprete torna-se a voz da mãe do menino: ganha tom impositivo ao dirigir-se ao filho; em outro trecho acelerado, ao descrever o difícil cotidiano enfrentado pelos moradores do morro. Se a cadência do samba jazzístico constrói o ritmo acelerado do presente, a performance torna-se valseada ao tratar do futuro incerto, no qual a “vida pode melhorar”, e a trajetória do menino envolve-se com lirismo por breves segundos. Nos trechos que remetem à voz do menino oferecendo laranjas para vender, a performance de Elis torna-se mais enfática, ora transformando-a num grito, remetendo às estratégias de sobrevivência das pessoas do morro e inserindo elementos da malandragem cotidiana; ora rasgando a voz, como no jazz, potencializando a prática do menino através da musicalidade.

A repercussão inusitada e positiva junto do público resultou em seus primeiros discos pelo selo Philips,⁴²⁸ no convite para participar do I Festival de Música Popular Brasileira,⁴²⁹ organizado pela TV Excelsior em São Paulo, e no início de seu reconhecimento artístico na imprensa especializada. Pelo resultado obtido por seu disco *single* (ver Figura 14), com as músicas 'Sou sem paz, de Adylson Godoy, e 'Menino das

428 A partir da ampliação de sua estrutura fora da Europa, a empresa Philips comprou em 1960 a Companhia Brasileira de Discos (CBD), nome que passou a figurar a partir de 1955 a Sociedade Interamericana de Representação (SINTER), fundada em 1945 e responsável pelo primeiro long play fabricado no país. Segundo Eduardo Vicente, a Philips congregou praticamente todos os nomes expressivos da MPB, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Gal Costa, Maria Bethânia, Jorge Ben e Elis Regina, entre outros. VICENTE, Eduardo. "Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70." In: Revista de Economia Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación, V.VIII, n.3, sep.-dic.2006, p.124-125. Disponível em: http://www.eptic.com.br/arquivos/Revistas/v.VIII,n.%203,2006/Revista%20EPTIC%20VIII-3_EduardoVicente.pdf

429 Conforme destaca Marcos Napolitano, num contexto de crescente interesse por música brasileira, inspirado no Festival da Canção de San Remo, Solano Ribeiro, produtor de TV e idealizador do evento, pretendia transformar São Paulo em nova capital brasileira da música. NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.117.

laranjas', de Théo Barros, e pela atuação nos espetáculos no formato *pocket* no Beco das Garrafas, produzidos por Mièle e Bôscoli, Elis conquistou o troféu Roquette Pinto de “Melhor Cantora de 1964”, ao lado de Wilson Simonal (“Melhor Cantor”) e do Zimbo Trio (“Melhor Grupo Instrumental”),⁴³⁰ premiação organizada pelos órgãos ligados à imprensa paulista e que buscava reconhecer os melhores profissionais do rádio e da televisão brasileira. Seu desempenho neste ano também lhe rendeu o prêmio de “Melhor Cantora da Cena Noturna Carioca”, escolhida por Accioly Netto na Revista O Cruzeiro.⁴³¹

Poder cantar e gravar “música brasileira” sem ter que “imitar ninguém” foi um dos motivos principais que levaram Elis Regina a sair de Porto Alegre.⁴³² Cumprindo o acordo feito com a artista antes que ela migrasse para o Rio de Janeiro, Armando Pittigliani,⁴³³ diretor artístico e produtor de discos da Philips, foi o responsável pela produção de seu *single* e do *long play* 'Samba – eu canto assim', nos quais ela pôde expressar suas preferências e novas perspectivas musicais. O *long play* foi gravado em janeiro de 1965, mas seu lançamento se deu somente em maio, porque continha a música 'Por um amor maior', de Francis Hime e Ruy Guerra, a qual estava inscrita no I Festival de Música Popular Brasileira,⁴³⁴ organizado pela TV Excelsior, em São Paulo, e somente músicas inéditas poderiam concorrer.

O disco 'Samba – eu canto assim' é expressão deste momento, não apenas da carreira de Elis, mas das transformações pelas quais a música popular estava passando,

430 SUZIGAN, Geraldo de Oliveira. *O que é música brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.138.

431 NETTO, Accioly. “Os melhores do teatro da madrugada.” *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 13 de fev. 1965, p.25. Lançado no Rio de Janeiro em 1928, O Cruzeiro foi uma revista ilustrada, editada pelos Diários Associados, primeiro conglomerado de imprensa e rede de comunicação do país. Além de inspirar-se no discurso modernizante, tornou-se referência gráfica e jornalística no gênero, por trazer uma programação visual inovadora. Saiu de circulação em 1975. MEYER, Marlise. “Revista O Cruzeiro: um projeto civilizador através das fotorreportagens (1955-1957).” In *Revista de História da UNISINOS*. Vol.14, n.2, maio/ago de 2010, p.199.

432 MARIA, 2015, *Op.cit.*, p.40.

433 Armando Pittigliani foi responsável por grande parte dos discos de Bossa Nova nessa época, assim como atuou na produção musical de vários artistas da música popular, sendo eleito pela Associação de Críticos de Arte de São Paulo como melhor produtor de discos em 1965, 1966 e 1967. Dicionário da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/armando-pittigliani>

434 Conforme destaca Marcos Napolitano, num contexto de crescente interesse por música brasileira, inspirado no Festival da Canção de San Remo, Solano Ribeiro, produtor de TV e idealizador do evento, pretendia transformar São Paulo em nova capital brasileira da música. NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.117.

sendo citado ao lado do disco 'Nara', gravado por Nara Leão em 1964⁴³⁵ e do Programa 'O Fino da Bossa'⁴³⁶ entre os marcos iniciais da MPB. O disco de Nara Leão pode ser considerado um marco pelo repertório da perspectiva nacional-popular, trazendo músicas de conteúdo social de novos compositores e outras de consagrados do “samba de raiz”, como Cartola e Nelson Cavaquinho. Se os elementos musicais, como o violão mais cadenciado de Baden Powell em algumas faixas, e os arranjos, em sua maioria feitos por Lindolfo Gaya, fogem dos parâmetros bossa-novistas mais estritos, trazendo a presença de metais em algumas faixas, a interpretação de Nara segue a estética da contenção, mantendo a objetividade como procedimento estético, valorizando a baixa intensidade vocal, a interpretação contida e limpa de ornamentos, construindo a performance sem passionalidade.⁴³⁷

Figuras 12 e 13 – Capa e Contra-capa do LP 'Samba – eu canto assim' (Philips, 1965)



Fonte: Elis Regina – Site Oficial. Disponível em <http://www.elisregina.com.br/Por-Elis/Albuns>

Se há algumas aproximações entre o disco de Nara e o de Elis, como elementos musicais que inserem novas colorações aos parâmetros bossa-novistas, Lindolfo Gaya

435 NAPOLITANO, 2007b, *Op.cit.*, p.608.

436 NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.68-69.

437 Nara Leão. 'Nara', Elenco, 1964. Produzido por Aloysio de Oliveira.

como arranjador e compositores do nacional-popular em comum, tais obras distanciam-se na performance, pois Elis traz os elementos da estética do excesso. Respeitando as preferências da intérprete, o disco foi todo composto por “música brasileira”, trazendo jovens compositores que integravam a chamada Moderna Música Popular Brasileira, pois agregavam novos elementos musicais e poéticos à música popular, como Edu Lobo, Carlos Lyra, Adylson Godoy, Théo de Barros, Baden Powell. Assim, entre suas músicas estão algumas composições expressando temática amorosa e lírica e outras explicitando conteúdo de crítica social, visando incentivar a conscientização do público, dentro dos marcos da perspectiva nacional-popular, entre as quais estão: “Menino das laranjas”, de Théo de Barros; “João Valentão”, de Dorival Caymmi; Maria do Maranhão, de Carlos Lyra e Nelson de Barros; e “Resolução”, de Edu Lobo e Lula Freire.⁴³⁸ Para Marcos Napolitano, Elis apresentou maior coerência com os valores estético-ideológicos da época, valorizando o samba e aproximando a Bossa Nova intimista do *hot jazz*.⁴³⁹

Seu repertório demonstra fusão entre elementos do samba, do *jazz* e da Bossa Nova, expressando as novas experiências artísticas de intérprete. A base musical do disco também explicita esta fusão de gêneros, pois foi realizada pelo 'Rio 65 Trio', formado por músicos com larga trajetória no Beco das Garrafas e que desenvolviam o estilo *samba-jazz*: Dom Salvador no piano, Sérgio Barrozo no contrabaixo e Edison Machado na bateria. Seguindo a mesma tendência, as onze faixas trazem arranjos heterogêneos, por exemplo, toques bossa-novistas com elementos de *jazz*, nos arranjos de Luís Chaves para 'Sou sem paz'; pegadas jazzísticas em estrutura de samba, na leitura de Paulo Moura para 'Resolução'; e, em 'Maria do Maranhão', Lindolpho Gaya insere elementos do *jazz*, da Bossa Nova e orquestrações que remetem à valsa.

A apresentação de Elis na contracapa do disco ocultou o passado musical em outras gravadoras, bem como suas origens em Porto Alegre, buscando vinculá-la à Moderna Música Popular Brasileira e apresentá-la relacionada ao Beco das Garrafas e ao Teatro Paramount, símbolos da juventude universitária, politizada e boêmia, principal público consumidor do produto cultural. Para demonstrar que Elis já era uma artista

438 Elis Regina, Samba – eu canto assim“. Philips, 1965, produzido por Armando Pittigliani.

439 NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.107-108.

reconhecida nos cenários musicais, figurando “na vanguarda das melhores intérpretes” da música moderna nacional, como o disco ficou pronto antes de sua participação no I Festival da Excelsior, apresenta-se sua escalada de sucesso no eixo Rio/São Paulo e são elencados vários prêmios e troféus conquistados pela artista e que tiveram destaque na mídia.

O projeto gráfico da capa (ver Figuras 12 e 13) busca manter uma linha de continuidade com a proposta de modernidade bossa-novista expressada nas capas de outros artistas, destacando-se o uso de figuras geométricas e a busca pela funcionalidade na apresentação da proposta da intérprete. A composição trabalha com o contraste entre as cores branca, preta e vermelha, dentro do qual o destaque é dado para uma imagem da artista, em preto e branco, enfatizando um perfil jovem e moderno, reforçado pelo uso de cabelos curtos e de um vestido com linhas básicas. Elis é representada através de sua performance artística: seu olhar parece direcionado para o público (leitor), corpo e boca demonstram que está interpretando e seu braço direito estendido com a palma da mão enfaticamente virada para cima, evidenciam a expressividade de sua interpretação.

O I Festival da Música Popular Brasileira significou a consagração nacional para a intérprete. Consistindo numa grande feira da “moderna” música popular produzida no Brasil, o evento trazia possibilidades de divulgação de repertório e reconhecimento artístico, aspecto que incentivou ampla participação de compositores e intérpretes. Elis classificou duas músicas nas eliminatórias, 'Por um amor maior' e 'Arrastão', ambas envolvendo temática social, e, através de uma performance que se tornou paradigmática,⁴⁴⁰ tornou esta última vencedora, projetando tanto sua carreira quanto a de seus compositores no cenário nacional.⁴⁴¹

'Arrastão' tratava-se de uma canção participante, composta por Edu Lobo, um jovem compositor, com boas relações nos círculos artísticos advindos da Bossa Nova, mas que ainda não era reconhecido dentro do meio artístico, e o poeta Vinícius de

440 Um pequeno trecho da apresentação de Elis no I Festival da Música Popular Brasileira, na TV Excelsior, em 1965 está disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=oqsR46k-FM0>

441 Além de Arrastão, chegaram à final: 'Valsa do amor que não vem', de Baden Powell e Vinícius de Moraes, interpretada por Elizeth Cardoso; 'Eu só queria ser', de Vera Basil e Mirian Ribeiro, interpretada por Claudete Soares; 'Queixa', de Sidney Miller, Zé Kétti e Paulo Tiago, interpretada por Ciro Monteiro; e 'Cada vez mais Rio', de Luiz Carlos Vinhas e Ronaldo Bôscoli, interpretada por Wilson Simonal. MELLO, 2003, *Op.cit.*, p.439.

Moraes, já consagrado através da música 'Chega de saudade'. Idealizada a partir da perspectiva nacional-popular, retratava o cotidiano de pescadores, assim como seus sonhos, sofrimentos e religiosidade. Tais elementos, expressados através da letra, estrutura musical e arranjos, integraram-se na interpretação forte, dramática e expressiva de Elis, que buscou complementar a performance vocal com movimentos de corpo e braços. Conforme destaca Marcos Napolitano,

[...] ela pode ser vista como a formulação poética do procedimento musical de Edu, cujo material popular era "dominado" por uma técnica sofisticada de composição e interpretação. Através de contornos melódicos que valorizavam os contrastes entre tensão e repouso, sobrevalorizados pela quebra de andamento, a melodia de Arrastão ganhou na voz de Elis um poder de comunicação inusitado para o campo da moderna MPB, demonstrando um novo estilo de Bossa, na qual a intensidade (*loudness*) da voz volta a ser um dos parâmetros da interpretação.⁴⁴²

A interpretação de Elis Regina completava a perspectiva musical vanguardista que integrava elementos da música erudita à música popular, retomando a proposta de brasilidade e grandiosidade musical de Villa Lobos,

Eh! tem jangada no mar
Eh! eh! eh! Hoje tem arrastão
Eh! Todo mundo pescar
Chega de sombra, João
Choveu

Olha o arrastão entrando no mar sem fim
É meu irmão me traz Iemanjá pra mim
Minha Santa Bárbara me abençoi
Quero me casar com Janaína

Eh! Puxa bem devagar
Eh! eh! eh! Já vem vindo o arrastão
Eh! É a rainha do mar
Vem, vem na rede João prá mim
Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim
Nunca jamais se viu tanto peixe assim⁴⁴³

442 NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.118.

443 '2 na Bossa'. Elis Regina e Jair Rodrigues com Jongo Trio, Philips, 1965.

O andamento acelerado do piano e da bateria na performance musical inicial criava uma atmosfera tensa, integrando a ação dos homens à agitação do mar. Nesse clima, através de voz alta, expansiva e forte, a interpretação de Elis deu vida ao cotidiano de trabalho, religiosidade e desejos dos pescadores, entregando forte carga dramática à mensagem poética da música. As performances musical e vocal abrandam-se apenas para enfatizar a oração/entrega que o pescador realiza de seu futuro nas mãos de Santa Bárbara, a rainha do mar Yemanjá, retornando a acelerar-se no desfecho apoteótico, expressando a realização do desejo, através das redes cheias de peixe, exigindo árduo trabalho. Ampliando a carga expressiva da música, através de vigoroso movimentos de braços, Elis funde voz e corpo através da performance, representando de forma metafórica o trabalho do pescador com as redes.

Uma matéria veiculada pelo *Correio da Manhã* carioca, em 1966, buscou expressar uma análise da performance artística desenvolvida por Elis para 'Arrastão',

Braços levantados que dão uma força maior aos movimentos do corpo bonito, acompanhando a voz forte que deu à bossa nova um poder que ela não tinha, identificam as características principais do estilo de uma cantora. Arrastão cantado por ela adquiriu uma potência de hino marcial. Um simples verso lembrando que há jangada no mar transformou-se num grito que traduz a violência e a força, ao mesmo tempo que a poesia e a grandeza, de homens brigando com ondas. Tudo em sua voz lembra sangue fervendo, toca fundo, comove e entusiasma. Quando ela canta para uma multidão, o delírio das massas adquire nova cor. Sua voz se sobrepõe, conjuga-se aos movimentos dos braços, e as emoções se fundem num turbilhão. A vida passa a ter um sentido de força, e fica mais bela.⁴⁴⁴

Devido ao sucesso alcançado, 'Arrastão' tornou-se referência para novos compositores e intérpretes, principalmente a partir do período de efervescência que se instalou na música popular brasileira, relacionado às dinâmicas dos diversos festivais de canção e programas de televisão envolvendo a música nacional. Entrecruzavam-se vários interesses relacionados às emissoras de TV e de rádio, empresas discográficas, imprensa escrita e comunidade artística de forma geral. Através dos festivais e

444 "Calor de Elis fica no Brasil". *Correio da Manhã*, 2 Caderno, Rio de Janeiro, 12/04/1966, p.1.

programas televisivos estavam articulados audiência, propaganda, lucratividade, sucesso, teste de novos produtos culturais e outros interesses da indústria cultural; também consistiam em espaços de expressão e embate em torno de critérios estéticos; de reconhecimento artístico ou de crítica; e de lutas pela redefinição de representações do nacional e do popular.

Elis sintetizou seu percurso até o sucesso do Festival em entrevista para o jornal carioca *Última Hora*,⁴⁴⁵ em 1974,

No fim de 64 fui chamada pelo Dom Um Romão para o Beco das Garrafas para cantar com um conjunto dele. Não era bem uma *crooner*, mas uma cantora nova que eles estavam precisando para fazer o show. Aí começou o negócio que eu estava esperando a um tempo: fazer uma música que eu achava coerente com todas as coisas que eu gostava. Uma música que harmonicamente fosse rica, que tivessem coisas a serem ditas, que tivesse um certo sentimento de duração, que perdurasse um pouco mais que um programa de televisão. Depois o Walter Silva me chamou para os Festivais da Música, aqui, no Teatro Paramount – eram aqueles famosos festivais contratados pelos Diretórios Acadêmicos de várias faculdades. Eu vim e fui ficando por São Paulo. Em seguida houve o I Festival de Música, em 1965, eu ganhei, então veio o Fino da Bossa e aquelas coisas que todo mundo sabe.⁴⁴⁶

No depoimento da artista percebe-se o quanto as novas experiências no Beco das Garrafas, compartilhando novas perspectivas musicais e poéticas com músicos e novos compositores, em espaços boêmios e cosmopolitas em que imperava certa liberdade artística, interferiram na reelaboração de seu projeto artístico. Em meio a rememoração de sua trajetória artística, Elis ressaltou duas características daquelas composições que despertaram sua atenção: a riqueza harmônica e o conteúdo da letra, aspectos que, para ela, proporcionavam maior “duração” para a música, isto é, ajudavam a fugir da efemeridade das músicas centradas em estruturas melódicas e poéticas mais simples e vazias de significado.

Seu depoimento buscou deixar claro que o percurso do Beco das Garrafas, para

445 O Jornal *Última Hora* foi criado pelo jornalista Samuel Wainer em 1951, transformando-se num porta-voz do getulismo e do trabalhismo. Vendido para o grupo Folhas em 1972, Samuel Wainer manteve-se como redator-chefe no período de 1973-1975.

446 “Elis: da necessidade de se manter viva.” *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 21/07/1974.

o circuito estudantil paulista, seguido da vitória no festival e de sua atuação no programa “Fino da Bossa” só foi alcançado devido ao potencial do repertório que passou a interpretar. O novo repertório ganhava força e tinha seu significado redimensionado a partir de sua performance vocal, através do diálogo rítmico e harmônico que estabelecia com os instrumentos e da expressividade que entregava na interpretação das mensagens.

Além de reelaborar e atualizar parâmetros “tradicionais” da música popular, como a intensidade e a emoção das cantoras de rádio, e trazê-los para o âmbito dos círculos musicais considerados mais dinâmicos e modernos do país, nos quais imperava a ideia de “sofisticação”, Elis passou a transformar a expressividade da palavra cantada em performance corporal, aspecto que enfatizava a mensagem artística. Talvez o exemplo mais emblemático seja a performance vencedora de “Arrastão”, a qual foi incentivada por Lennie Dale, coreógrafo, cantor e ator norte-americano, radicado no Brasil, e que idealizava, dirigia e integrava vários shows que ocorriam no Beco das Garrafas. Apesar da performance ter deixado a plateia eufórica, o excesso em seus movimentos de braços rendeu-lhe críticas na imprensa especializada e apelidos no meio artístico, como “Hélice Regina”⁴⁴⁷ e “Eliscóptero”.⁴⁴⁸

Um depoimento de Nelson Motta, músico e compositor do meio artístico da época, na biografia de Elis escrita por Regina Echeverria, traz indícios de como Elis foi percebida pelo meio musical bossa-novista,

Era uma voz viril. [...] Eu a achei muito talentosa e muito vulgar. Fiquei impressionado. “Essa mulher é incrível”, eu disse. Mas ela fazia aqueles gestos, aquela dança marcadinha. E, como eu era bossa-novista – era muito João Gilberto, aquela coisa *cool* e de bom gosto e cores mais discretas – Elis me pareceu cafona, mas cheia de talento.⁴⁴⁹

O meio musical não pôde deixar de observar o talento artístico de Elis Regina, entretanto, também não deixou de criticar sua performance e imagem que distanciavam-

447 Elis Regina, *Elis e Miéle*, Philips, 1970.

448 LANCELOTTI, Silvio. “Quero apenas cantar”. *Revista Veja*, 01/05/1974.

449 Depoimento de Nelson Motta. ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Editora Ediouro, 2007, p.45.

se dos critérios estéticos considerados “bom gosto”, como definiu Nelson Motta. Tais critérios envolviam não somente convenções musicais e estéticas, mas também uma maneira de estar no mundo, integrada a partir das perspectivas de vida de círculos artísticos e intelectuais da boêmia carioca bossa-novista, a partir dos quais muitos compositores e músicos buscavam diferenciar-se dentro do campo da música popular brasileira, distinguindo-se da música ligada às camadas populares.

Em plena busca por “modernização”, “sofisticação” e valorização da música brasileira como espaço de crítica social, ao conquistar reconhecimento no cenário musical nacional e posição dentro do campo, Elis carregava consigo gosto, performance e público populares para o centro das lutas por representação e definição de critérios estéticos dentro dos debates artísticos da época. Ao mesmo tempo em que eram criticadas, suas características artísticas assumiam um importante papel para a ampliação de público e divulgação da “Moderna Música Popular Brasileira” e, junto dela, da perspectiva nacional-popular, centrada nas ideias de transformação social e que envolvia a proposta musical de uma gama relevante de compositores.

Figura 14 – Capa do *Single* 'Sou sem paz e Menino das Laranjas', (Philips,1965)

Figura 15 – Capa do *Single* 'Arrastão e Aleluia', (Philips, 1965)



Fonte: Elis Regina – Site Oficial. Disponível em <http://www.elisregina.com.br/por-Elis/Albuns>

O sucesso de Arrastão, junto dele o impacto da performance de Elis, resultou num *single*, em que se divulgou outra música de conteúdo social, 'Aleluia', com letra de Ruy Guerra e composição musical também de Edu Lobo. Na capa o destaque é dado para uma foto de Elis no momento de sua interpretação vencedora (ver Figura 15), enfatizando sua expressividade gestual. A divulgação e popularização do repertório da cantora se deu também através dos compactos: foram 13 simples e 5 duplos até 1969. Diferente das capas dos Discos que tiveram seus projetos gráficos envoltos em certos critérios de “sofisticação”, relacionados ao público que usufruiria de tais bens culturais, os compactos, seguiram outra linha, possivelmente relacionada às camadas populares. Entre estes, vários tiveram capa enfatizando a performance corporal da artista.⁴⁵⁰

Entre suas marcas enquanto cantora estava a capacidade de entrar em sintonia com os músicos, buscando utilizar seus recursos vocais com domínio e plena consciência dos efeitos que pretendia alcançar. Entre os grupos que acompanharam a intérprete nesta fase, o Zimbo Trio foi uma de suas parcerias musicais marcantes, para o qual Elis colocava-se, conforme depoimento de um de seus integrantes, como “[...] um quarto elemento do grupo. Pegava pelo explosivo, forte, marca da nova música popular brasileira.”⁴⁵¹ Exemplo desse aspecto é o disco 'O fino do fino – Elis Regina e Zimbo Trio', gravação de um espetáculo de 1965 no Teatro Paramount, no qual intercalaram interpretações de Elis e músicas instrumentais do grupo, sendo sublinhado por seu produtor, Manoel Carlos, na apresentação que consta na contracapa como “um acerto de contas entre quatro músicos amigos. Um disco a quatro vozes. Ou a quatro instrumentos.”⁴⁵² Sobre esta integração intérprete/músicos, Nelson Motta comenta,

450 Foram em torno de 13 compactos simples da intérprete entre 1965 e 1969: três em 1965 (Meninos das laranjas e Sou sem paz; Arrastão e Aleluia; Zambi e Esse mundo é meu/Resolução), quatro em 1966 (Canto de Ossanha e Rosa Morena; Ensaio Geral e Jogo de Roda; Upa, Neguinho e Tristeza que se foi; Saveiros e Canto triste); um em 1967 (Travessia e Manifesto); três em 1968 (Yê-melê e Upa, Neguinho; Samba da Benção e Canção do sal; Lapinha e Cruz de cinza, cruz de sal); e dois em 1969 (Casa Forte e Memórias de Marta Saré; e um disco em que interpreta composições do jogador de futebol Pelé, Perdão não tem e Vexação). Também neste mesmo período foram lançados 5 compactos duplos.

451 Depoimento de Amilton Godoy. FAOUR, Rodrigo. Elis 60, Universal Music, 2012.

452 'O fino do fino – Elis Regina e Zimbo Trio', Philips, 1965.

Uma das grandes influências de Elis nesse início de estrelato foi o núcleo jazzístico do Zimbo (Rubinho e o baixista Luiz Chaves), já que o pianista, Amilton Godoy, era de formação erudita. O calor e exuberância de Elis somavam-se aos solos virtuosísticos e harmonizações jazzísticas do Zimbo e produziam o popular e o sofisticado, ampliavam o público do trio e da cantora.⁴⁵³

O show '2 na Bossa', realizado em abril de 1965, imediatamente após a consagração no Festival da Excelsior, em que Elis Regina atuou ao lado de Jair Rodrigues, outro jovem intérprete, e do Jongo Trio,⁴⁵⁴ foi um dos espetáculos de maior repercussão entre os realizados no Tearo Paramount dentro da dinâmica do circuito universitário. Na abertura, com potência vocal e performances plenas de expressão e sintonia, os artistas cantaram juntos um pot-pourri mesclando elementos da tradição do samba, como 'O sol nascerá' de Cartola e Elton Medeiros, a Bossa Nova de Tom Jobim e Vinícius de Moraes através de 'A Felicidade', e músicas com conteúdo social, como 'Esse mundo é meu', de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra e 'Feio não é bonito', de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri. Depois, intercalaram músicas solas, entre as quais Elis cantou seus sucessos 'Arrastão' e 'Menino das laranjas', além de interpretar outras músicas com temática e musicalidade engajadas: 'Terra de ninguém', de Marcos e Paulo Sérgio Valle; 'Reza', de Edu Lobo e Ruy Guerra; e 'Sem Deus com a família', de César Roldão vieira.⁴⁵⁵

Os espetáculos no Paramount já tinham conquistado expressivo público, pela dinâmica de artistas, qualidade e mensagem politizada da proposta musical, além disso Elis tinha acabado de causar impacto no festival, aspecto estampado na mídia impressa e televisiva. Assim, foram três dias de lotação máxima do teatro (2.000 ingressos), motivo que inspirou o lançamento de um disco gravado durante o show e lançado pelo selo Philips com o nome '2 na Bossa', através do qual o espetáculo ficou conhecido posteriormente (ver Figura 17). Gravado a partir do espetáculo ao vivo, registrando a interação entre os intérpretes e as manifestações vibrantes da plateia, o disco foi um dos

453 MOTTA, Nelson. *Verdades tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 200, p.74.

454 O Jongo Trio era uma formação musical de Bossa Nova em São Paulo, composto por Cido Bianchi no piano, Sabá Machado no contrabaixo e Toninho Pinheiro na bateria.

455 '2 na Bossa'. Elis Regina e Jair Rodrigues com Jongo Trio, Philips, 1965.

maiores sucessos da indústria discográfica da época. Desmistificando a memória que se construiu a partir do sucesso do espetáculo e do disco, a qual enfatiza que o disco teria alcançado a marca de um milhão de cópias vendidas,⁴⁵⁶ a pesquisa de Marcos Napolitano sublinha que o disco bateu todos os recordes de vendagem até aquele momento no país, entretanto atingiu a cifra de 500 mil cópias.⁴⁵⁷

Figura 16 – Cartaz do espetáculo de Elis Regina, Jair Rodrigues e Jongo Trio

Figura 17 – Capa do LP '2 na Bossa' (Philips, 1965)



Fontes: Walter Silva (Pica-Pau) – Site Oficial. Disponível em: <http://www.waltersilvavicapau.com.br/show8.html>; Elis Regina – Site Oficial. Disponível em <http://www.elisregina.com.br/Por-Elis/Albuns>

Considerado como um “documento” de “promoção da música popular”, o disco foi bem avaliado pela crítica musical de Mauro Ivan e Juvenal Portella, no Jornal do Brasil em junho de 1965, para os quais Elis se apresentou bem em todo o disco,

456 BARSOTI, 1998, *Op.cit.*, p.541. SILVA, Walter. *Vou te contar: histórias de Música Popular Brasileira*. São Paulo: Códex, 2002, p.219.

457 NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.78.

“ainda que cantando composições de mais perfeito samba puro”.⁴⁵⁸ Se tal crítica expressa a fluidez das percepções sobre a autenticidade do samba, pois destaca as releituras e fusões interpretadas como “mais perfeito samba puro”, também explicita a relutância de instâncias dentro do campo musical frente as performances de Elis Regina.

A concepção estética do cartaz de divulgação do espetáculo mantinha elementos das capas produzidas para os discos bossa-novistas, como o abandono de cores exuberantes e a busca por funcionalidade, além disso trazia uma das tendências das artes gráficas em destaque no período, a *Optical Art*, a qual, centrando-se em elementos geométricos, busca criar ilusões de ótica através do contraste entre branco e preto. Tais elementos dialogavam diretamente com a juventude universitária, principal público dos espetáculos organizados no Paramount (ver Figura 16).

A grafia “americanizada” dos nomes de Elis Regina e Jair Rodrigues que aparecem no cartaz do show, provavelmente ainda estava relacionada aos nomes artísticos usados na época. Ao analisar jornais da época, assim como cartazes de divulgação de Elis em outros espetáculos, percebe-se que seu nome aparece com as duas grafias, firmando-se como Elis Regina somente a partir de sua vitória no I Festival de Música Popular Brasileira e dos discos pelo selo Philips.

Enquanto Walter Garcia, produtor e diretor do espetáculo, foi o responsável pelo cartaz promocional do evento, a equipe de criação e marketing do selo Philips idealizou a capa do disco '2 na Bossa'. Tal design também foi centrado no público jovem e em elementos bossa-novistas, como a diagramação racional, com características funcionalistas, e a manutenção das formas geométricas e das cores primárias, buscando destacar a juventude e a expressividade dos dois intérpretes.

A partir do sucesso de público e da dinâmica que envolveu artistas e indústria cultural como um todo em torno das novas possibilidades abertas na música popular brasileira, tanto através dos espetáculos no Teatro Paramount quanto do festival, a TV Record contratou Elis Regina e Jair Rodrigues para apresentarem um programa semanal de auditório, mantendo o formato de sucesso dos espetáculos no circuito estudantil, os quais tinham dado excelentes resultados. A escolha dos intérpretes para comandar tal

⁴⁵⁸ IVAN, Mauro; PORTELLA, Juvenal. “Música Popular. Discos.” *Jornal do Brasil*, Caderno B, 09/06/1965, p.5.

programa estava relacionada à presença de palco e explosão comunicativa que Elis passou a representar dentro do campo da “Moderna Música Popular Brasileira”, e a performance artística de Jair também marcada pela extroversão e que foi destaque no ‘2 na Bossa’ junto da intérprete.⁴⁵⁹

Apresentado pela parceria jovem e entusiástica de Elis Regina e Jair Rodrigues, o Programa 'O Fino da Bossa',⁴⁶⁰ ou 'O Fino',⁴⁶¹ gravado no próprio Teatro Paramount, esteve no ar, no horário nobre das 20 às 22 horas das quartas-feiras, entre maio de 1965 a junho de 1967. Sua produção esteve a cargo de Manoel Carlos, Newton Travesso, Antonio A. A. de Carvalho, João Evangelista e Horácio Berlinck, os mesmos organizadores dos espetáculos do circuito estudantil. A perspectiva musical do programa buscou entrelaçar elementos do que se acreditava ser a tradição musical brasileira, principalmente ligada a diversas correntes do samba, e de diferentes tendências de renovação musical, as quais também inseriam novos elementos à Bossa Nova.

Dentro desta proposta, o acompanhamento musical era marcado pela expressividade, ficando sob responsabilidade de grupos musicais que retomavam as marcações rítmicas do samba tradicional através de releituras da Bossa Nova inspirada no *hot jazz*, como o Zimbo Trio, formado por Amilton Godoy no piano, Luís Chaves no contrabaixo e Rubinho Barsotti na bateria, e o Quinteto de Luiz Loy, composto por Luiz Loy no piano, Bandeira no baixo, Zinho na bateria, Papudinho no trompete e Mazzola no sax e na flauta. Além destes grupos, o Regional do Caçulinha (Rubens Antônio da Silva) também integrava a parte musical, propondo musicalidade moderna a partir de outra base de instrumentos: violão de sete cordas, violão de seis cordas, cavaquinho, sanfona e clarinete. Também foi presença constante no programa o violão cadenciado de Baden Powell, que propunha novas leituras para a música brasileira a partir da fusão entre elementos do samba carioca a outros do samba de roda da Bahia, trazendo

459 Segundo Julio Maria, o intérprete foi convidado após Wilson Simonal recusar abandonar seu contrato com a TV Tupi, onde apresentava o programa *Spotlight*. MARIA, 2015, *Op.cit.*, .84.

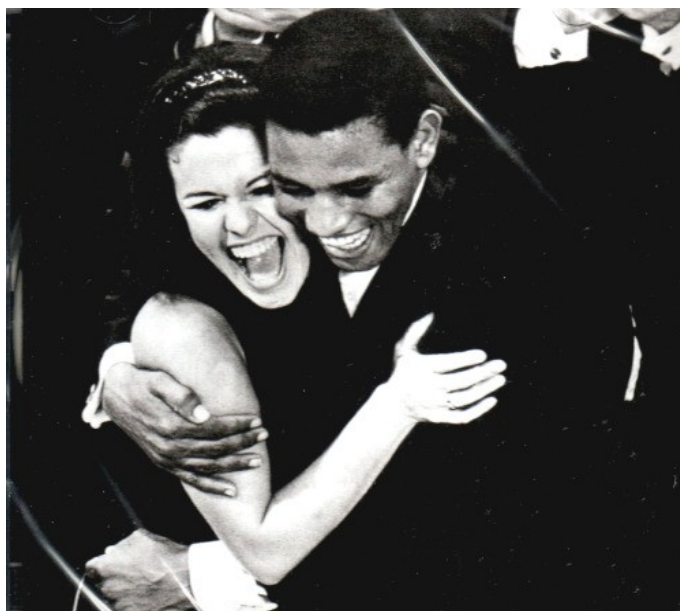
460 Elis Regina. “No Fino Da Bossa Ao Vivo”, Vol.1, Vol.2, Vol.3, Velas, 1994. Nestes CDs, com coleta de documentos e coordenação de Zuza Homem de Mello, encontram-se apresentações de Elis Regina, Jair Rodrigues e convidados no programa “O Fino da Bossa” nos anos 1965, 1966 e 1967. O material foi reeditado pela gravadora Eldorado em 2012 (“Elis No Fino da Bossa Ao Vivo”. Eldorado, 2012).

461 “O Fino da Bossa” foi o nome de um dos primeiros shows no Teatro Paramount em 1964, organizado para públicos estudantis ligados a centros acadêmicos. Os idealizadores venceram um processo contra a TV Record que teve que alterar o nome do programa, passando a ser chamado de “O Fino”.

instrumentos tradicionais das culturas africanas na percussão, como o atabaque, o bongô e o agogô.

A parceria de Elis Regina e Jair Rodrigues na apresentação do programa seguia um estilo vibrante, descontraído e entusiasmado, bem de acordo com suas performances musicais (ver Figura 18). A construção desta parceria era resultado das reelaborações que os dois artistas faziam de suas experiências anteriores nos cenários musicais, cantando na noite paulista e carioca, ou nos auditórios de rádio em Porto Alegre, no caso de Elis. Ao lado das novelas e dos programas humorísticos, a música estava entre os principais produtos televisivos da época. A televisão ainda não possuía linguagem própria e, conforme Marcos Napolitano destaca, a solenidade e o cerimonial presentes nas performances de palco dos apresentadores articulavam as experiências culturais oriundas do rádio, pois ainda eram mediadas pela presença da plateia durante a gravação.⁴⁶²

Figura 18 – Elis Regina e Jair Rodrigues no Programa "O Fino da Bossa" (1967)



Fonte: Foto da Capa do LP '2 na Bossa 3', Philips, 1967. Elis Regina – Site Oficial.
Disponível em <http://www.elisregina.com.br/Por-Elis/Albuns>

462 NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.61.

Assim, envolvendo perspectivas de modernização musical e engajamento político, com o objetivo de dar maior visibilidade para a música popular brasileira e ampliar seu público a partir do meio televisivo, tendo a vibração do público presente no Teatro Record, enquanto Elis e Jair conduziam 'O Fino da Bossa' buscavam adequar suas práticas artísticas para o novo meio. Valiam-se de diferentes recursos que pudessem manter o auditório entusiasmado e estabelecer vínculos com os telespectadores, criando e sustentando audiência. Suas performances envolviam potência e efeitos vocais, extroversão, irreverência, humor, teatralidade gestual e corporal e muita improvisação, principalmente nos *pot-pourris*, marca característica da dupla de apresentadores, aos quais inseriam elementos extramusicais como comentários sobre as letras das canções, risos, diálogos, efeitos carnavalescos e apoteóticos. Com o intuito de estabelecer sintonia e integrar diferentes perspectivas artísticas, gêneros e ritmos musicais criavam-se climas festivos ou solenes, conforme a atração a ser apresentada.

Para além das apresentações individuais ou em dueto de Elis e Jair, a marca do programa eram as apresentações e entrevistas com artistas convidados, entre os quais estavam jovens artistas, como Chico Buarque, Nara Leão, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Jorge Ben, Wilson Simonal, Elza Soares, Milton Nascimento, Hermeto Pascoal ou o próprio Baden Powell; e também de consagrados como Dorival Caymmi, Vinícius de Moraes, Atilaf Alves, Agostinho dos Anjos, Araci de Almeida, Ciro Monteiro, Pery Ribeiro e Adoniran Barbosa. Através das experiências musicais realizadas no programa entrecruzavam-se elementos estéticos distintos: dos mais próximos a um samba de raiz ou ligados a outros gêneros populares nacionais, como o choro e a marcha-rancho, a releituras através de interpretações bossa-novistas e/ou com inspiração jazzística mais preponderante.

Por tais características, 'O Fino da Bossa' tornou-se um espaço de valorização da música popular brasileira e de divulgação das novas tendências musicais, ligadas à conciliação entre a tradição do samba e de outros gêneros nacionais, à modernização bossa-novista e à perspectiva nacional-popular da música engajada. Articulando realização comercial e esforço de conscientização política, segundo Marcos Napolitano,

o programa trouxe possibilidades para a superação do impasse observado na música popular brasileira após o sucesso da Bossa Nova, o qual estava centrado na necessidade de conciliação entre comunicação e expressão, qualidade e popularidade, mercado e engajamento político.⁴⁶³

O programa tornou-se líder de audiência na televisão brasileira em 1965, ampliando as possibilidades de divulgação dos princípios estéticos e ideológicos das canções que fazia veicular. Mesmo com grande parte de seu público situado nas “classes médias”, Marcos Napolitano chama a atenção que 'O Fino' mobilizava estratos sociais mais amplos e um público mais difuso, pois, para além do público juvenil, atraía a antiga audiência do rádio.⁴⁶⁴ Um bom exemplo disso pode ser observado nos comentários da jornalista Léa Maria, no *Jornal do Brasil* no final de novembro de 1965, que, ao destacar as músicas gravadas ao vivo por Elis Regina entre as mais pedidas nos programas radiofônicos, afirmou que esta era uma tendência de “um público menos esnobe” e “menos sofisticado” que o do cantor francês Charles Aznavour.⁴⁶⁵

Além dos altos índices que o programa alcançou nas pesquisas de audiência, os *long plays*⁴⁶⁶ gravados a partir do programa também obtiveram grande receptividade do público, em especial o primeiro, '2 na Bossa', o qual, mesmo sendo resultado de uma experiência musical anterior ao programa, seu sucesso de vendas também esteve relacionado ao desempenho dos intérpretes no programa, sendo assim incorporado a sua trajetória. Decorrente deste sucesso entre amplos estratos sociais, em 1966 foi lançado o *single* '2 na Bossa', contendo o *pot-pourri* interpretado pelos dois intérpretes, o qual pode ser observado como uma síntese das ideias musicais apresentadas em “O Fino da Bossa”, pois mesclava elementos da “tradição do samba” a propostas de renovação como a Bossa Nova, inserindo a esta perspectiva de crítica social. Neste compacto foram divulgados também o samba 'Ué', de Osmar Navarro e Alcina Maria, interpretado por Jair Rodrigues; e com interpretação de Elis Regina, o “samba participante” 'Sem

463 NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.68-69.

464 *Ibidem*.

465 MARIA, Léa. “Coluna Tendência.” *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29/12/1965, p.3.

466 Foram gravados três discos ao vivo durante o período em que o programa esteve no ar: '2 na Bossa'. Elis Regina e Jair Rodrigues com Jongo Trio, Philips, 1965, com produção de Walter Silva; 'Dois na Bossa, Número 2', Philips, 1966, com produção de Adilson Godoy; e 'Dois na Bossa, Número 3', Philips, 1967, com produção de Armando Pittigliani.

Deus com a família', de César Roldão Vieira, inspirado na ideia da “esperança do dia que virá”, bastante recorrente na música engajada da época e considerado “síntese da cultura de protesto nos anos 60.”⁴⁶⁷

Na interpretação alegre deste “samba participante”, que envolvia a diferenciação pobres/ricos e negros/brancos e a questão da reforma agrária, performances musical e vocal iniciavam em andamento lento e passavam para a cadência de samba-jazz, reforçando o conteúdo social do texto. A conotação irônica proposta por Elis, ao cantar alguns trechos referentes às “elites brancas”, reforçava o jogo simbólico de desmoralização destes sujeitos e valorização dos grupos oprimidos, incendiando a plateia, principalmente na retomada do andamento lento e no aumento do volume da voz, transformando-se quase num grito, ao cantar e repetir várias vezes a frase final “mas o dia da igualdade / tá chegando, seu doutor”, mobilizando a identidade nacional-popular,

Sapato de pobre é tamanco
a vida não tem solução
morada de rico é palácio
e casa de pobre é barracão

Quem é pobre, sempre sofre
vive sempre a trabalhar
mas eu sofro só de dia
de noite eu vivo pra sambar

A mulher do branco é esposa
e a esposa do preto é mulher
mas minha mulher é só minha
a do branco eu não sei se só dele é

Preto vive atormentado
mal tem tempo pra rezar
mas o preto é mais que branco
pra mãe d'água Iemanjá

A terra do dono é só dele
ali ninguém pode mandar
mas se eu não pegar na enxada
não tem ninguém para plantar

467 NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.45.

eu semeio e trato o milho
 e a colheita é do senhor
 mas o dia da igualdade
 tá chegando, seu doutor⁴⁶⁸

Outra música que transformou-se num dos maiores sucessos desta fase da carreira de Elis foi 'Upa, neguinho', composta por Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri para o musical 'Arena canta Zumbi', de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal Além de ter sido introduzida em dois *long plays* “Dois na Bossa, vol.2”, gravado ao vivo em 1966, e 'Elis Especial', de 1968, também ganhou divulgação popular em dois compactos simples da intérprete, um de 1966 e outro de 1968,

Upa, Neguinho na estrada...
 Upa pra lá e pra cá
 Virgem! Que coisa mais linda!
 Upa neguinho começando a andar...
 Começando a andar...
 Começando a andar...

E já começa a apanhar!

Cresce, neguinho, me abraça!
 Cresce, me ensina a cantar!
 Eu vim de tanta desgraça
 Mas muito eu te posso ensinar
 Mas muito eu te posso ensinar

Capoeira? Posso ensinar
 Ziquizira? Posso tirar
 Valentia? Posso emprestar
 Liberdade só posso esperar

Upa, Neguinho na estrada...⁴⁶⁹

Elis interferia diretamente na composição da proposta musical das canções que interpretava, aspecto que nem sempre agradava aos compositores. 'Upa neguinho', cantada de forma vibrante, envolvendo vários recursos vocais e performance corporal, é

468 '2 na Bossa'. Elis Regina e Jair Rodrigues com Jongo Trio, Philips, 1965.

469 'Dois na Bossa, N.2'. Elis Regina e Jair Rodrigues, Philips, 1966.

exemplar deste trabalho criativo, aspecto destacado por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello em “A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras”,

O ouvido apurado de Elis Regina para detectar o potencial de uma canção relativamente pobre e transformá-la em sucesso seria posto à prova pela primeira vez em Upa neguinho. A princípio grafada como Upa negrinho, a composição era cantada por Gianfrancesco Guarnieri na peça *Arena Canta Zumbi*, estreada no Teatro de Arena de São Paulo em 1-5-65. Refere-se sua letra a um personagem, menino cafuzo, a quem se pede pra crescer depressa, na expectativa talvez, de que um dia possa ajudar a melhorar o mundo onde a liberdade é apenas uma esperança. Em sua simplicidade, Upa neguinho era quase uma vinheta, que servia de ligação entre algumas cenas. Mas, ao ouvi-la Elis bateu pé e só sossegou quando obteve a permissão para gravá-la, quebrando a resistência de Edu Lobo, que tudo fez para que ela desistisse. Ao apresentá-la em cena, Guarnieri era acompanhado por um trio de flauta, violão e percussão, já tendo a canção na ocasião a famosa introdução, com o acorde de quinta diminuta sob a quarta nota, que funcionava como um chamamento para o refrão: “Upa neguinho na estrada/upa pra lá e pra cá/virge que coisa mais linda/upa negrinho começando a andar...” Mas, não existiam os breques com percussão, que seriam criados por Elis nos versos “capoeira/posso ensinar ziquizira/ posso tirar valentia/posso emprestar/mas liberdade só posso esperar...” Elis também acentuou com palmas e sem vocal a quarta repetição da frase da introdução, que entoava “Pa-ta-ta-trii-trii-triipa-ta-ta...”, fechando sua interpretação com um adorso final, que não existia na peça. Pode-se assim dizer que a cantora reinventou a música, ao adaptá-la ao seu próprio estilo. Isso ocorreu com mais duas canções da peça, também incorporadas a seu repertório: *A mão livre do negro*, que virou *Estatuinha*, e *Zambi no Açoite*, transformada em *Zambi...*⁴⁷⁰

A descrição acima é representativa da ação criativa que a artista exercia sobre as composições que interpretava, resultado de sua incorporação nos debates estético-ideológicos que envolviam a canção engajada e de sua observação sobre os efeitos que a inserção de determinados elementos na música poderiam trazer na interação com o público. Através de suas performances, Elis “reinventou” várias músicas, inserindo elementos novos, diferentes dos propostos pelo compositor, reforçando significados existentes ou alterando a mensagem original.

470 SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v.2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.102-103.

O sucesso de público do programa repercutiu nos espaços culturais da mídia e nas revistas de entretenimento, entre os quais 'O Fino' era destacado por trazer “todas as bossas”, reunindo “as diversas vertentes de nossa música popular”,⁴⁷¹ constituindo-se em “fonte de divulgação da música popular” e em “bandeira da nossa música”.⁴⁷² Elis era apontada como uma “vocalista importante para a evolução do samba”⁴⁷³ e seu potencial comunicativo era destacado como um dos aspectos que levava não apenas o programa ao sucesso, mas reposicionava a própria “novíssima música popular brasileira”, como se pode observar no trecho abaixo retirado de matéria sobre 'O Fino da Bossa' publicada na Revista do Rádio de 1966,

[...] cantora de estrela própria e de grande comunicabilidade com o público, sendo um capítulo de ouro na jornada da novíssima música popular brasileira, que através dela, de sua simpatia e interpretação, alcança o aplauso de todos, principalmente da juventude.⁴⁷⁴

Após seis meses de programa, uma matéria no caderno cultural do Jornal do Brasil, escrita pelo jornalista Geraldo Mayrink, buscou explicar o sucesso que Elis fazia,

Esta, por exemplo, conhecia a técnica de sussurrar da bossa nova, pois veio do beco, onde o movimento nasce: mas ao mesmo tempo descobriu que tem uma voz forte e altamente comunicativa. Os brasileiros sempre gostaram de canções ditas em voz alta. Sempre gostaram. Igualmente, de certa atmosfera dramática e mesmo teatral, no sentido de gestos, impositões e contorções no palco. Elis retomou este gosto pela coreografia e baseou sua gesticulação em lições de Leni Dale. Cantou alto e baixo, foi romântica e explosiva, divulgou dores sentimentais e protestos sociais, manteve-se imóvel e promoveu um festival coreográfico. Elis juntou tudo. Seu sucesso poderia ter sido rigorosamente previsto.⁴⁷⁵

Não apenas a expressividade da voz da cantora, que contrastava com “a técnica

471 AUGUSTO, Sérgio. “O Fino da Bossa”. Coluna Televisão. *Jornal do Brasil*, Segundo Caderno, 23/08/1965.

472 FONSECA, Talvani Guedes da. 'O samba não parou'. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 10/03/1967, p.5.

473 AUGUSTO, Sérgio. “O Fino da Bossa”. Coluna Televisão. *Jornal do Brasil*, Segundo Caderno, 23/08/1965.

474 “O Fino da Bossa”. *Revista do Rádio*, 25/06/1966.

475 MAYRINK, Geraldo. “Cultura brasileira: um silêncio cheio de promessas.” *Jornal do Brasil*, Caderno B, 16/01/1966, p.8.

de sussurrar da bossa nova”, era observada como diferencial dentro da música popular brasileira, mas toda a dinâmica e energia que sua performance de palco representava, destacada na matéria como “festival coreográfico”. Para o jornalista Mayrink, a performance vocal-gestual repleta de expressividade envolvendo vários elementos das artes dramáticas, explicava a sintonia que existia entre Elis e um público brasileiro mais amplo, o qual não se identificava com as práticas bossa-novistas e que trazia em suas preferências e práticas culturais a vivacidade das “canções ditas em voz alta” e de “certa atmosfera dramática e mesmo teatral”.

Simon Frith observa que a apreciação da música popular é um processo de identificação musical que envolve questões estéticas e éticas, constituindo-se numa experiência cultural intensa que ao mesmo tempo que (re)cria os sujeitos integra-os a redes identitárias.⁴⁷⁶ Tais reflexões contribuem para perceber que a sintonia que Elis conseguia com públicos mais amplos estava nos processos de identificação que se estabeleciam entre suas performances e a fruição musical da plateia, os quais estavam inter-relacionados através de elementos estéticos comuns. Assim seu sucesso pode ser observado como resultado do fato da intérprete “juntar tudo” - canto em voz alta e em voz baixa; romantismo, explosão, dores sentimentais e protestos sociais; excesso e contenção, aproximando-se, assim, das práticas artísticas mais reconhecidas por públicos mais amplos, práticas estas identitárias da própria intérprete.

Em outra matéria no mesmo jornal, agora buscando analisar os dois anos do programa, outros elementos foram colocados em relevância,

Com um excelente repertório, cantando músicas de Vinícius, Carlos Lira, Baden Powell, Ataulfo Alves, Cartola e dos velhos compositores do samba. Elis Regina, enquanto ampliava o seu público, obrigava-o a discutir e defender a música brasileira.

Inúmeras vezes o samba foi tema de discussão no seu programa.

Outro grande trabalho de Elis na nossa música foi a descoberta e divulgação de jovens compositores como Gilberto Gil, Adilson Godoi, Torquato Neto, sem falar em Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Sidnei Muller e outros que durante muito tempo usaram O Fino para divulgar suas músicas."⁴⁷⁷

476 FRITH, 2003, *Op.cit.*

477 FONSECA, Talvani Guedes da. “Elis Regina: Dois anos de Bossa com sucesso”. *Jornal do Brasil*, 22/05/1967.

A crítica musical divulgada através do jornal elogiava o repertório musical do programa, o qual era composto por músicos considerados “modernos”, como Vinícius de Moraes, Carlos Lyra e Baden Powell, e outros reverenciados como “tradição do samba”, como Atila Iório e Cartola. Além disso, também reconhecia o 'O Fino da Bossa' por “descobrir”, isto é dar a conhecer do grande público, jovens compositores, colocando-se como espaço de divulgação de suas obras. Chamava-se atenção para o fato do programa, através da expressividade das performances artísticas e do diferencial comunicativo dos apresentadores, em especial de Elis Regina, ter contribuído para a ampliação do público e o incentivo à defesa da música popular brasileira.

Este aspecto da defesa da música popular brasileira estava diretamente relacionado à ascensão do rock no cenário nacional entre o público jovem. O rock já vinha ganhando espaço no cenário nacional e projetando-se no mercado discográfico desde o final da década de 1950, lembrando que o primeiro disco de Elis esteve relacionado a este gênero. A televisão também ocupou importante papel em sua divulgação, principalmente através do programa “Jovem Guarda”, transmitido pela TV Record a partir de agosto de 1965, com apresentação de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Marcos Napolitano observa que “O Fino da Bossa” e a “Jovem Guarda” representavam perspectivas estético-ideológicas diferenciadas, possuindo também audiências específicas, aspectos que foram valorizados a partir de 1967 em torno de uma competição mercantil-ideológica,⁴⁷⁸ a qual foi bastante retratada (e estimulada) nos espaços de divulgação e análise musical,

Houve uma época, em meados de 1965 e começo de 1966, em que se formou, naturalmente, e – depois de uma linha de ação – um movimento nacional de Música Popular Brasileira. Elis Regina, em São Paulo, e Nara Leão no Rio de Janeiro, trabalharam sem cessar para a divulgação da nossa música, enfrentando um grande adversário, que aqui chegou munido de todas as armas, com uma engrenagem publicitária colossal: o iê-iê-iê.⁴⁷⁹

478 NAPOLITANO, 2007, *Op.cit.*, p.95-97.

479 “Dois anos de Bossa com sucesso.” *Jornal do Brasil*, 28/06/1967.

Como se pode observar neste trecho de outra matéria veiculada pelo Jornal do Brasil, Elis Regina era representada ao lado de outros músicos como Nara Leão integrando um movimento de valorização de uma música popular que, ao carregar determinadas características da brasilidade, atuava na valorização do nacional (brasileiro), onde “popular” e “nacional” eram tratados dentro dos debates estético-ideológicos da época e relacionados à valorização da cultura brasileira, contendo também intenção de conscientização social. O trecho acima em destaque tratou de deixar em evidência a polarização entre dois grupos opostos, enfatizando o esforço na divulgação da música popular brasileira frente a um “grande adversário” reforçado por estratégias publicitárias. É importante destacar que, por mais que possuíssem perspectivas musicais diferenciadas, tanto 'O Fino da Bossa' quanto a 'Jovem Guarda' eram produzidos pela Rede Record, possuíam estratégias publicitárias e disputavam o público jovem.

Seu posicionamento neste embate pode ser observado através de um depoimento de 1966 dado para a revista paulista Intervalo, veículo centrado na divulgação cultural,

Esse tal de ié-ié-ié é uma droga, deforma a mente da juventude. Veja as músicas que eles cantam; a maioria tem pouquíssimas notas e isso as torna fácil de cantar e de guardar As letras não contem qualquer mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. [...] Isso não é sério, nem é bom. Então, por que manter essa aberração?⁴⁸⁰

Apontando a fragilidade musical, poética e de conteúdo, Elis apresentava uma crítica bem assentada nos debates das esquerdas nacionais que defendiam uma função social da música que extrapolasse o mero entretenimento e que, ao mesmo tempo transmitisse mensagens político-ideológicas conscientizantes, mantendo suas raízes na cultura popular brasileira e também elevasse o nível da escuta e do gosto musical popular. A integração da artista na “Passeata contra as guitarras elétricas”, ocorrida em julho de 1967, é emblemática de seu posicionamento e dos enfrentamentos que

480 “Esse tal de ié-ié-ié é uma droga.” Intervalo, São Paulo, 27/03 a 02/04/1966, p.10-11.

envolviam os cenários musicais no contexto. A manifestação buscou demarcar uma identidade político-cultural relacionada às diferenças estético-ideológicas entre os dois grupos, mas também esteve ligada a uma disputa de mercado e a interesses de promover o novo programa a “Noite da Música Popular Brasileira”⁴⁸¹ (depois chamado de “Frente Única”), que ocupou o lugar do “O Fino”.⁴⁸²

Por seu projeto artístico e pela repercussão do programa “O Fino da Bossa”, Elis representou um importante papel na luta por representação dentro do campo da música popular, envolvendo perspectivas estético-ideológicas e posições dentro dos espaços de divulgação nacional e do mercado fonográfico. Se sua performance carregava consigo as preferências de um público mais amplo para o centro dos embates por representação e redefinição de critérios estéticos, o repertório que interpretava e defendia explicitava suas perspectivas musicais e também articulava representações e utopias sociais.

Em defesa da liberdade e do retorno da democracia, Elis escolheu gravar a música 'Manifesto', composta por Guto Graça e Mello⁴⁸³ e Mariozinho Rocha. Tratando da realidade ditatorial brasileira através de jogos de palavras, de forma irônica e metafórica, a composição foi censurada após o AI-5,

A minha música não traz mensagem
E não faz chantagem ou guerra fria
E nem fala de ideologia
Eu vim apenas para lhes falar
De uma grande perda
Que não sei se é da direita ou da esquerda
Que me importa se a censura corta
Pois eu gosto dela, se é vermelha
Ou se é verde e amarela
Oh Camarada, companheiro, amigo,
Ela foi embora e o pior que foi contigo.

481 Ao lado de Jair Rodrigues, em 1967, Elis atuou em três destes programas na TV Record.

482 Envolvendo vários artistas do *casting* da Record, entre outros, vários artistas envolveram-se na polêmica e contradições inerentes a esta manifestação, como Caetano Veloso, que destacou que o “folclore nacionalista” que envolveu o evento estava relacionado a estratégia comercial de Elis e da Record. CONTIER, *Op.cit.* Para Gilberto Gil, que participou da passeata mobilizado pela intérprete, a manifestação não era contra a guitarra em si, mas tinha várias motivações, entre elas a defesa da música brasileira. ECHEVERRIA, 2007, *Op.cit.*, p.68.

483 'Guto Graça Mello'. Perfis profissionais. Memória Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/guto-graca-mello/trajetoria.htm>

Para mim foi um grande golpe
 Não sei se de estado ou armado
 Ou talvez de coração, só sei dizer
 Que a dor foi muito grande
 E minha vida inteira transformou-se numa enorme agitação
 Já que assim termina o meu mandato
 Pois eu fui cassado e deportado
 Pra bem longe de você
 Oh minha amada quero lhe dizer
 Que sem o seu amor eu posso até morrer⁴⁸⁴

Ao lado de 'Travessia', de Milton Nascimento e Fernando Brant, 'Manifesto' foi inserida no *long play* 'Dois na Bossa, Volume 3', em 1967, e em compacto popular no final do mesmo ano, momento em que já estava em vigor a Lei de Segurança Nacional, decretada em março de 1967, dando início a ampliação do autoritarismo no país. Elis já tinha participado do 'Canto da Liberdade', um encontro realizado em São Paulo e que reuniu artistas defendendo a importância da liberdade para a vida de uma nação, entre eles Nara Leão, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Vinícius de Moraes, Gilberto Gil, MPB4, Jair Rodrigues, Maria Bethânia, Zimbo Trio.⁴⁸⁵

Em entrevistas na década de 1970, Elis tratou de sua experiência no “Fino”, período de grande envolvimento com o paradigma nacional-popular, explicitando a inspiração romântica e idealista que envolveu não apenas suas práticas musicais, mas de parte dos artistas de sua geração,

Não tenho saudade do Fino, mas da época do Fino. De uma certa ingenuidade, de um certo romantismo que ainda imperava. Foi um período em que todo mundo estava junto. Aquele corredor da TV Record, aquelas salas de espera. Pô! O que pintou de música ali! O que se improvisou, o que se brincou, o que se fez de coisas que ninguém tinha visto! O que se discutiu, o que se chegou a uma conclusão! E era uma coisa de escoteiro, assim sempre alerta e obediente, todo mundo segurando as coisas de braços dados e com muito amor.⁴⁸⁶

484 'Dois na Bossa, N.3'. Elis Regina e Jair Rodrigues, Philips, 1967.

485 "Liberdade será cantada em São Paulo 3.Feira." *Correio da Manhã*, 13/01/1967, p.01.

486 TOLEDO, Vânia; BIVAR, Antônio. Elis Regina. *Jornal Interview*. In: ARASHIRO, 2004, *Op.cit.*, p.31.

Teve uma fase infantil, ou juvenil, eminentemente romântica. Foi quando cheguei ao Rio de Janeiro e comecei a cantar músicas que se pareciam muito com o que eu ouvia na aula do professor Jorge, o zorro vingador dos meus 18 anos. E, como toda pessoa que está saindo da escola, não participando de nada efetivamente, não lançando profundidade em nada, acaba se tornando superficial. Eu achava que era correto porque assim eu tinha ouvido e batia com meu conceito de justiça. Mas era muito romântico.⁴⁸⁷

Nos dois depoimentos, o primeiro para o *Jornal Interview* e o segundo para a *Revista Veja*, Elis enfatizou romantismo, idealismo, envolvimento e espírito juvenil entre as marcas da “época” em que comandava “O Fino da Bossa” e a defesa da música popular brasileira entrelaçava-se a questões mais amplas, como a disseminação de mensagens de denúncia, crítica e unidade social. As experiências vividas pela artista na década que separa seus comentários do engajamento vivido a partir do ideário nacional-popular da década de 1960 contribuíram para que analisasse com olhar crítico, destacando a “ingenuidade” e a “superficialidade” que envolviam tais posicionamentos e práticas. Entretanto, a intérprete não deixou de expressar a convicção na utopia de transformação social, dentro dela no nacional-popular que envolveu vários jovens artistas de sua geração na defesa da música popular enquanto instrumento de conscientização social, de valorização da música popular brasileira.

Em meio aos embates estético-ideológicos que envolviam as práticas musicais na época do programa, Elis deixou outros indícios de suas perspectivas musicais em entrevista para o *Jornal do Brasil* em 1966,

A música tem que ser cantada de uma maneira que o público entenda [...] a interpretação tem que ser boa, sem intelectualismo. Uma música ou é boa ou é ruim. Não importa a tendência. Se tivermos boas músicas e, por outro lado, as interpretarmos de forma coerente e direta, o público cantará.⁴⁸⁸

Se a artista já tinha deixado claro que uma boa música era aquela que trazia elementos musicais e poéticos bem elaborados, assim como mensagens que

487 ECHEVERRIA, Regina. “O sinal está vermelho.” *Revista Veja*, 25/10/1978.

488 “Elis pede passagem para sambar”. *Jornal do Brasil*, 24/08/1966.

transcendessem a frivolidade cotidiana, através do depoimento acima explicitou a preocupação com a interpretação do cantor, ponto defendido como central para a compreensão da música por parte do público. Para Elis, o segredo para que uma música fosse cantada pelo público apareceu relacionado a dois aspectos: a qualidade da música e a qualidade da performance do intérprete. No que diz respeito à sua função que é a interpretação, a artista enfatizou que uma boa interpretação era aquela realizada “sem intelectualismo”, referindo-se possivelmente às características da interpretação bossa-novista – objetividade como procedimento estético, baixa intensidade vocal, interpretação contida, sem ornamentos e passionalidade, a qual era defendida como modelo de “sofisticação” dentro do campo musical, mas que não conseguia alcançar públicos mais amplos. Assim, a artista deixa subentendido a defesa da expressividade, característica de sua performance artística, como a forma “boa, coerente e direta” de interpretar uma canção.

Suas concepções musicais também foram abordadas num depoimento para a TV Portuguesa, em 1969

Existem duas correntes. Existe a corrente que acha que a música tem que ser popular, ou seja, aquela que seja fácil, simples, para que as pessoas possam cantar. Independente, evidentemente, de sua qualidade, porque o mais importante é que todo mundo cante. E o grupo que acha que música, mesmo com raízes populares, quer dizer, que as pessoas possam cantar, tem que ter um mínimo de requinte, um mínimo de elaboração. Eu acho que as duas correntes estão certas, evidentemente, dentro da medida do possível. A música deve ser elaborada, deve ser uma música trabalhada para que seja uma obra de arte, seja considerada uma obra de arte. Deve ter um mínimo de condições melódicas e harmônicas para que ela subsista, independente da febre que ela possa provocar no seu aparecimento. E que seja, sobretudo, evidentemente, de raízes populares, que as pessoas possam cantar, mas sobretudo, que elas cantem hoje, cantem daqui a cinco anos, daqui a dez anos, daqui a vinte anos. É que a música, para ser popular, não precisa ser ruim. Ela pode ser de boa qualidade, ter raízes na sua terra, que as pessoas cantem sem ser medíocres, sem ser ridículas, sem ser apelativas como a gente diz. [...] Então, eu acho que a preocupação deles é de, no mínimo, fazer uma música que seja popular, que as pessoas cantem, e tudo o mais, mas que tenha um gostinho de eternidade.⁴⁸⁹

489 Elis Regina. Documentário sobre Elis Regina, produzido pela TV Portuguesa, 1968.

Ao destacar a existência de duas perspectivas distintas em relação a música popular, uma preocupada com o sucesso de público e outra centrada na qualidade musical, a intérprete demonstrou defender uma posição intermediária, destacando elementos semelhantes aos apresentados anteriormente. Em sua concepção, a música precisava, ao mesmo tempo, ter “raízes populares” para ser cantada pelo público e possuir qualidade musical para subsistir frente aos modismos, ganhando estatuto de eternidade. Ao observar a forma com que a artista desenvolvia sua produção musical percebe-se a tentativa de colocar tais concepções musicais em prática, pois buscava interpretar composições que significassem “boa música” na época, quer através dos elementos musicais, poéticos e de conteúdo das letras, assim como investia em performances intensas que articulavam a mensagem da canção e buscavam envolver o público.

A transformação do projeto artístico e a trajetória artística a partir de cenários boêmios como o Beco das Garrafas, do circuito universitário no Teatro Paramount, dos Festivais de Música Popular e do Programa 'O Fino da Bossa', redimensionaram a posição que Elis Regina ocupava dentro do campo da música popular brasileira. A intérprete expressou sua percepção sobre o lugar que ocupava dentro do campo musical em depoimento para o jornal paulista A Tarde,

Para mim é mais cômodo ser apenas um soldado em defesa da música popular brasileira. Ser comandante é muito mais difícil, a gente é muito mais visada. Tudo o que fiz foi a defesa de um programa que sempre julguei importante para um movimento musical. Isto eu tenho certeza eu fiz bem, foi uma fase bem marcante de nossa música.⁴⁹⁰

O depoimento foi dado no momento em que 'O Fino' deixou de ser produzido e nele Elis deixou claro que, ao apresentar o programa, percebia seu papel de destaque a frente de um movimento em defesa da música popular brasileira, num momento de embates e afirmações dentro do panorama da música nacional. Através de sua fala, também demonstrou consciência de que, por esse motivo, acabava atraindo várias das

490 “O Fino Morreu, agora Elis é soldado raso.” Jornal da Tarde, São Paulo, 20/06/1967, p.10.

celeumas dentro do campo em torno de sua imagem e performance artística.

Entre tais embates, paralelo ao reconhecimento e a popularidade de seu trabalho, a proposta musical apresentada no programa e sua performance artística televisiva, a qual buscava formas de entusiasmar públicos do auditório de gravação e telespectadores, estiveram no centro de debates sobre os novos impasses estético-ideológicos que envolviam a música popular. Nos debates que envolviam a crise do paradigma nacional-popular, decorrente da Ditadura Militar estabelecida, e das estreitas relações entre engajamento e indústria cultural, Elis atraiu a crítica de setores do nacionalismo mais acirrado, como o crítico musical e jornalista José Ramos Tinhorão, e de vanguardistas, como o poeta concretista Augusto de Campos e os compositores tropicalistas Júlio Medaglia e Caetano Veloso.

Considerando o mercado “alienante”, José Ramos Tinhorão observava com preocupação as relações que os artistas engajados estabeleciam com a indústria cultural. Além disso, ao analisar a linguagem musical expressada nas músicas engajadas, o crítico musical defendia que estas não atingiam o destinatário pretendido, “povo”, pois traziam propostas distanciadas das camadas populares.⁴⁹¹ Suas críticas destinavam-se também a Elis Regina, Jair Rodrigues e ao Programa “O Fino da Bossa”,

Do ponto de vista de atração de palco, para um novo tipo de auditório de jovens da moderna classe média emergente da sociedade industrial paulista, a combinação era perfeita. Elis Regina, a ex-professorinha gaúcha, que estreara poucos anos interpretando boleros, usava seu temperamento pessoal nervoso e explosivo cantando com movimentos de braços, numa adaptação da coreografia de dança da bossa-nova proposta por Leni Dale. Jair Rodrigues, ex-aprendiz de alfaiate transformado em *crooner* de boate e em cantor de sambas, desde o sucesso de “Deixe isso pra lá”, de 1964, era um moço interiorano de temperamento alegre e ingênuo, que se deslumbrava com o sucesso a ponto de cantar na borda do palco e a plantar bananeiras diante das câmeras, em ímpetos circenses.⁴⁹²

Para Tinhorão, reconfigurando “os velhos programas de rádio” agora para

491 TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular. Da Modernidade ao Tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986, p.238.

492 TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981, p.180.

“jovens da moderna classe média emergente”, as performances de Elis e Jair no programa não passavam de “imagens e modelos projetados pela indústria do som e do *show-business* internacional,” que apenas contribuíam para a “alienação” da classe média brasileira.⁴⁹³ Suas análises carregavam o ideário nacionalista que se construiu a partir da perspectiva modernista da década de 20, consolidando-se como uma corrente mais tradicional de interpretação da música popular brasileira, dentro da qual se explicitava de forma ortodoxa o combate contra a influência da música estrangeira, daí as críticas que tecia às novas roupagens que envolviam o samba. Por tais fatores, o crítico musical era completamente cético frente a qualquer eficácia política resultante das experiências de música engajada, mesmo que estas correspondessem a ideologias e fossem desenvolvidas com objetivo conscientizante.⁴⁹⁴

Se para José Ramos Tinhorão Elis Regina representava “alienação cultural”, na medida em que aprofundava a descaracterização do samba com influências estrangeiras, perspectiva iniciada pela Bossa Nova, para os intelectuais e músicos ligados à música erudita e à poesia experimental, assim como para os tropicalistas, que a partir de visões diferenciadas defendiam a Bossa Nova como marco da modernidade da música popular brasileira, a artista tornou-se um símbolo de “retrocesso musical”. Este aspecto pode ser observado em Caetano Veloso, o qual reconhecia que a intérprete significou ruptura quanto a “colocação do trabalho artístico”, mas sua performance vocal, assim como o “samba-jazz” que interpretava, constituíam-se num “retrocesso musical”, pois eram culturalmente anteriores à renovação proposta por João Gilberto.⁴⁹⁵

O artista não deixou de defender a necessidade de ampliação de público para a música popular brasileira, aspecto articulado a partir das performances de Elis, mas criticou duramente a fragilidade da relação estabelecida com a tradição apresentada no

493 *Ibidem*.

494 Ao lado dos compositores Edu Lobo e Luiz Carlos Vinhas, José Ramos Tinhorão integrou um debate sobre a Moderna Música Popular Brasileira na Revista *Civilização Brasileira* em 1965, envolvendo as dinâmicas a partir da modernização bossa-novista, a música participante e a questão da autenticidade. CONFRONTO: Música Popular Brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.3, jul.1965, p.305 (debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão). Além disso, suas obras sobre a música popular brasileira, começando com o livro “Música popular: um tema em debate”, de 1966, alcançaram grande relevo nas discussões sobre o tema.

495 HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música popular Brasileira*. Cantada e contada por: Tom, Baden, Caetano, Boscoli [et al.]. São Paulo: Ed. Melhoramentos/EDUSP, 1976, p.120.

programa “O Fino da Bossa”, implicando em aceitar as imposições do mercado sobre a produção artística, aspecto que pode ser observado no seguinte comentário,

[...]tornou-se, então, comum a combinação ostensivamente ridícula das duas coisas: mocinhos alegres por todo o Brasil repetiam os passos inventados por Lennie Dale, enquanto, sorriso de Doris Day nos lábios sustentando uma vocalização “just jazzy”, discorriam sobre os privilégios ou incitavam os pescadores à luta.⁴⁹⁶

O maestro e compositor tropicalista Júlio Medaglia também expressou desconforto quanto ao tratamento dado ao samba no programa “O Fino da Bossa” e a perda da espontaneidade sofrida pela performance de Elis através do programa televisivo,

A primeira dessas tendências é a que, deixando-se seduzir pelo sucesso empolgante e nacional do programa, foi apelando, nesse desejo de conquistar cada vez mais massas, para espetáculos quase carnavalescos. Elis e Jair, após o sucesso dos seus pot-pourri, voltam-se cada vez mais para o samba rasgado, para a batucada, para as orquestrações com instrumentos de metal gritantes [...] A própria Elis Regina, recebida tão simpaticamente pelo grande público, que prestigiou suas atuações com enorme entusiasmo, foi, com o tempo, perdendo aquela naturalidade e espontaneidade que lhe eram características, transformando aquele seu gingado tão musical e gracioso numa gesticulação quase declamatória e, às vezes, até melodramática.⁴⁹⁷

Ao buscar entender a crise de público da música popular nacional frente ao avanço da 'Jovem Guarda', Augusto de Campos também criticou Elis em artigo de junho de 1966,

Elis extroverteu a bossa nova, tirou-a do âmbito restrito da música de câmara e colocou-a no palco-auditório da TV. Mas com o tempo, talvez pelo afã de ampliar o público, o programa foi se tornando cada vez mais eclético, foi deixando de ser o porta-voz da bossa nova para se converter numa antologia mais ou menos indiferente dos hits da

496 VELOSO, Caetano. Primeira feira de balanço. In: Alegria, alegria. Rio de Janeiro: Ed. Pedra Q Ronca, 1979, p.6.

497 CAMPOS, 1993, *Op.cit.*, 1993, p.119-120.

MPB. [...] por seu turno, a própria Elis foi sendo levada a uma exageração do estilo interpretativo que criara. Seus gestos foram-se tornando cada vez mais hieráticos. Os rictos faciais foram introduzidos com frequência sempre mais acentuada. A gesticulação, de expressiva passou a ser francamente expressionista, incluindo, à maneira de certos cantores norte-americanos, movimentos de regência musical, indicativos de paradas ou entradas dos conjuntos acompanhantes, ou ainda sublinhando instintivamente passagens da letra da música, numa ênfase quase-declamatória. A alegria já contagiava menos e por vezes não ultrapassa as paredes do autojúbilo. Ao interpretar “Zambi”, a cantora parece entrar em transe. É uma interpretação rígida, enfática, de efeitos melodramáticos (inclusive jogos fáceis de iluminação cênica). Esse estilo de interpretação “teatral” quase nada tem a ver com o estilo de canto típico da BN. [...] Entendam-me. Não estou insinuando que uma cantora do tipo de Elis Regina deva cantar ao modo João Gilberto. E se ela parece ser o alvo preferido deste comentário (que pretende ser construtivo) é precisamente por se lhe reconhecer um papel importante e influenciador na veiculação da nossa música nova. Que Elis continue Elis e seja feliz (e todos nós com ela). Mas sem o make-up teatral de que ela não precisa, nem a nossa música, para prevalecer.⁴⁹⁸

O poeta concretista não deixou de reconhecer a contribuição de Elis em ampliar o público da Bossa Nova, ao inserir uma performance mais comunicativa, assim como reconheceu a importância que a intérprete exercia na veiculação da “música nova” que se desenvolvia no país. Entretanto, enfatizava que o ecletismo do repertório, somado à “exageração” do estilo interpretativo, principalmente de seus gestos, aspectos destacados pelo crítico como excessivamente “expressionistas” e que inseriam performance “teatral” na música popular, distanciavam-se completamente dos critérios interpretativos bossa-novistas, comprometendo a trajetória “evolutiva”, isto é, modernizadora, da música popular brasileira. Conforme observa Santuza Cambraia Naves, os poetas concretos como Augusto de Campos, que buscaram romper com tradições retórico-discursivas e subjetivistas da literatura, observavam proximidade entre suas intenções e os procedimentos bossa-novistas centrados na racionalidade, despojamento e funcionalismo.⁴⁹⁹ A autora destaca que tais interpretações, que absolutizaram o período inicial da Bossa Nova, transformaram-se em referências nas

498 *Ibidem.*, p.55-56.

499 NAVES, 2000, *Op.cit.*, p.35.

discussões da música popular brasileira.

Tais críticas não eram consenso dentro do campo musical, dentro do qual para vários artistas, também envolvidos com o paradigma nacional-popular, Elis redimensionou a possibilidade de divulgação da perspectiva de crítica social. Este foi o caso de Carlos Lyra, que destacava que o programa estava adequado à necessidade que o meio televisivo tinha de performances ativas, implicando numa modificação de paradigma interpretativo com relação à Bossa Nova, fazendo circular uma música popular brasileira forte que alterava a interpretação de músicas bossa-novistas.⁵⁰⁰ Semelhante foi a percepção de Geraldo Vandré, que defendia que a performance vocal de Elis implicava em ruptura nos padrões estabelecidos, pois utilizava-se de todos os “meios de comunicação plástica” para além da voz.⁵⁰¹

As críticas destinadas a atuação de Elis Regina no programa 'O Fino da Bossa' devem ser entendidas como parte das discussões que se davam dentro do campo da música popular no final da década de 1960. Em tais discussões, explicitavam-se, principalmente, duas posições conflitantes, ambas acreditando na inserção ativa do artista nas estruturas da indústria cultural: uma tendência centrada num conteúdo nacional-popular, defendendo a estilização técnico-musical dos gêneros considerados de “raiz”, como o samba, representada na época como “nacionalista”; e outra que passou a questionar as práticas musicais vigentes, retomando os critérios artísticos bossa-novistas, tratada como “vanguardista”, e em evidência na proposta tropicalista em destaque a partir de 1968.⁵⁰² Marcos Napolitano chama a atenção para a necessidade de relativizar esta dicotomia, pois as categorias “nacionalismo” versus “universalismo”, “conteudismo” versus “vanguardismo”, “forma” versus “conteúdo”, “engajamento” versus “alienação” estavam em todos os polos do debate e se interpenetravam. Também é importante destacar que, em meio ao contexto ditatorial, as esquerdas nacionais passaram a analisar e repensar o paradigma nacional-popular, aspecto que também envolveu debates, reposicionamentos e novas práticas artísticas na música popular, em especial na canção engajada.

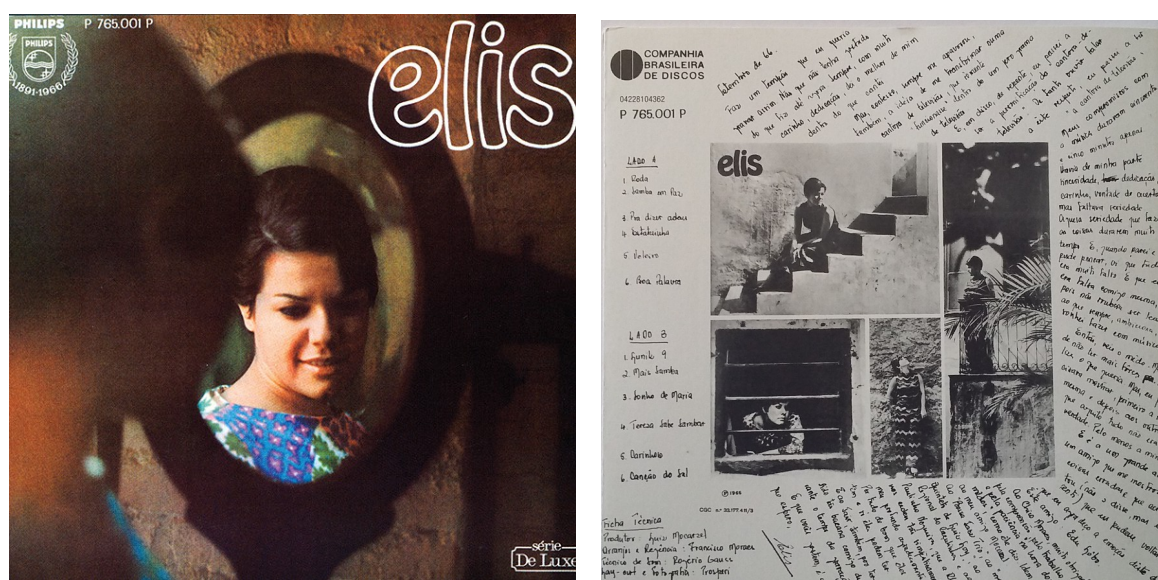
500 HOMEM DE MELLO, 1976, *Op.cit.*, p.120.

501 *Ibidem*, p.183.

502 NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.137-138.

A produção musical e discográfica de Elis até 1968 expressou suas reelaborações sobre a Bossa Nova, envolvendo elementos do *hot jazz*, e as diferentes tendências, estilos e novos compositores que compunham a “Moderna Música Popular Brasileira”, que deu origem à MPB, dentro da qual estavam em evidência as canções conscientizantes e de crítica social. Seu disco “Elis”, de 1966, é representativo deste momento de sua trajetória. Para além de seu repertório manter composições de Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri, Francis Hime, Vinícius de Moraes, Marcos e Paulo Sérgio Valle, através dos quais compôs seu primeiro disco na Philips, com o qual marcou o início de seu novo projeto artístico, a intérprete inseriu canções de jovens compositores ainda desconhecidos do grande público: Gilberto Gil ('Roda' e 'Samba da paz'), Caetano Veloso ('Samba da paz' e 'Boa palavra'), Chico Buarque (Tem mais samba) e Milton Nascimento ('Canção do sal'), todos com produções envolvendo o nacional-popular. Conforme depoimento da artista para o programa MPB Especial, em 1973, o compositor Edu Lobo foi a pessoa que mais inspirou sua seleção de repertório naquele momento de sua carreira artística.⁵⁰³

Figuras 19 e 20 – Capa e Contracapa do LP 'Elis', (Philips, 1966)



Elis Regina – Site Oficial. Disponível em <http://www.elisregina.com.br/Port-Elis/Albuns>

503 Elis Regina, MPB Especial, Programa Ensaio. Produção de Fernando Faro, TV Cultura, 1973.

O disco foi gravado em setembro de 1966, quando Elis já tinha atingido reconhecimento e popularidade e conquistado seu lugar dentro do campo musical, entretanto enfrentava críticas pela performance que marcava 'O Fino da Bossa', as quais comprometiam a imagem de “cantora moderna”. Nesse sentido, a obra pode ser observada como uma das primeiras respostas que a intérprete deu para seus interlocutores, em especial para seu público, aspecto que pode ser observado no texto que compõem sua contracapa,

Setembro de 66,

Faz um tempão que eu queria gravar assim. Não que não tenha gostado do que fiz até agora. Sempre, com muito carinho, dedicação, dei o melhor de mim dentro do que cantei.

Mas confesso, sempre me apavorou, também a ideia de me transformar numa cantora de televisão que somente “funcionasse” dentro de um programa de televisão. E, em disco, de repente, eu passei a ser a personificação da “cantora-de-televisão”. De tanto ouvir falar a este respeito, eu passei a ser “a cantora de televisão”. Meus compromissos com a música duravam cinquenta e cinco minutos apenas. Havia de minha parte sinceridade, dedicação, carinho, vontade de acertar, mas faltava seriedade. Aquela seriedade que faz as coisas durarem muito tempo. E, quando parei e pude pensar, vi que tudo era muito falso. E que eu era falsa comigo mesma, pois não soubera ser leal ao que sempre, ambiciosa, sonhei fazer com música.

Então, veio o medo. Medo de não ter mais força para realizar o que queria. Mas eu precisava mostrar, primeiro para mim mesma e depois aos outros, que aquilo tudo não era a verdade. Pelo menos a minha. E é um grande amigo, um amigo que me mostrou as coisas erradas e que acreditou (não disse, mas eu senti) que eu pudesse voltar atrás, que eu agradeço a emoção deste disco. Este amigo: Edu Lobo! [...] ⁵⁰⁴

De autoria de Elis, o texto foi registrado com sua própria letra na contracapa, assim como o repertório e a ficha técnica do disco, buscando deixar em evidência que a obra expressava suas mais profundas convicções artísticas, aspecto reforçado pela foto da artista na capa, a qual, envolvendo certo despojamento, mas mantendo a jovialidade característica da intérprete, é retratada através de sua imagem refletida num espelho,

504 Elis Regina, “Elis”, Philips, 1966.

intencionando revelar quem realmente é (ver Figuras 19 e 20). Através do texto, a intérprete comentou sua percepção sobre a experiência no ambiente televisivo como “cantora-de-televisão”, deixando claro que percebia que por mais que tivesse desenvolvido sua arte com “sinceridade, dedicação, carinho e vontade de acertar”, acabou perdendo a “seriedade” em sua produção musical. Este aspecto pode ser observado como uma auto-crítica às performances que colocou em prática e que visavam entusiasmar o público do auditório e manter a audiência dos telespectadores, deixando os cuidados com a interpretação musical para um segundo plano.

O texto explicita o impacto que as críticas, vindas de setores intelectualizados e vanguardistas, tiveram sobre a artista. Seu disco, mantendo-se dentro do mesmo projeto artístico ligado ao nacional popular e à “Moderna Música Popular Brasileira”, era resultado das reflexões da intérprete a partir das críticas sofridas. Elis buscou desconstruir a imagem atrelada à televisão e desenvolver interpretações que atingissem o que ela chamou de “duração”: qualidade musical que garantisse um certo estatuto de “eternidade” a canção. Nesse sentido, mantendo a voz expansiva e a expressividade característica de sua performance vocal, Elis retirou os elementos extra-musicais e a teatralidade da voz, aspectos pelos quais seus críticos enfatizavam a perda da espontaneidade. A base musical e os arranjos, sob a direção e regência de Francisco Moraes, mantiveram a proposta de uma musicalidade popular moderna, mas que se encontrava em sintonia com as “tradições” da música popular brasileira, como a releitura feita para a música 'Carinhoso' de Pixinguinha e João de Barro. Integraram o projeto o Quinteto de Luiz Loy e o Regional do Caçulinha, grupos que a acompanhavam no 'Fino', e o Bossa Jazz Trio, composto por Amilson Godoy no piano, Jurandir Meirelles no contrabaixo e José Roberto Sarsano na bateria, que passou a substituir o Zimbo Trio.

Independente das críticas que recebia de certos setores do campo musical, Elis mantinha-se entre as artistas mais requisitadas e valorizadas nos festivais da canção e na televisão brasileira, assim como comentada nos jornais, revistas de entretenimento e especializadas em música popular. Escolhida pela Associação dos Funcionários das Emissoras Unidas como 'Melhor Cantora de 1966', recebeu o Troféu Roquete Pinto ao

lado de Jair Rodrigues e Agnaldo Rayol ('Melhores Cantores'), Wilson Simonal ('Melhor Show-Man'), de Roberto Carlos e Hebe Camargo ('Personalidades Artísticas da Televisão) e de Chico Buarque, Geraldo Vandré e Théo de Barros (voto de louvor para os compositores de 'A Banda' e 'Disparada', vitoriosos no Festival da Música Popular Brasileira).⁵⁰⁵

Em 1967, interpretando a música “O Cantador”, composta por Dorival Caymmi, voltou a ganhar o prêmio de 'Melhor Intérprete', agora no III Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record.

Amanhece, preciso ir
 Meu caminho é sem volta e sem ninguém
 Eu vou pra onde a estrada levar
 Cantador, só sei cantar
 Ah! eu canto a dor, canto a vida e a morte, canto o amor
 Ah! eu canto a dor, canto a vida e a morte, canto o amor
 Cantador não escolhe o seu cantar
 Canta o mundo que vê
 E pro mundo que vi meu canto é dor
 Mas é forte pra espantar a morte
 Pra todos ouvirem a minha voz
 Mesmo longe ...
 De que servem meu canto e eu
 Se em meu peito há um amor que não morreu
 Ah! se eu soubesse ao menos chorar
 Cantador, só sei cantar
 Ah! eu canto a dor de uma vida perdida sem amor
 Ah! eu canto a dor de uma vida perdida sem amor

Para além de elogiar a beleza e a força popular da composição, Elis destacou a boa recepção que a música alcançou de público como resultado da “perfeita” integração entre música e letra e a adaptação à sua performance, além disso, diferente da tendência de letristas fazerem “letras quilométricas”, dificultando a rápida aprendizagem por parte do público, 'O Cantador', com temática que destacava a função social do cantor, consistia numa “letra normal, com primeira e segunda parte apenas”, características que facilitaram parte da plateia “repetir o refrão” com a artista antes do término da

⁵⁰⁵ “Quatros Cantos”. *Correio da Manhã*, 21/02/1967, p.10.

música.⁵⁰⁶ Na I Bienal do Samba, evento criado com o objetivo de revalorizar o samba dentro da música popular nacional, realizada em 1968, Elis também conquistou o prêmio de 'Melhor Intérprete' e tornou vitoriosa a música 'Lapinha' de Paulo César Pinheiro e Baden Powell.

Após o final do programa “O Fino da Bossa”, em junho de 1967, Elis foi presença frequente no meio televisivo até o começo da década de 1970. Na TV Record, ainda em 1966, ao lado de Jair Rodrigues, atuou em três programas “Noite da MPB” (“Frente Única”); em 1968, com direção de Luiz Carlos Miéle e Ronaldo Bôscoli, foram realizados algumas edições do programa “Elis Especial”; e, em 1969, com a mesma direção, o programa “Elis Studio”. Entre 1971 e meados de 1972, Elis manteve contrato com a TV Globo, onde, ao lado de Ivan Lins, apresentou o programa “Som Livre Exportação” e os programas mensais “Elis Especial”, produzidos por Miéle e Bôscoli. A partir disso, dentro do contexto dos “Anos de Chumbo” da Ditadura Militar, distanciou-se da frequência na TV, passando à crítica a este meio, mantendo alguns especiais na TV Bandeirantes, por considerar respeitar mais o trabalho do artista.

Elis comentou o processo de reconhecimento nacional de seu trabalho artístico, ao ser interpelada por Sílvio Lancellotti para a Revista Veja, em 1974, numa entrevista inserida no principal espaço do veículo – as páginas amarelas iniciais,

Primeiro eu não possuía a mesma estrutura cultural de um Chico Buarque de Holanda (filho de um historiador) ou de um Gilberto Gil (administrador de empresas). Era somente uma gauchinha adolescente com um mero curso normal e poucas ideias na cabeça. Segundo, exatamente por minhas origens mais simples, eu não tinha tempo a perder. Não havia me transferido para São Paulo e Rio a fim de brincar. [...] Cantar era, e continua sendo, vital para mim. Eu não compreendo a vida de outra maneira. Ao mesmo tempo, entretanto, precisava sobreviver. E tinha de me afirmar o mais depressa possível. Se Chico não alcançasse o justíssimo sucesso que obteve, sempre poderia ter continuado a praticar a arquitetura. Gilberto Gil acabaria se tornando um respeitável executivo. E assim por diante. Quanto a mim, o que faria sem a música? Agora, ao lado de toda essa necessidade pessoal e profissional, eu decidi não me tornar, digamos, um funcionário público da música – que me desculpem pela comparação,

506 “Elis já está alegre com o Festival da TV-Record”. *Jornal do Brasil*, Primeiro Caderno, 11/10/1967, p.11.

os funcionários públicos. Queria criar, imaginar coisas diferentes, novas e inesperadas. Havia, no entanto, apenas uma porta pra 70.000 pessoas. E os que não passaram não perdoaram meu sucesso.⁵⁰⁷

Em sua resposta, Elis demonstrou sua percepção sobre as diferenças sociais, culturais e econômicas que existiam entre ela e outros artistas da época, relacionando tais distinções as suas origens sócio-econômicas que considerava mais simples, dentro delas sua formação educacional secundarista. Ao comparar-se com outros e afirmar que tinha pressa para estabelecer-se artisticamente, a artista deixou explícita a relação entre carreira profissional e sobrevivência, aspecto que para ela justificava várias de suas escolhas e busca por reconhecimento. Conforme destacou em seu depoimento, para a artista “cantar” não era “brincar”, mas uma profissão, a qual buscou unir as necessidades de sobrevivência às possibilidades abertas para “criar, imaginar coisas diferentes, novas e inesperadas”, o que implicava em diferenciar-se e ser reconhecida dentro do campo artístico, para além de sucesso financeiro.

Elis já estava consagrada entre as principais intérpretes da “Música Popular Brasileira”, com grande expressividade no cenário televisivo e dentro do mercado discográfico nacional. A intérprete estava respaldada pela gravadora Philips,⁵⁰⁸ constando entre os artistas da MPB que, mais do que representarem grande vendagem de discos, agregavam prestígio à empresa por representar renovação musical e poética. Este aspecto fazia com que suas produções discográficas recebessem tratamento diferenciado, envolvendo mais qualidade quanto a produção de cada disco e de publicidade, assim como participação do artista no desenvolvimento do projeto de cada obra, principalmente na escolha de repertório.

507 LANCELOTTI, Silvio. “Quero apenas cantar.” Revista Veja, 01/05/1974.

508 André Midani, gerente geral da Philips no Brasil entre 1967-1976, inseriu estratégias empresariais que tornaram a empresa uma das mais importantes no mercado de disco no país. Para isto, diminuiu o número de contratados (de 155 para pouco mais de 50), visando tratar com mais qualidade a produção de cada artista. Entre suas estratégias para reposicionar a empresa no mercado esteve a busca por oferecer produtos que representassem qualidade musical e sucesso de vendas, aspectos que dificilmente caminhavam juntos. Dessa forma, através de setores artísticos, promocionais e comerciais com marcas distintas, passou a lançar sob o selo Philips os discos dos artistas relacionados à MPB, que possuíam maior prestígio ao representar renovação musical e poética; e as perspectivas mais populares e lucrativas eram lançadas com o selo Polydor. MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

André Midani, gerente da gravadora entre 1967 e 1976, destacou que, ao lado dos discos de Gilberto, Caetano Veloso, Gal Costa e Mutantes, os discos de Elis vendiam apenas entre cinco mil e dez mil cópias entre 1968-1969.⁵⁰⁹ Entre 1965-1969 foram lançados 8 *long plays* da intérprete, sendo 4 solos e outros 4 em parcerias (3 com Jair Rodrigues e 1 com o Zimbo Trio), 4 compactos duplos e, nada menos que 16 compactos simples. Esta grande quantidade de compactos, produtos mais acessíveis às camadas mais populares, oferecem indícios para pensar a popularidade da artista e sua inserção em públicos bastante heterogêneos.

Figura 21 – Propaganda da Philips (1967)

**1965!
1966!
1967!**

... QUEM ENTENDE DE FESTIVAIS SÃO OS DISCOS PHILIPS

EDU LÔBO - MARILIA MEDALHA - MPB-4
- JAIR RODRIGUES - NARA - ELIS REGINA
- GILBERTO GIL - CAETANO VELOSO - GRACINHA LEPORACE - SIDNEY MILLER
GUTENBERG - MOMENTOQUATRO

O desfile de melodias que formou o grande Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo, foi registrado em 3 elepês "Philips", que conquistaram todos os recordes de vendas!

1965 I Festival da Música Popular Brasileira. "ARRASTÃO" - "O Berimbau de Ouro" foi para as mãos de Edu Lôbo e Vinícius de Moraes. Surgiu uma cantora que era da "Philips": **ELIS REGINA**.

1966 II Festival da Música Popular Brasileira. "A BANDA" - com Nara Leão e "DISPARADA" com Jair Rodrigues, chegaram empatados em primeiro lugar. Ambos da "Philips".

1966 I Festival Internacional da Canção. Inge Bruck ganhava o primeiro "Galo de Ouro" com a canção "FRAG DEN WIND". Era uma artista da "Philips".

1967 III Festival da Música Popular Brasileira. "PONTEIO", de Edu Lôbo e Capinam, ganha e "Viola de Ouro"; DOMINGO NO PARQUE", de Gilberto Gil e "Viola de Prata"; Caetano Veloso se classifica em quarto lugar com "ALEGRIA ALEGRIA". Em sexto lugar chega o MPB4, com GABRIELA. **ELIS REGINA** - a melhor intérprete. A melhor letra - Sidney Miller. Todos da "Philips".

Também Gutenberg Guarabira tira o primeiro lugar, na parte nacional do II Festival Internacional da Canção, com sua música "MARGARIDA". Outra vez a "Philips"!

VOLUME 1 **VOLUME 2**
VOLUME 3

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS

Fonte: Correio da Manhã, 1 Caderno, Rio de Janeiro, 04/11/1967, p.3.

509 *Ibidem*, p.116.

Desde 1966 Elis passou a inserir-se também no circuito internacional de espetáculos, apresentando-se, inicialmente, em países vizinhos, como a Argentina e o Peru. Tais turnês ganharam nova dimensão a partir das estratégias de André Midani de reposicionar a Philips dentro do mercado. Nesse sentido, em 1968, representou o Brasil no II Mercado Internacional do Disco e na Edição Musical (MIDEM), em Cannes, e atuou no Olympia, em Paris. Em 1969, voltou a integrar o MIDEM e atuou em espetáculos em vários países europeus, participando de programas televisivos na França, Inglaterra, Suíça, Suécia, Bélgica e Holanda. Nesta temporada, gravou dois *long plays* para divulgação e circulação de seu trabalho na Europa, “Elis Regina in London” e “Elis & Toots [Thielemans]”, ambos pelo selo Philips, os quais só foram lançados no Brasil em 1982 e 1978, respectivamente. Tais turnês, acompanhadas de grande destaque na mídia brasileira, agregavam capital simbólico para a artista e para a sua gravadora. Conforme o próprio André Midani, o prestígio que Elis conquistava a cada nova apresentação internacional, fazia com que fosse representada nos meios profissionais como “sucessora em potencial da Ella Fitzgerald”.⁵¹⁰

2.3 TRAJETÓRIAS ARTÍSTICAS, REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADES SOCIAIS NA MÚSICA POPULAR DA DÉCADA DE 1960

Respeitando as particularidades de suas carreiras artísticas e de seus campos musicais, assim como as especificidades dos contextos sociais, políticos e culturais aos quais estiveram ligadas, há vários aspectos das trajetórias artísticas de Mercedes Sosa e Elis Regina que possibilitam comparações e reflexões sobre as dinâmicas da música popular e os desafios de ser mulher-artista-engajada na década de 1960. Afinal, conforme destaca Simon Frith, “fazer música não é uma forma de expressar ideias, é uma forma de vivê-las.”⁵¹¹

As trajetórias artísticas iniciais de ambas estiveram relacionadas à grande

⁵¹⁰ *Ibidem.*, p.185.

⁵¹¹ FRITH, 2003, *Op.cit.*, 187.

importância social e cultural do rádio nas sociedades latino-americanas na década de 1950, meio através do qual entraram em contato com artistas/repertórios musicais populares diversificados e, comungando com sensibilidades e práticas de escutas populares, compuseram suas primeiras performances vocais expressivas e plenas de sentimento. Enquanto Mercedes Sosa inspirou-se no estilo regional de Margarita Palácios interpretar a música folclórica argentina, e venceu em 1950 o concurso 'Oy canto yo' da Rádio Independência de Tucumán, interpretando 'Triste estoy', Elis conquistou o concurso de melhor cantora de 1956, na Rádio Farroupilha de Porto Alegre, interpretando a música 'Lábios de Mel' através de um gesto vocal composto a partir da fruição do romantismo e da potência vocal de Ângela Maria.

Desta forma, envolvendo a vontade de cantar e a possibilidade concreta de contribuir com recursos financeiros na manutenção de seus familiares, as carreiras artísticas das duas intérpretes começaram através de programas musicais nas emissoras regionais de rádio, quer em estúdios ou em auditórios, e ampliaram-se através de suas inserções nos circuitos regionais de espetáculos musicais. Através de tais práticas artísticas inseriram-se nas dinâmicas da música popular e iniciaram experiências concretas com os bastidores profissionais de músicos e cantores. Tanto Mercedes quanto Elis inseriram-se no campo musical a partir dos cânones populares estabelecidos nos meios de divulgação: Mercedes através da estilização da música folclórica argentina e Elis seguindo o padrão romântico da “era das cantoras de rádio” brasileiras.

Conforme depoimentos das duas artistas, ambas enfrentaram resistência familiar e preconceitos sociais relacionados à carreira de artista da música popular, associada aos “vícios” da boemia em ambos contextos sociais e distante do que se convencionava enquanto espaço de atuação de mulheres. Neste sentido, com certa preocupação relacionada à “segurança física e moral”, a função de “empresário” foi desempenhada inicialmente pelos pais das artistas, os quais acompanhavam-nas nos espetáculos e cenários musicais em que se apresentavam, espaços com predomínio masculino entre músicos e cantores.⁵¹² Na década de 1950, as duas conquistaram reconhecimento artístico dentro dos circuitos musicais regionais: Elis envolvendo-se

⁵¹² Tais aspectos podem ser observados nos diferentes documentos biográficos das duas intérpretes e destacados nas referências deste trabalho.

com os gêneros musicais dos sujeitos juvenis, que ganhavam espaço nos cenários de entretenimento e no consumo de bens culturais, e Mercedes envolvendo-se com as relações que se estabeleceram entre música folclórica e política durante o período peronista.

O envolvimento com novas sonoridades musicais e a decisão de buscar sucesso e reconhecimento em cenários mais amplos que os regionais, impulsionou as duas intérpretes para o dinamismo da indústria cultural nos grandes centros urbanos na década de 1960. Mercedes reformulou seu projeto artístico ao integrar novos círculos de artistas e intelectuais, como os de Mendoza, Buenos Aires e Montevideú, e entrar em contato com novas poéticas, sonoridades e ideologias políticas, contribuindo com sua performance na concretização do Novo Cancioneiro. O contato com experiências musicais cosmopolitas e engajadas, como as vivenciadas no Beco das Garrafas e no Teatro Paramount, e com a efervescência político-cultural do Rio de Janeiro e São Paulo, também foram centrais para que Elis Regina transformasse seu projeto artístico e, através de sua performance interpretativa, também contribuísse para transformações na música popular brasileira, tornando-se porta-voz da MPB.

Mercedes distanciou-se do paradigma “clássico” da música folclórica argentina e passou a posicionar-se dentro do campo musical defendendo repertórios relacionados à renovação poético-musical, envolvendo a perspectiva nacional-popular que enfatizava a função social da música enquanto espaço de ação política conscientizadora. Tanto sua perspectiva ideológica, relacionada diretamente ao Partido Comunista, ao qual tornou-se filiada, quanto a atitude de atualização da tradição musical acarretaram tensões em sua trajetória dentro do campo musical.

Elis também passou a interpretar repertórios plenos de renovação poética e musical dentro da música popular brasileira, explicitando a função social da música enquanto instrumento/veículo de disseminação de mensagens de crítica social e de valorização da música popular brasileira frente ao aumento da divulgação de gêneros musicais estrangeiros, em especial norte-americanos. Diferente de Mercedes e semelhante a vários artistas brasileiros do período, Elis dialogava com elementos das esquerdas políticas nacionais, afinal estava inserida em ambientes dinâmicos, entretanto,

não estava integrada de forma atuante a nenhuma ideologia política. Enquanto Mercedes foi criticada e enfrentou resistência dentro do campo musical devido a sua militância política e relações com o Partido Comunista; Elis, aos 20 anos, transformou-se em ídolo popular e foi criticada por ter sua imagem vinculada excessivamente ao espaço midiático e “comprometer” as mensagens de crítica social através de suas performances vibrantes e expressivas, aspecto que a distanciava do intimismo bossa-novista, padrão de interpretação que assumiu status de “sofisticação” dentro do campo musical.

Enquanto Elis era criticada por exagerar nas inter-relações da música nacional com o *jazz*, interpretações como 'Zamba para no morir' e “La Oncena” de Mercedes eram percebidas com receio por integrantes do campo musical por aproximarem-se da Bossa Nova. As duas intérpretes defendiam a renovação interpretativa, ressignificando e atualizando as tradições musicais. Suas práticas e discursos voltados para a defesa das “músicas populares nacionais” contrapunham-se à entrada massiva de música estrangeira, em especial o “rock balada” estadunidense, e as produções nacionais que percebiam “pasteurizar-se” a partir destas envolvendo a juventude com “formas simples e fáceis”. Entretanto, partindo da defesa de renovação poética, musical e interpretativa, não deixaram de realizar hibridações com gêneros musicais que conquistaram status simbólicos de “modernidade” e “sofisticação” dentro dos campos culturais, e que também atraíam segmentos juvenis, o *jazz* e a bossa nova, os quais passaram a sofrer processos de interinfluências na década de 1960.

A expressividade performática de Elis foi central para popularizar as músicas de conteúdo social que expressavam a perspectiva nacional popular e eram produzidas pelos compositores da “Moderna Música Popular Brasileira”. Na segunda metade da década de 1960, a intérprete assumiu como missão a valorização da música popular nacional, estabelecendo-se como uma de suas divulgadoras a partir da condução de programas televisivos como o Fino da Bossa que, ao carregar determinadas características da brasilidade, atuava na valorização do nacional (brasileiro), onde “popular” e “nacional” eram tratados dentro dos debates estético-ideológicos da época e relacionados à valorização da cultura brasileira, contendo intenção de conscientização social.

Com menos canais massivos abertos inicialmente à divulgação do Novo Cancioneiro, com repertório centrado na renovação do cancionero argentino e envolvendo canções com temáticas sociais, Mercedes Sosa atuou em cenários mais politizados, haja vista sua filiação ao Partido Comunista, integrando circuitos universitários e operários. Entretanto, ao analisar a imprensa escrita da época, principalmente a relacionada à divulgação do circuito cultural, observa-se que, assim como Elis, Mercedes ampliou sua presença nos espaços midiáticos a partir de sua inserção na gravadora Philips, participando de programas televisivos sobre a música folclórica argentina, espetáculos musicais e tendo suas músicas veiculadas nas emissoras de rádio.

A consagração nacional das duas artistas deu-se através de festivais de música popular – o I Festival de Música Popular Brasileira e o Festival Nacional de Folklore de Cosquín, ambos em 1965, a partir da defesa de músicas que representavam perspectivas de arte engajada. Este sucesso de público esteve relacionado às performances paradigmáticas, plenas de expressividade e mobilização de sentimentos, que cada uma desenvolveu em cada contexto: enquanto Mercedes deu forma à música de temática indigenista 'Canción del drrumbe índio' de forma agressiva e intensa, Elis projetou sobre 'Arrastão' forte carga expressiva e inseriu vibrante performance corporal. Neste sentido, se grande parte do público das duas artistas era formado por setores médios intelectualizados e politizados, pode-se pensar suas performances como inclusivas, pois também atraíam segmentos populares, quer pelas mensagens de crítica social, por suas formas de interpretar plenas de expressividade ou pelos fatores identitários que representavam/despertavam.

Durante a década de 1960, Mercedes e Elis conquistaram reconhecimento artístico e projeção nacional, galgando posições dentro de seus campos musicais. Além disso, estabeleceram firmes contratos com a gravadora Philips, empresa que entrou fortemente nos mercados musicais brasileiro e argentino. Longas e produtivas parcerias se desenvolveram entre o selo e as duas intérpretes (com Elis entre 1964 e 1978; e com Mercedes de 1965 até o final de sua carreira em 2009), com a produção de, pelo menos, um disco de longa duração anualmente dentro do período analisado, mesmo

considerando o avanço da censura e do autoritarismo nos dois países, aspecto que será melhor analisado na sequência do trabalho.

Mercedes lançou seu primeiro disco pela RCA em 1962, o segundo pela El Grillo em 1965 e foi contratada pela Philips em 1965, logo após ser aclamada em Cosquín, onde gravou seis discos e poucos compactos pela gravadora, sendo uma artista primordialmente de *long plays*. Já Elis, começou sua produção discográfica com dois discos lançados pela Continental, em 1961 e 1962; gravou outros dois pela CBS, em 1963; e chegou à Philips na segunda metade de 1964, um pouco antes de sua aclamação no Festival da Canção, lançando pela gravadora oito *long plays*, sendo quatro solos, um em parceria com o Zimbo Trio e outros três em parceria com Jair Rodrigues, relacionados ao 'O Fino da Bossa', e em torno de dezenove compactos, com seus maiores sucessos ou com músicas inéditas, cantadas em festivais ou em apresentações fora do Brasil, aspecto que demonstra a alta demanda comercial deste formato popular.

Na composição de seus repertórios, as duas vincularam-se a grupos que representavam a vanguarda na música popular em seus países, preocupados com renovação poético-musical e com a função social da música. Os primeiros discos de Mercedes trouxeram, principalmente, composições de Óscar Mátus e Armando Tejada Gómez, dando a conhecer o Novo Cancioneiro. A intérprete ampliou suas relações dentro do campo musical a partir de sua entrada na Philips, entretanto manteve as características do projeto artístico que vinha desenvolvendo anteriormente e passou a interpretar músicas de vários compositores que se aproximavam do perfil do Novo Cancioneiro. Entre tais compositores aparecem com maior recorrência em seus discos: Félix Luna, Ariel Ramírez, Hermaños Nuñez e Lima Quintana.

Os discos de Elis gravados pelos selos Continental e CBS, mais do que representar as afinidades musicais da intérprete, expressaram as estratégias de mercado e interesses das gravadoras. Neste sentido, em busca de sucesso e maior autonomia para desenvolver suas perspectivas musicais a artista transferiu-se para o eixo Rio/São Paulo passando a integrar círculos mais dinâmicos dentro da música popular, onde a “Moderna Música Popular Brasileira” estava sendo articulada. Assim, seu repertório passou a expressar renovação poético-musical com inspiração na perspectiva engajada nacional-

popular, colocando-se como intérprete de vários novos compositores: Baden Powell, Vinícius e Moraes, Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Tom Jobim, entre outros.

Mesmo com projetos estéticos dialogando de formas diferenciadas com as perspectivas da arte engajada, seus repertórios musicais e performances vocais integraram as lutas por redefinição de significados dentro da cultura popular na Argentina e no Brasil da segunda metade da década de 1960, mobilizando representações e identidades sociais relacionadas ao nacional-popular. Tais músicas de temáticas sociais, envolvendo representações e identidades diversas das disseminadas na música popular em cada país, concretizavam-se através de tratamentos musicais e performances vocais mobilizadores de novas escutas, aspecto que potencializava o alcance de suas mensagens.

Analisando a discografia de Mercedes Sosa da década de 1960⁵¹³, através de seu repertório ganharam representação diferentes tipos de trabalhadores do interior da Argentina, indígenas, mulheres e despossuídos urbanos, os quais eram representados a partir das relações conflituosas estabelecidas com a natureza e o espaço de trabalho ou valorizando elementos da cultura popular de tais grupos. Se grande parte destas músicas buscava incentivar a crítica social a partir do destaque das realidades desiguais vivenciadas por diferentes sujeitos argentinos, disseminando narrativas que interligavam passado e presente, também buscava estabelecer conexão entre presente e futuro, ao projetar para este a realização das utopias de transformação social, relacionadas à necessidade de conscientização sobre a realidade social e ações políticas concretas:

Quadro 1 – Trabalhadores rurais no repertório de Mercedes Sosa (1960)

	'La Zafra'	Tejada Gómez/Oscar Matus (1962, 1965)	Difícil cotidiano dos cortadores de cana de Tucumã
	'Tropero padre'	Tejada Gómez/Oscar Matus (1962)	Tropeiro como sujeito histórico
	'El cachapecero'	Ramón Ayala (1965,	Dificuldades do trabalhador

513La voz de la Zafra(RCA, 1962), Canciones con Fundamento (El Grillo, 1965), Yo no canto por cantar (Philips, 1966), Hermano (Philips, 1966), Para cantarle a mi gente (Philips, 1966), Con sabor a Mercedes Sosa (Philips, 1968) e Mujeres Argentinas (Philips, 1969).

TRABALHADORES RURAIS		1967)	
	'El cosechero'	Ramón Ayala (1965)	Colhedor de algodão
	'El carbonero'	A. Ariel/J. Cidade (1967)	Cotidiano do carvoeiro e incentivo à luta
	'Los hombres del río'	Tejada Gómez/Matus, (1962)	Difícil cotiano dos agricultores e trabalhadores ligados ao rio
	'El jangadero'	Ramón Ayala (1962,1965)	Jangadeiros do rio Paraná
	'Los inundados'	Guiche Aizemberg/Ariel Ramírez (1965, 1966a)	Sufrimento das pessoas que vivem nas áreas de inundação do Rio Paraná em Santa Fé
	'Zamba al zafrero'	Alma García (1966a)	Vida do agricultor
	'Pescadores de mi río'	Chacho Muller (1966b)	Pescadores do rio Paraná
	'Zamba del Chaguanco'	Antonio Nella Castro/ Hilda Herrera (1966b)	Vida de Juan Chaguanco, trabalhador rural
	'Monte chaqueño'	Ángel Kelo Palacios (1966b)	Vida e dificuldades dos trabalhadores do chaco
	'Los machetes'	Hermanos Núñez (1967)	Cortadores de cana

Quadro 2 – Despossuídos urbanos no repertório de Mercedes Sosa (1960)

DESPOSSUÍDOS URBANOS	'Juanito Laguna remonta un barrilete'	Hamlet Lima Quintana / René Cosentino (1967)	Criança pobre
	'Canción de cuna para dormir a un niño'	Antonio Nella Castro / Hilda Herrera (1967)	Família despossuída
	'Canción para un niño en la calle'	Tejada Gómez/Angel Ritro (1967)	Criança abandonada
	'Canción para despertar a un negrito'	C. Isella/ N. Guillén (1967)	Canção de ninar

Quadro 3 – Indígenas no repertório de Mercedes Sosa (1960)

INDÍGENAS	'El indio muerto'	Gerardo López (1962)	Tristeza por morte de indígena
	'Ky chororo'	Aníbal Sampayo (1965)	Língua guarani/onomatopeia; relação entre cultura do interior e cultura indígena
	'Canción del derrumbe índio'	Figueredo Iramaín (1966a)	Sufrimento da conquista dos territórios indígenas dos incas
	'Quena'	Arsénio Aguirre (1966a)	Sufrimento da conquista dos territórios indígenas dos incas

Quadro 4 – Mulheres no repertório de Mercedes Sosa (1960)

MULHERES	'Tristeza'	Hermanos Núñez (1966b)	Situação da mãe trabalhadora
	'Gringa chaqueña'	Félix Luna/ Ariel Ramírez, (1969)	Colonizadora do Chaco
	'Juana Azurduy'	Félix Luna/ Ariel Ramírez, (1969)	Heroína da independência do Alto Peru
	'Rosarito Vera, maestra'	Félix Luna/ Ariel Ramírez, (1969)	Professora argentina Rosarito Vera Peñaloza
	'Alfonsina y el mar'	Félix Luna/ Ariel Ramírez, (1969)	Suicídio da poetisa Alfonsina Storni
	'Las cartas de Guadalupe'	Félix Luna/ Ariel Ramírez, (1969)	Maria Guadalupe Cuenca, esposa de Mariano Moreno, um dos ideólogos da independência argentina
	'Dorothea la cautiva'	Félix Luna/ Ariel Ramírez, (1969)	Mulher branca, raptada pelo povo ranquel nos pampas
	'Manuela, la tucumana'	Félix Luna/ Ariel Ramírez, (1969)	Heroína colonial argentina

Entre as músicas que ganharam destaque no repertório de Mercedes Sosa deste período estão aquelas relacionadas à função social da música popular, enquanto instrumento de disseminação de mensagens de crítica social e mobilização de luta política, e do artista, enquanto responsável por mobilizar diferentes públicos com as mensagens de transformação e crítica social, construindo a unidade social, além de também disseminar mensagens de esperança.

Quadro 5 – Função social da música no repertório de Mercedes Sosa (1960)

FUNÇÃO SOCIAL DA MÚSICA	'Zamba de los humildes'	Armando Tejada Gómez / Óscar Matus (1962, 1965, 1967)	Canto: espaço para expressar as dores e despertar o destino
	'Zamba de la distancia'	Armando Tejada Gómez / Óscar Matus (1962, 1965)	Zamba como espaço para cantar a realidade social
	'Coplera del viento'	Armando Tejada Gómez / Óscar Matus (1966b)	Vento de mudanças; utopia de transformação social
	'Hermano'	Hamlet Lima Quintana / Carlos Guastavino (1966b)	Canto como arma e incentivo a ação
	'Para cantarle a mi gente'	Héctor Negro / Osvaldo Avena (1967)	Milonga como forma de expressar a realidade social

			das pessoas e ofertar esperança; função social do ato de cantar
--	--	--	-----------------------------------------------------------------

Na década de 1960, as músicas relacionadas à unidade latino-americana, bem como enquanto identidade latino-americana, começaram a aparecer no repertório de Mercedes, entretanto as identidades nacionais e populares relacionadas aos cenários/sujeitos argentinos foram as mais recorrentes.

Quadro 6 – Unidade Latino-americana no repertório de Mercedes Sosa (1960)

UNIDADE LATINO-AMERICANA	'Canción para mi América'	Daniel Viglieti (1996a)	Incentivar a unidade latino-americana
--------------------------	---------------------------	-------------------------	---------------------------------------

Diferente das identidades mobilizadas dentro do paradigma clássico do folclore argentino, onde sujeitos/relações sociais/cenários eram representados de forma harmônica, buscava-se expressar tais sujeitos, suas práticas e cenários, enfatizando as relações conflituosas, nada harmônicas em que se encontravam, sem deixar de valorizá-los enquanto sujeitos da história, portadores de sonhos e enfatizar a necessidade de luta/ação para transformar as realidades vividas. Expressavam-se os ideais do Novo Cancioneiro de buscar mobilizar uma identidade nacional argentina mais plural, que desse conta da diversidade do país. Tanto o uso da diversidade de gêneros regionais (chacareras, tonadas, zambas, guarânias, etc.), os quais passavam a tratar de temáticas sociais, assim como a inserção de arranjos modernos e performances vocais expressivas (entusiásticas ou melancólicas, cadenciando efeitos vocais) buscavam atuar nesta mobilização de novas identidades.

Semelhante ao observado em Mercedes, na discografia de Elis Regina a partir de 1965⁵¹⁴ também ganham representação sujeitos marginalizados dentro das representações identitárias brasileiras, assim como os dilemas sociais vividos, seus sonhos e necessidade de conscientização para conquistar mudanças, bastante diferentes das músicas românticas que envolviam grande parte de boleros, rocks, sambas e outros

514 Samba eu canto assim (Philips, 1965a), Dois na Bossa I a III (Philips, 1965b, 1966a), O Fino do Fino (Philips, 1965c), Elis (Philips, 1966b), Elis Especial (1968), Elis, como & porque (Philips, 1969).

gêneros massivos, também cantados pela intérprete em seus primeiros discos, e das temáticas bossa-novistas que cantavam o “amor”, o “sorriso” e a “flor”. As performances da intérprete, repletas de dramaticidade, aliadas à busca por renovação da música popular brasileira, envolviam diferentes públicos: plateias dos espetáculos ao vivo, telespectadores dos programas televisivos, ouvintes do rádio e de seus discos.

Os principais sujeitos/temáticas/identidades nacional-populares representados em sua discografia na década de 1960 foram: imigrantes, principalmente nordestinos no eixo Rio/São Paulo; trabalhadores urbanos e rurais, mulheres, negros e despossuídos urbanos, principalmente a partir dos problemas enfrentados pelos moradores das favelas e subúrbios. Semelhante ao observado em Mercedes Sosa e no Novo Cancioneiro, buscava-se valorizar as práticas culturais de tais personagens subalternos (diversidade cultural, religiosidade, estratégias de sobrevivência, etc.), apresentando-os como personagens ativos da história; assim como incentivar a crítica social chamando a atenção sobre as dificuldades cotidianas e desigualdades sócio-econômicas inseridas nas relações sociais de diversos brasileiros, as formas de exploração do trabalho humano, o preconceito social e racial. Em seu repertório também está presente a busca por estabelecer inter-relações passado/presente/futuro, mobilizando diferentes narrativas e objetivando incentivar ações concretas para que as utopias de transformação social se efetivassem no futuro.

Quadro 7 – Imigrantes no repertório de Elis Regina (1960)

IMIGRANTES (eixo Rio/São Paulo)	'Maria do Maranhão'	Nelson L. e Barros / Carlos Lyra (1965a)	Imigrantes para o eixo Rio/São Paulo; denúncia social; problemas do latifúndio
	'Terra de ninguém'	Paulo S. Valle/Marcos Valle (1965b)	Imigrantes para o eixo Rio/São Paulo; crítica à injustiça e desigualdade social; reforma agrária; protagonismo do homem do campo
	'Chegança'	Edu Lobo/Oduvaldo Vianna (1965c)	Imigrantes nordestinos
	'Viramundo'	Capinam/Gilberto Gil (1968)	Sertanejo/trabalhador em luta contra as adversidades; “dia que virá”

Quadro 8 – Trabalhadores no repertório de Elis Regina (1960)

TRABALHADORES	'Menino das laranjas'	Théo de Barros (1965a, 1965b)	Denúncia de desigualdade social, trabalho infantil
	'Aleluia'	Edu Lobo/Ruy Guerra (1965a)	Trabalho dos pescadores; incentivo à consciência crítica e à ação
	'João Valentão'	Dorival Caymmi (1965a)	Trabalhador; imigrante
	'Arrastão'	Edu Lobo/Vinícius de Moraes (1965b)	Condição dos pescadores: perigos, religiosidade/sincretismo cultural, cotidiano
	'Sem Deus com a Família'	César Roldão (1965b)	Crítica à exploração do trabalho, ao preconceito social e racial e ao moralismo
	'Veleiro'	Edu Lobo/ Torquatto Neto (1966b)	Cotidiano dos pescadores; incentivo a consciência crítica; “dia que virá”
	'Canção do sal'	Milton Nascimento (1966b)	Cotidiano do trabalhador nas salinas
	'Saveiro'	Dory Caymmi / Nelson Motta (1966b)	Cotidiano do pescador
	'Bom tempo'	Chico Buarque (1968)	Trabalhador – cotidiano do trabalhador; “dia que virá”
	'Vira-mundo'	Capinam/Gilberto Gil (1968)	Vida do sertanejo Incentivo a ação política: “festa, trabalho e pão”
	'Corrida de jangada'	Edu Lobo/Capinam (1968)	Cotidiano e religiosidade dos jangadeiros

Quadro 8 – Negros/Cultura Afro no repertório de Elis Regina (1960)

NEGROS (CULTURA AFRO)	'Consolação' 'Berimbau' Tem dó'	Baden Powell/Vinícius de Moraes (Pot-pourri/1965a)	samba “afro”
	'O Morro Não Tem Vez' 'Feio Não É Bonito' 'Samba do Carioca' 'Este Mundo É Meu' 'A Felicidade' 'Samba de Negro' 'Vou Andar por Aí' 'O Sol Nascerá (a Sorrir)' 'Diz que Fui por Aí' 'Acender as velas' 'A Voz do Morro'	Tom Jobim / Vinicius de Moraes Carlos Lyra / Gianfrancesco Guarnieri Sérgio Ricardo / Ruy Guerra Carlos Lyra / Vinicius de Moraes Tom Jobim / Vinicius de Moraes Roberto Correia / Sylvio Son Newton Chaves Cartola / Éltton Medeiros Zé Ketí / Hortêncio Rocha Zé Ketí Zé Ketí	Várias temáticas: morro, desigualdade social; Nacional-popular, amor, humanidade, religiosidade afro, lirismo, bossa nova

		(Pot-pourri/1965b)	
	'Zambi'	Edu Lobo/Vinícius de Moraes (1965c)	Escravidão, luta/sofrimento, Zumbi dos Palmares, cultura Afro
	'Esse mundo é meu'	Sérgio Ricardo/Ruy Guerra (1966a)	Crítica à escravidão, religiosidade Afro, incentivo a ação política
	'Upa neguinho'	Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri (1966a, 1968)	Desigualdade social; preconceito; sofrimento da população negra; cultura Afro
	'Canto de Ossanha'	Baden Powell/Vinícius de Moraes (1966a)	Religiosidade Afro
	'Introdução' 'Samba de mudar' 'Não me diga adeus' 'Volta por cima' 'O neguinho e a senhorita' 'E daí? (Proibição inútil e ilegal)' 'Samba de mudar' 'Enquanto a tristeza não vem' 'Carnaval' 'Na ginga do samba' 'Guarde a sandália dela' 'Samba de mudar'	Elis Regina/ Jair Rodrigues Geraldo Vandré/Baden Powell Paquito/Luiz Soberrano/ João C. da Silva Paulo Vanzolini Noel Roda de Oliveira/ A. da Silva Miguel Gustavo Geraldo Vandré/Baden Powell Sérgio Ricardo Djalma Ferreira Araulfo Alves Serenio/ G. Mathias Geraldo Vandré/Baden Powell (1966b)	Morro; conteúdo social ('Samba de mudar'); incentivo à esperança e à ação política; preconceito social e racial
	'Estatuinha'	Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri (1966b)	Contribuição dos africanos na cultura brasileira; valorização cultural
	'Ye-mele'	Chico Feitosa / Luiz Carlos Vinhas (1968)	Religiosidade Afro
	'Samba da benção'	Baden Powell / Vinicius de Moraes (1968)	Samba Poetas, compositores saudação/oração afro
	'Aquarela do Brasil' 'Nêga do cabelo duro'	Ary Barroso Rubens Soares/ David Nasser (1969)	Inter-relação entre brasilidade e negritude (?)

Quadro 9 – Mulheres no repertório de Elis Regina (1960)

MULHERES	'Maria do Maranhão'	Nelson L. e Barros / Carlos Lyra (1965b)	Mulher imigrante nordestina; denúncia do problema do latifúndio e da seca no Nordeste
	'Vida de Maria'	Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle (1966b)	Vida da mulher do morro

	'Tereza sabe sambar'	Francis Hime/Vinícius de Moraes (1966b)	Alegria, beleza e vigor da mulher do morro
	'Memórias de Marta Saré'	Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri (1969)	Cotidiano feminino: questões femininas como a submissão da mulher, a imposição de papéis sociais e a violência cotidiana

A valorização da função social da música e do cantor também receberam destaque no repertório de Elis na década de 1960, aspecto que pode ser observado no quadro abaixo.

Quadro 10 – Função social da música no repertório de Elis Regina (1960)

FUNÇÃO SOCIAL DA MÚSICA	'Reza'	Edu Lobo/ Ruy Guerra (1965, 1965b)	Música/canto como forma de expressar o sofrimento e incentivo à luta/consciência crítica
	'Por um Amor Maior'	Ruy Guerra / Francis Hime (1965)	Incentivo à consciência crítica e à ação
	'Aleluia'	Ruy Guerra/Edu Lobo (1965)	Incentivo à consciência crítica e à ação
	'Resolução'	Lula Freire / Edu Lobo (1965, 1965)	Incentivo à consciência crítica e à ação
	'Louvação'	Gilberto Gil/Torquatto Neto (1966a)	Nacional-popular (povo); enaltece valores e direitos universais; incentivo à ação política (“o dia que virá”)
	'Roda'	Gilberto Gil/João Augusto (1966b)	Crítica social e elogio do povo; denúncia da desigualdade social
	'Samba em paz'	Caetano Veloso (1966b)	Afirmção do samba elogio do povo
	'Boa palavra'	Caetano Veloso (1966b)	Reflexão sobre a realidade social e desigualdade (falta de solidariedade)
	'Tem mais samba'	Chico Buarque (1966b)	Samba como metáfora do lugar de ação; incentivo à ação política
	'Imagem'	Luiz Eça/Ronaldo Bôscoli (1967)	Sobre o ato de cantar e a música popular brasileira (“o dia que virá”)
	'Manifesto'	Guto/Mariozinho Rocha (1967)	Metáforas sobre a realidade ditatorial brasileira
	'Marcha da quarta-feira de cinzas'	Carlos Lyra/Vinícius de Moraes (1967)	Sobre o ato de cantar; metáforas sobre a realidade ditatorial do país

	'Vera Cruz'	Milton Nascimento/ Márcio Borges (1969)	Reflexão sobre o país (“Vera Cruz”)
	'Giro'	Antonio Adolfo/Tibério Gaspar (1969)	Incentivo à esperança e à ação política; metáfora da unidade da população (“bandas”; “cordões”) e de vitória sobre a ditadura (“fim da noite”; “união das pessoas em festa”)

Os repertórios musicais das duas intérpretes buscaram explicitar diferentes identidades sociais no período analisado. Conforme destaca Simon Frith, a música popular implica em práticas e discursos plenos de representações identitárias, da mesma forma que revela aspectos de seus produtores e público consumidor, também produz/cria/constitui uma experiência musical, atuando na recriação destes sujeitos, como uma rede de identidades.⁵¹⁵

É interessante destacar que Frith observa a identidade como um ideal, pois expressa o que se gostaria de ser, muito mais do que uma característica do sujeito. Segundo o autor, mais do que expressar identificação com os sujeitos das identidades mobilizadas através da música (como mulheres, negros ou homossexuais), significa participação nas formas imaginadas de democracia e desejo.⁵¹⁶ Unindo as dimensões real e fantástica, a fruição/prazer musical, junto delas as identidades mobilizadas, proporciona uma experiência real do que poderia ser ideal.⁵¹⁷

Nesse sentido, enquanto Mercedes Sosa e Elis Regina construíram/reconstruíram suas próprias identidades artísticas dentro de seus campos musicais, suas performances musicais, mobilizadoras de identidades sociais diversificadas, que almejaram transformar as identidades nacionais, na medida em que entrelaçavam artistas/públicos em comunidades de sentido, produziam novas sensibilidades, constituindo-se em pequenas experiências “reais” das mensagens defendidas nas músicas, como, no caso das ideias de transformação social que embasavam o Novo Cancioneiro e a MPB na década de 1960.

515 FRITH, 2003, *Op.cit.*

516 *Ibidem*, p.209.

517 *Ibidem*, p.210.

CAPÍTULO 3

PROJETOS ARTÍSTICOS EM TEMPOS DE AUTORITARISMOS E REDIMENSIONAMENTO DAS UTOPIAS

*“[...] Mas é preciso ter manha
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre [...]”*

Milton Nascimento

O acirramento dos contextos autoritários na Argentina e no Brasil ocorridos a partir da segunda metade da década de 1960 e principalmente durante a década de 1970, implicou em ampliação da repressão e da censura nos dois países, impondo reelaboração das práticas artísticas de forma geral. O presente capítulo centra-se nas reformulações que os projetos artísticos de Mercedes Sosa e Elis Regina sofreram a partir destes contextos repressivos e das tensões e reordenamentos dentro de seus campos artísticos.

Observando as readequações ocorridas dentro dos campos musicais a partir dos cerceamentos impostos à liberdade de expressão e à produção artística, buscou-se evidenciar o impacto nas produções artísticas de Mercedes e Elis, bem como as estratégias de sobrevivência no cenário artístico, as perspectivas estético-políticas que embasaram suas obras, as relações que estabeleceram com outros artistas e as posições ocupadas dentro dos campos musicais. Neste sentido, buscou-se analisar as reformulações que as intérpretes realizaram em seus projetos artísticos, principalmente relacionadas aos contextos políticos nacionais e a readequações do paradigma nacional-popular em contextos repressivos e autoritários nos dois países, mas também em que as utopias sociais eram redimensionadas, tanto a partir da estabilidade da experiência cubana, ou pela necessidade de luta contra os regimes ditatoriais que passaram a se estabelecer pela América Latina.

Conforme destaca Simon Frith, mais do que expressão de experiências coletivas e identidades socialmente construídas, a música possui um caráter ativo e interativo,

consistindo numa forma de experiência com potencial (re)criador dos sujeitos envolvidos, confirmando, subvertendo ou reconstruindo identidades.⁵¹⁸ Respalhada pelo reconhecimento dentro do campo musical, Elis aproximou-se de novos compositores e músicos e assumiu identidade mais sofisticada e politizada, aprofundando o engajamento em suas práticas artísticas e profissionais. Mercedes, que já tinha o engajamento como parte de seu capital simbólico, acentuou músicas de crítica social em seu repertório, redimensionando seu projeto estético ao incorporar as lutas políticas de diferentes povos latino-americanos, somando elementos cosmopolitas/internacionalistas a sua identidade artística.

3.1 MERCEDES SOSA: MILITÂNCIA NACIONAL E LATINO-AMERICANA

O contexto 1966-1975 é apontado por Carlos D. Molinero como “década militante”, devido ao acirramento político entre músicos e intérpretes da música folclórica na Argentina, ligado ao enfrentamento às estratégias repressivas e anti-democráticas dinamizadas na sociedade e à forte resposta dos movimentos sociais.⁵¹⁹ Analisando este período, Ricardo Kaliman observa a relação que se estabeleceu entre a ação dos intérpretes envolvendo a música em uma vocação transformadora e a definição de capital simbólico tanto no campo artístico quanto nas diferentes esferas da atividade intelectual.⁵²⁰

No final da década de 1960, tornou-se mais perceptiva a diferença entre os artistas que desenvolviam obras engajadas, denunciando e explicitando as injustiças e desigualdades sociais em suas obras e os que mantiveram repertório tradicional, sem maiores implicações políticas.⁵²¹ Mariano Ugarte enfatiza o papel desenvolvido pela música folclórica, dentro dela por Mercedes Sosa,

518 FRITH, 2001, *Op.cit.*

519 MOLINERO, 2011, *Op.cit.*, p.207-267.

520 KALIMAN, 2004, *Op.cit.*, p.91.

521 UGARTE, 2010, *Op.cit.*, p.62.

Em tempo que o onganiano⁵²² colapsava no protesto popular em Córdoba, e a militância política alcançava grande participação dos setores trabalhadores, estudantis, intelectuais e artísticos, se concentrou no folclore, desde o setor mais comprometido, o realismo social. O “protesto” começa a ser uma arma de militância artística: Horácio Guarany, Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, Los Trovadores são seus artistas representativos.⁵²³

As empresas discográficas multinacionais, como a RCA-Víctor, a Odeón, a Columbia e a Philips, que aumentaram sua participação no segmento da música folclórica argentina a partir do final da década de 1950, contratando os artistas promissores e contribuindo para retroalimentar o “boom do folclore”, mantiveram seus investimentos, acompanhando o aprofundamento das polarizações ideológicas dentro do gênero musical e o avanço autoritário e repressivo.

Quadro 11 – Relação Gravadoras/Artistas da música folclórica argentina 1960/1970

Empresa Discográfica	PHILIPS	RCA-VICTOR	COLUMBIA (CBS)	ODEON
	Los Fronterizos (1958-74)	Los Chalchaleros (a partir de 1956)	Margarita Palácios	Atahualpa Yupanqui (entre 1936-1980)
	Los Cantores de Quilla Huasi (1º disco 1956 /TK; 1958-67)	Los Tucu-Tucu (a partir de 1960)	Martha de los Ríos (até 1975, depois na Microfón)	Hernán Figueiroa Reyes (até 1967)
		Antonio Tormo (1964-74, depois na		

522 Após o golpe militar de 28 de junho de 1966, denominado pelos grupos envolvidos como "Revolução Argentina", Juan Carlos Onganía, tenente general do exército, foi empossado presidente do país. Com objetivos de contornar a crise do sistema político e social e modernizar a Argentina. O regime autoritário que se estabeleceu suspendeu a ordem política, fechando o Congresso Nacional, dissolvendo os partidos políticos e comprometendo o funcionamento das demais instituições políticas. Embasando-se na Doutrina de Segurança Nacional, buscou reprimir os dois principais movimentos sociais organizados, o dos trabalhadores e o estudantil. Entre as ações impetradas para conter o movimento estudantil, suspendeu a autonomia das universidades públicas e passou a perseguir e reprimir professores e alunos. Visando desmobilizar o movimento dos trabalhadores, comprometeu as estruturas sindicais estabelecidas, impondo estruturas burocratizadas, além disso, estabeleceu uma política de controle salarial e atuou duramente na proibição e repressão das greves e manifestações. O'DONNELL, Guillermo. *El Estado Burocrático Autoritário. Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1996. DE RIZ, Liliana. *La política en suspenso, 1966-1976*. Buenos Aires: Paidós, 2000, p.13-65.

523 *Ibidem*. (Tradução da autora).

ARTISTAS	<p>Eduardo Falú (1° disco 1955/TK; a partir de 1960)</p> <p>Ariel Ramírez (a partir de 1961)</p> <p>Horácio Guarany (a partir de 1963)</p> <p>Mercedes Sosa (1° disco 1962/RCA; 2° disco El Grillo/1965; partir de 1966)</p> <p>César Isella (a partir de 1966)</p> <p>Julia Elena Dávalos (1967-74)</p> <p>Víctor Heredia (a partir de 1968, Phonogram/ Polygram, empresas da Philips)</p> <p>Duo Salteño (1969-73)</p> <p>Cuarteto Zupay (1976-83)</p>	<p>Microfón)</p> <p>Suma Paz (1960/1970)</p> <p>Hernán Figueiroa Reyes (1967-72)</p> <p>José Larralde (1967-83)</p> <p>Los Cantores de Quilla Huasi (1972-74)</p> <p>Facundo Cabral (1972)</p> <p>Vocal Argentino (1974)</p>	<p>Los cantores de Quilla Huasi (1968 e depois Microfón)</p> <p>Maria Elena Walsh (entre 1963-72, depois na Microfón)</p> <p>Jorge Cafrune (1957/Columbia; 1962 H.y R.; 1964-78)</p> <p>Los Trovadores (a partir de 1964)</p> <p>Chango Faríaz Gómez (1966-68)</p> <p>Los Cantores de Quilla Huasi (1968-69)</p> <p>Cuarteto Zupay (1970-73, antes Trova)</p>	<p>Los Huanca Hua (1961-65, depois na Microfón)</p> <p>Marian Faríaz Gómez (1967, depois na Trova 1972-74)</p>
----------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

O quadro acima expressa as relações entre alguns artistas argentinos relacionados à música folclórica e as multinacionais do disco. Não tem a pretensão de ser demonstrativo de todo o gênero musical, pois apresenta apenas uma amostragem dos artistas, assim como não traz todas as discográficas, como as empresas argentinas. Possibilita observar e comparar as filiações de alguns dos artistas em destaque na música folclórica nacional do período com as empresas discográficas, aspecto que ajuda a tecer algumas relações.

Enquanto Los Chalchaleros, Antonio Tormo, Suma Paz e Hernán Figueroa Reyes, artistas vinculados ao paradigma “clássico” e centrais no “boom do folclore” estiveram vinculados à RCA-Víctor, a Philips aglutinou artistas que desenvolviam produções mais relacionadas à renovação poética e musical, como Eduardo Falú e Ariel Ramírez, e também com repertórios de crítica social, como Mercedes Sosa e o Duo Salteño. Entretanto, se pode observar que não apenas a Philips mantinha artistas relacionados à renovação da música folclórica argentina e com perspectiva engajada em seus quadros (Mercedes Sosa, Horácio Guarany, César Isella, Víctor Heredia, Duo Salteño, Cuarteto Zupay). A RCA-Víctor produziu discos de José Larralde e Facundo Cabral; a Columbia (CBS) de Jorge Cafrune, Maria Elena Walsh, Chango Farías Gómez e Cuarteto Zupay; e a Odeón de Marían Farías Gómez.

Chama a atenção tanto a maior quantidade quanto a estabilidade dos contratos de artistas engajados na Philips, assim como a manutenção da produção discográfica destes durante o período de aumento da censura e da proibição explícita da divulgação de alguns deles dentro da Argentina. Conforme Dário Marchini, circulou no Diário La Nación, em 22/06/1973, uma matéria informando da necessidade de não fazer circular temas de Mercedes Sosa, Horácio Guarany, César Isella, Eduardo Falú, Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez e Tejada Gómez, “por sugestões verbais cuja origem não se pôde conhecer.”⁵²⁴ O autor também chama a atenção que, em 26/10/1976, os jornais portenhos informaram que as autoridades do grupo oficial Radio Centro, responsável por algumas das principais emissoras nacionais, sugeriram a redução da difusão de artistas nacionais e estrangeiros de diferentes gêneros, entre eles Horácio Guarany e Mercedes Sosa, além de Charly García, Joan Báez, Chico Buarque, Toquinho, Vinícius de Moraes, Beatles, Bob Marley, entre outros.⁵²⁵

Santos Lipsker, produtor e diretor artístico da sucursal argentina da Philips até 1978, pode ser destacado como um dos responsáveis pela seleção e manutenção de artistas no *cast* da empresa. É interessante observar que, esta relação da Philips com a produção de artistas com novas perspectivas poéticas, musicais e engajadas também é verificada no caso brasileiro, onde André Midani, presidente da subsidiária brasileira,

⁵²⁴ MARCHINI, 2011, *Op.cit.*, p.343.

⁵²⁵ *Ibidem*, p.227.

manteve uma perspectiva semelhante e oferecia liberdade criativa, reunindo grande parte dos artistas da MPB até sua saída da empresa em 1976, entre eles Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Chico Buarque (a partir de 1970, antes estava na RGE), Jorge Ben, Nara Leão, Elis Regina, Maria Bethânia, Gal Costa, entre outros.⁵²⁶

Além da estável produção discográfica de Mercedes Sosa partir de 1965, o fato de estar vinculada a Philips também contribuiu no estabelecimento de parcerias artísticas, como a interpretação de obras de Eduardo Falú em parceria com Ernesto Sábato, 'Romance y muerte de Juan Lavalle' (1965); da dupla Ariel Ramírez e Félix Luna, 'Mujeres Argentinas' (1969) e 'Cantata Sudamericana' (1972); o single com Horácio Guarany, com as músicas 'Si se calla el cantor' e 'Guitarra de medianoche' (1973); e o disco 'Si se calla el cantor' com a cantora venezuelana Glória Martin (1977); até mesmo certo suporte em espetáculos fora do país.

Desde sua participação no desenvolvimento e na divulgação do Novo Cancioneiro, Mercedes já tinha construído seu projeto artístico integrado às reflexões das esquerdas políticas, especialmente ao Partido Comunista, e à vanguarda da música popular argentina. A atualização poético-musical que se defendia para a música folclórica argentina inter-relacionava renovação estética e posicionamentos ideológicos, dois aspectos mobilizadores de resistências dentro do campo musical, o que acabou restringindo inicialmente a atuação a cenários e públicos mais específicos.

Após a aclamação popular em Cosquín, mesmo após o golpe militar de 1966, Mercedes passou a ganhar mais espaço nos cenários artísticos e maior visibilidade na imprensa especializada, resultado do suporte da Philips na produção e divulgação de seu repertório e da abertura para novas parcerias artísticas, com o fim de seu relacionamento com Óscar Máts. Exprimindo renovação musical e poética, o repertório de seus discos trazia temáticas envolvendo a cultura popular, o amor, os espaços da boemia,

526 Não foi encontrada análise historiográfica e/ou sociológica sobre a indústria discográfica argentina do período, diferente da brasileira que já possui bons mapeamentos e análises, entre as obras estão: MORELLI, Rita C.L. *Indústria fonográfica. Um estudo antropológico*. Campinas: Editora Unicamp, 2009; Dias, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000; VICENTE, Eduardo. "Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70." In: *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, V.VIII, n.3, sep.-dic.2006, p.114-128.

personagens da história nacional, crítica social e releituras do cancionero popular, como nos discos já discutidos no capítulo anterior: 'Yo no canto por cantar' (Philips, 1966), 'Hermano' (Philips, 1966), 'Para cantarle a mi gente' (Philips, 1967), 'Con sabor a Mercedes Sosa' (Philips, 1968) e 'Mujeres Argentinas' (Philips, 1969).

Desde o final da década de 1960 Mercedes passou a ser empresariada por Francisco Mazzitelli, seu novo marido. Músico, ex-integrante do Sindicato dos Músicos Argentinos e comunista,

Ideologicamente, Pocho também foi muito importante: guiada por ele, cantei gratuitamente em muitos lugares. Quero dizer que não era apenas um empresário, um grande administrador; era um homem que estava comprometido com a realidade e fazia o que tinha que fazer para que este mundo não seguisse sendo a merda que é. Ensinou-se a ver e a pensar. Me admirava muito, mas não festejava minha estupidez. Tirou-me dos altos e baixos em que vivia, salvou a minha garganta e me fez tomar outra consciência do mundo. Pocho me amava de todas as formas possíveis.⁵²⁷

Em vários depoimentos, como no trecho acima de sua biografia, Mercedes destacou o suporte profissional que sua carreira passou a ter a partir deste momento. Pocho administrou a carreira artística e os interesses financeiros da intérprete até sua morte em 1978, aconselhando-a potencializar a voz, auxiliando-a musicalmente na escolha de repertório, tratando de sua agenda de espetáculos e ajudando-a a compor projetos artísticos que respeitassem seus princípios políticos.

Mercedes passou a divulgar seu trabalho em diferentes cenários artísticos, tornando-se figura constante nos festivais de música folclórica argentina desenvolvidos em diferentes cidades do país, principalmente em Córdoba, sendo retratada pela Revista *Gente y actualidad* como “a voz com mais alma” entre os intérpretes que integraram Cosquín em 1966, uma “voz indígena” e com “timbre e gesto nativos”⁵²⁸; assim como, na Revista *Inédito*, foi citada ao lado de Jorge Cafrune entre os “filhos diletos de Cosquín” no evento de 1967.⁵²⁹ Além disso, atuou em várias turnês pelo país ao lado de

527 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.138.

528 “Cosquín, más que un festival.”. In: *Gente y actualidad*, n.28, 03/02/1966, p.03.

529 ANDINO, Blanca Colombo. “Cosquín – Folklore: “...Y el ruido de tripas se hace popular”.” In: *Revista Inédito*, n.12, 15/02/1967, p.28-29.

Los Fronterizos, um dos grupos de música folclórica mais populares da época, e de outros artistas como o Ballet Chúcaro, os Manseros Santiagueños, Dúo Salteño, Tutu Campos,⁵³⁰ o que ajudou a ampliar suas relações nos cenários artísticos.

Figuras 22 e 23 – Performances de Mercedes Sosa (início 1970)



Fonte “Mercedes Sosa: el por qué del canto.” Revista Confirmado, 18/01/1972, p.32.

Da mesma forma que atuou em cenários com públicos mais amplos, populares e heterogêneos, como os festivais, passou a integrar iniciativas artísticas que uniam diferentes gêneros musicais populares, como os “Encontros com a Nova Canção”, um ciclo de recitais realizados no Teatro Payró de Buenos Aires, em 1968, com o objetivo de divulgar autores e intérpretes que desenvolviam músicas de cunho crítico e reflexivo. Buscando diferenciar-se dos festivais folclóricos, os quais eram criticados por demonstrarem “escasso parentesco com a boa música e, muito menos, com a música que reflete os problemas do homem”, idealizados pelo poeta Hamlet Lima Quintana e pelo musicólogo Iván Cosentino, tais encontros foram propostos como recitais

530 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.137.

pretendendo “definir uma atitude inconformista frente a música popular argentina, produzir um enfrentamento com as correntes tradicionais, e conseguir uma ruptura com o provincianismo próprio do folclore e com a “vulgaridade” do tango.”⁵³¹

Acompanhada pelo compositor e violonista Moncho Miérez, Mercedes abriu o ciclo de recitais. Na sequência, intercalaram-se espetáculos de outros artistas da música folclórica, como Los Andariegos, Los Arroños, Chito Zeballos, Chango Farias, Alma Garcia, Cuateto Zupay, Grupo Vocal Argentino; do tango, como Reynaldo Martin; assim como de artistas ligados a perspectivas de música popular argentina, como Irene Morak, Marikena Monti, Nacha Guevara, Facundo Cabral, Carlos Waxembert. Enfatizando o “desafio” que a iniciativa representava, pois a maioria dos artistas estavam distantes dos cenários massivos, apresentando-se em locais exclusivos ou pequenas *penãs*, o que dificultaria o triunfo de novos intérpretes e novas propostas musicais, a crítica veiculada pela Revista *Inédito* destacou a postura social dos artistas envolvidos, os quais fariam parte do pequeno grupo de cantores argentinos com “algo novo para dizer” e que sabiam como dizê-lo.⁵³²

Desta forma, relacionada a um canto crítico e reflexivo, Mercedes também manteve-se em circuitos mais politizados, ligados aos centros universitários, aos sindicatos, partidos e movimentos de diferentes matizes da esquerda argentina, entre os quais podem ser elencados:

- Atuou no 'Festival Folclórico Popular' organizado pelos estudantes do Centro de Filosofia e Letras e do Centro de Estudantes de Arquitetura da Universidade de Tucumán, em 1968, com finalidade de incentivar a conscientização política dos estudantes universitários;⁵³³
- A convite do Partido Comunista, em outubro de 1968, com Horácio Guarany realizou um recital no Teatro Opera de La Plata, em apoio à greve dos empregados da estatal YPF contra o Governo de Juan Carlos Onganía;⁵³⁴

531 “Menos Festivales y más Encuentros.” *Revista Inédito*, n.40, Buenos Aires, 03/04/1968, p.27.

532 *Ibidem*.

533 GIMÉNEZ, Osvaldo. “Mercedes Sosa em Tucumán”. In: *Propósitos*, n.222, 18/01/1968, p.4.

534 MARCHINI, 2008, Op.cit., p.283.

- Em 1970, integrou o circuito universitário por cidades do interior do país, apresentando-se para numerosos públicos, como os seis mil estudantes da Universidade de Córdoba que a aplaudiram;⁵³⁵
- Atuou no Ciclo de Recitais Populares organizado no Clube Atenas de Córdoba em 1971, pela Emissora Universitária de Córdoba, com entrada gratuita, entre os quais também participaram Maria Elena Walsh, Vinícius de Moraes, Narciso Yepes, Susana Rinaldi, Cuarteto Zupay, Astor Piazzolla, etc., nos quais reuniam-se mais de cinco mil espectadores em cada seção;⁵³⁶
- Integrou os recitais do 'Ciclo Encontro do Homem Novo', organizado pelo Centro de Artes y Ciencias no Teatro Gran Rex, em outubro de 1971, onde também participaram Ramón, Quilapayún, Los Olimareños, etc.;⁵³⁷
- Também, ao lado de Víctor Heredia, César Isella, Los Andariegos, Quinteto Clave, entre outros, esteve no 'Festival de la Solidariedad', em maio de 1972, organizado pela Comisión Nacional de Artistas y Escritores del Encuentro Nacional de los Argentinos, uma coalizão política integrada ao Partido Comunista e outras agrupações de esquerda, cujo objetivo era “reclamar a derrogação da legislação repressiva e a liberdade dos presos políticos, e arrecadar fundos para seus familiares.”⁵³⁸

A participação em tais espetáculos e recitais explicita a integração da intérprete em diferentes círculos artísticos, intelectuais e políticos, assim como evidencia a inter-relação existente entre perspectiva estética e ideológica em seu projeto artístico. Ao assumir a arte como um instrumento de luta política, conscientização e mobilização social, incorporando e colocando em prática os princípios do Manifesto do Novo Cancioneiro, transitar entre diferentes artistas, públicos e cenários musicais, em contexto de efervescência política, Mercedes envolveu-se com capital simbólico, fixando posição dentro do campo musical.

535 "Mercedes Sosa: canto al hombre argentino." *Revista Siete Dias Ilustrados*, 21/12/1970.

536 "La Emisora Universitaria de Córdoba organiza con éxito ciclos populares." In: *La Opinión*, 15/07/1971, p.5.

537 "Espectáculos: lo que el teatro nos dejó." In: *Revista Confirmado*, n.332, p.44, 01/11/1971.

538 MARCHINI, 2008, *Op.cit.*, p.285.

No começo da década de 1970 a intérprete já se encontrava em posição de prestígio dentro do cenário musical nacional e respeitada por instâncias dentro do campo musical. Junto de outros artistas, em 1972, apresentou-se em um concerto de música popular no teatro musical considerado o mais importante do país, o Teatro Colón, em Buenos Aires – consagrado espaço inaugurado em 1908 nos moldes das casas de ópera europeias, destinado essencialmente a este gênero musical e a outras artes musicais acadêmicas tradicionais. Apenas duas vezes a música popular teria subido no palco do Colón: em 1933, Carlos Gardel e outros artistas do tango atuaram numa sessão que comemorava a lei que protegia os direitos de autor; e na década de 1950, durante o governo de Perón, foram organizados diversos espetáculos os quais possuíam mais objetivos políticos que de valorização da música popular em si.⁵³⁹

Foram apenas dois concertos destinados à música popular – tango⁵⁴⁰ e música folclórica, os quais consistiam numa estratégia idealizada pelo presidente da Sociedade Argentina de Autores e Compositores (SADAIC), o músico Ariel Ramírez, parceiro de Mercedes Sosa em várias experiências artísticas, visando ampliar a divulgação de gêneros populares nacionais, como o tango e a música folclórica, e em especial chamar a atenção para que as gravadoras, editoras e emissoras dessem mais importância ao material musical nacional do que ao estrangeiro. Os espetáculos foram patrocinados e promovidos pela entidade artística e pelas gravadoras dos artistas envolvidos, como a RCA e Philips.⁵⁴¹ É interessante destacar o envolvimento das gravadoras em tais espetáculos: enquanto a RCA-Víctor apresentava nos jornais a participação do grupo Los Chalchaleros, relacionado a uma perspectiva mais conservadora de música folclórica, sucesso dentro do “folclore oficial”; a Phonogram/Philips promovia artistas que defendiam projetos estético-ideológicos progressistas, representando renovação musical, poética e perspectiva de crítica social, como Ariel Ramírez e Mercedes Sosa.

539 ANDRÉS, Jorge H. “La música popular em el Colón no significa el cambio de una erronea política cultural.” *La Opinión*, Buenos Aires, 19/08/1972, p.19-20.

540 A primeira noite foi destinada ao tango, na qual participaram Aníbal Troilo, Astor Piazzolla, Osvaldo Pugliese, Horacio Salgán e os cantores Edmundo Rivero e Roberto Goyeneche. “En el Colón realizará SADAIC dos conciertos de Música Popular.” *Clarín*, Buenos Aires, 05/08/1972, p.11.

541 No jornal *Clarín*, as vésperas do espetáculo, publicou-se o seguinte anúncio: Produtora de discos Philips “adere com orgulho à apresentação de seus artistas exclusivos – Mercedes Sosa, Eduardo Falú, Edmundo Rivero e Jaime Torres – nos extraordinários concertos de música popular, organizados pelo SADAIC.” *Clarín*, Buenos Aires, 18/08/1972, p.08.

Confirmando as dificuldades enfrentadas pela música popular nacional e criticando a perspectiva academicista de grande parte dos responsáveis pela programação das principais salas musicais do país, o crítico musical Jorge H. Andrés, para o jornal *La Opinión*, enfatizou que os espetáculos não passavam de uma “concessão isolada e sem futuro”, não significando mudança de atitude dos responsáveis pelo cenário musical argentino.⁵⁴² Tanto os objetivos dos espetáculos quanto os comentários do crítico musical ajudam a evidenciar as dificuldades enfrentadas pelos artistas relacionados à música popular argentina: a valorização da música estrangeira nas estratégias da indústria cultural ligada à música e o desprestígio da música popular com relação as práticas musicais consideradas clássicas ou acadêmicas.

Esta última questão também foi destacada pelo jornalista Rodolfo Braceli que, ao fazer a cobertura do espetáculo, registrou a polêmica que os espetáculos causaram nos círculos musicais mais restritos, os quais questionavam o direito de artistas populares apresentarem-se no Teatro Colón.⁵⁴³ Polêmica também tratada no jornal *Clarín*, na matéria intitulada “O canto argentino não há de se silenciar”, do jornalista Napoleón Cabrera, na qual defendeu a continuidade de espetáculos populares no Colón e em outras salas similares,

Mas se uma cantora como Mercedes canta "Canción con todos" e consegue, sem demagogia, que centenas de vozes a acompanhem, como fizeram numa das mais eletrizantes adesões jamais recebida por nenhum artista nesta sala, a conclusão não é de se duvidar. A cantora é de grande hierarquia artística e a emoção do público é genuína. Tanto como era a dos patriotas que agitavam-se ao coro de "Nabucodonosor" quando ele expressava a ânsia do "risorgimento". Ou acaso nós, - povo argentino, somos mais capazes de nos emocionarmos com o "risorgimento" italiano que com o nosso?"⁵⁴⁴

Neste sentido, os espetáculos também podem ser observados como uma estratégia de “ocupar” com a música popular um cenário considerado de “elites”, assim como, também, buscar envolver os gêneros musicais populares e alguns dos artistas em

542 ANDRÉS, Jorge H. “La música popular em el Colón no significa el cambio de una erronea política cultural.” *La Opinión*, Buenos Aires, 19/08/1972, p.19-20.

543 BRACELI, 2003, Op.cit., p.147.

544 CABRERA, Napoleón. “El canto argentino no ha de callar.” *Clarín*, Buenos Aires, 20/08/1972, p.6-7.

evidência dentro do campo musical nos símbolos de prestígio e consagração que o teatro oferecia. Detectando esta intenção entre os objetivos não expressados, Jorge H. Andrés observou a escolha que o SADAIC fez pelo Teatro Colón como “apegada a um conceito academicista”, uma “ideia pequena e anacrônica”, uma “concepção envelhecida”, mais relacionada a crença de que as apresentações neste teatro significariam “uma espécie de consagração máxima”, “uma hierarquia distinta, supostamente maior.” Para Andrés, a música popular argentina não precisava apresentar-se no “empoeirado” teatro para dar prova de maturidade e prestígio, pois já demonstrava várias vezes por semana através das apresentações de seus principais artistas “em salas de Buenos Aires para públicos sempre numerosos.”⁵⁴⁵

Pisando pela primeira vez no Colón, acompanhada de Santiago Bertíz no violão, Oscar Alem no piano e Domingo Cura na percussão, Mercedes foi um dos principais destaques do espetáculo. O jornalista Rodolfo Braceli, fazendo a cobertura do espetáculo, descreveu a recepção da intérprete pela plateia,

E chega o momento de Mercedes. Cenário. Poncho negro. Não inicia até que os aplausos terminem e sobre apenas o mais puro silêncio. Começa a cantar “Si se calla el cantor”. Os aplausos transformam-se numa explosão impaciente impedindo-a de terminar. Depois vem algo suave, acariciador: “Vidala para dormir a un chango pobre”. E o Colón inteiro se arrepia. Na continuação canta “La pobrecita”, de Atahualpa Yupanqui e outra vez os aplausos se sobrepõe sobre a última frase. E estendem-se. Mercedes segue com “Balderrama”, com a segunda voz de seu violonista Santiago Pepete Bértiz. Os aplausos não diminuem, ampliam-se; e Mercedes, numa espécie de bis antecipado, precisa repetir a segunda parte da canção. “Mercedes no Colón”, grita uma mulher, e detrás dela todo o teatro: “No Colón, La Negra no Colón!” Agora todo o teatro está de pé entoando “Canción con todos”, de Tejada Gómez e César Isella”. O presidente Lanusse⁵⁴⁶ também está de pé cantando junto do público. Os aplausos duram dois minutos. E seguem. Mercedes já não está no cenário. Os aplausos não terminam. Retorna. Uma canção mais. Os aplausos não querem

545 ANDRÉS, Jorge H. “La música popular em el Colón no significa el cambio de una erronea política cultural.” *La Opinión*, Buenos Aires, 19/08/1972, p.19-20.

546 O militar Alejandro Agustín Lanusse, presidência da Argentina entre 26 de março de 1971 e 25 de maio de 1973, foi o último ditador da chamada “Revolução Argentina” (1966-1973). Assumiu depois do período de Onganía e foi responsável por certa reabertura política, como restabelecimento dos partidos políticos e a realização de eleições. DE RIZ, 2000, *Op.cit.*

terminar [...] ⁵⁴⁷

Se para a música folclórica nacional o espetáculo era histórico, pois demarcava a trajetória dos festivais populares, como Cosquín, ao palco do principal cenário das elites argentinas, símbolo de distinção cultural e poder, para Mercedes, cantar no Teatro Colón e ser aclamada pelo público que tinha acesso a ele significava “consagração”. A seleção dos artistas para representar o gênero foi estratégica, pois buscava enfatizar a importância do gênero no cenário musical nacional. Neste sentido, o capital simbólico que envolvia “La Negra” ajudava a atingir os objetivos propostos, aspecto que a descrição proporcionada pelo jornalista ajuda a colocar em evidência.

Neste sentido, começar uma apresentação com a música 'Si se calla el cantor' no Teatro Colón, espaço musical considerado de elites, num período ditatorial e de efervescência de movimentos sociais, tendo a presença do presidente militar entre o público, envolvia todo um significado simbólico, tanto de demarcar posição quanto demonstrar resistência frente às perspectivas repressivas e antidemocráticas que a sociedade argentina enfrentava. Composta por Horácio Guarany, artista da música folclórica vinculado ao Partido Comunista e que também integrava o conjunto dos artistas engajados com grande reconhecimento de público, a mensagem poética da canção estabelecia relações entre canto e vida, enfatizando a função social do artista enquanto responsável por expressar a difícil realidade social dos trabalhadores humildes, assim como por mobilizar alegria, esperança e utopias através de sua prática artística.

Quer na interpretação de seu autor ou de Mercedes, 'Si se calla el cantor' tornou-se uma das canções emblemáticas na memória social que envolve o período autoritário na Argentina. Cantada em dueto por estes dois artistas, esta música foi lançada em compacto simples também em 1972, período de crescentes manifestações populares em defesa de eleições democráticas.

547 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.150.

Si se calla el cantor calla la vida
 porque la vida, la vida misma es todo un canto
 si se calla el cantor, muere de espanto
 la esperanza, la luz y la alegría.

Si se calla el cantor se quedan solos
 los humildes gorriones de los diarios,
 los obreros del puerto se persignan
 quién habrá de luchar por su salario.

(Hablado)

'Que ha de ser de la vida si el que canta
 no levanta su voz en las tribunas
 por el que sufre, 'por el que no hay
 ninguna razón que lo condene a andar sin manta'

Si se calla el cantor muere la rosa
 de que sirve la rosa sin el canto
 debe el canto ser luz sobre los campos
 iluminando siempre a los de abajo.

Que no calle el cantor porque el silencio
 cobarde apaña la maldad que oprime,
 no saben los cantores de agachadas
 no callarán jamás de frente al crimén.

(Hablado)

'Que se levanten todas las banderas
 cuando el cantor se plante con su grito
 que mil guitarras desangren en la noche
 una inmortal canción al infinito'.

Si se calla el cantor . . . calla la vida.⁵⁴⁸

Horácio Guarany manteve a estrutura tradicional de composição e interpretação dentro do gênero musical, inserindo temática social na letra. A interpretação proposta pelo dueto, envolvendo base musical apenas de violão e performance vocal em andamento lento, com voz expansiva, impostada e plena de dramaticidade, buscava enfatizar a mensagem da canção. Mercedes interpreta sozinha as duas primeiras frases de cada estrofe, sendo acompanhada/complementada por Guarany cantando em segunda voz nas duas seguintes e, após prolongar através de vibrato uma

548 'Si se calla el cantor' e 'Guitarra de medianoche', Single, Mercedes Sosa e Horácio Guarany, Philips, 1973.

das últimas palavras das últimas frases (“luchar” e “jamás”), a intérprete finaliza, novamente sozinha, destacando elementos da mensagem da obra (“por su salario” “de frente al crimen”). As estrofes declamadas por Horácio Guarany, valorizadas por arranjos do violão, buscam reforçar a função social do cantor e, no caso da segunda que finaliza a música, mobilizar a ação política, demarcando a posição de resistência frente ao autoritarismo, mobilizando palavras simbólicas das esquerdas do período: “violão”, “noite” e “canção do infinito”.

Figura 24 – Capa do LP 'El grito de la tierra' (Philips, 1970)

Figura 25 – Capa e do LP 'Homenaje a Violeta Parra' (Philips, 1971)



Fonte: Diário Digital de Música de Autor. Disponível em: <http://www.cancioneros.com/>

Quanto mais as questões sociais e políticas agravaram-se na sociedade Argentina, haja vista dois períodos ditatoriais enfrentados em pequeno espaço de tempo (1966-1973 e 1976-1983, mais Mercedes politizou sua proposta artística. Analisando o repertório dos discos da artista, Carlos D. Molinero também observa essa evolução do clima político no canto de Mercedes, sublinhando uma menor inclusão de músicas com temática social nos discos até o início da década de 1970, momento em que o repertório

comprometido ocupou grande parte de seus trabalhos,⁵⁴⁹ assumindo formas mais metafóricas de resistência e crítica social a partir da instauração da ditadura de 1976.

Parte dos discos com repertório mais engajado foi gravada em plena repercussão dos movimentos sociais, as “Puebladas” operárias e estudantis (1969-1972), em diferentes cidades da Argentina. Ana Júlia Ramírez e Aníbal Viguera destacam que em decorrência do aumento das práticas repressivas pelo regime ditatorial do General Juan Carlos Onganía, entre 1969 e 1972 irromperam diversas insurreições operárias, estudantis e com envolvimento de diferentes setores da sociedade. A dimensão dos enfrentamentos em Córdoba, entre 29 e 30 de maio de 1969, envolvendo mortos, feridos, destruição de empresas estrangeiras, destituição do governador da província e do ministro da economia, tornou o “Cordobazo” a insurreição mais paradigmática.⁵⁵⁰

Os discos gravados por Mercedes neste período de efervescência social explicitaram músicas de crítica social,

- LP 'El grito de la tierra', de 1970: 'Canción del Centauro', de Tejada Gómez e Cosentino; 'Duerme negrito', de Atahualpa Yupanqui; 'Fundamento coplero', de Ritro e Mercado; 'Picapedrero', de Ariel Petrocelli e Victor Heredia; 'El fiero', de Hilda Herrera e M. Durán; e 'Canción com todos', Tejada Gómez e Cesar Isella (ver Figura 24);
- LP 'Homenaje a Violeta Parra', de 1971: 'Gracias a la vida'; ' Y arriba quemando el sol'; 'Según el favor del viento'; 'Me gustan los estudiantes', 'La carta' e 'Los pueblos americanos', todas composições de Violeta Parra (ver Figura 25);
- LP 'Hasta la victoria', de 1972: 'Hasta la victoria', de Anibal Sampaio; 'Los hermanos', de Atahualpa Yupanqui; e 'Plegaria a un labrador', de Victor Jara; 'Juancito caminador', de Raúl González Tuñón e Eduardo Gómez; 'Canto vital', de Mario Ponce (ver Figura 26);

549 MOLINERO, 2011, *Op.cit.*, p.224-230.

550 RAMÍREZ, Julia; VIGUEA, Aníbal. “La protesta social en la Argentina entre los setenta y los noventa. Actores, repertorios y horizontes.” Programa Buenos Aires de História Política del Siglo XX. Disponível em: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/Viguera.pdf>

- LP 'Cantata Sudamericana', de 1972: 'Es sudamerica mi voz', 'Oración al sol' e 'Alcen la bandera', de Félix Luna e Ariel Ramírez; (ver Figura 27);

Em tais discos, o repertório de Mercedes tornou-se mais explicitamente politizado e engajado, dialogando diretamente com a efervescência de movimentos sociais dentro da Argentina. Por um lado, entre suas temáticas valorizaram-se as questões do homem do campo, relacionadas as origens agrárias de grande parte da população urbana argentina, valorizando sujeitos como o “cabezita negra”, como na música 'El fiero'. Entretanto, seu repertório ganhou também conotação cosmopolita, pois ampliou-se para temáticas que expressassem as lutas e utopias sociais latino-americanas, passando a interpretar mais compositores de outros países da região, como os chilenos Victor Jarra e Violeta Parra., assim como integra-se a projetos de compositores argentinos envolvendo a valorização da América Latina, como o disco 'Cantata Sudamericana' e a música Canción con todos", que pode ser destacada como a mais representativa das novas identidades sociais mobilizadas através do canto da intérprete.

Composta por Tejada Gómez e César Isella, sua letra traz um percurso pelas diferentes regiões da América Latina (Alto Peru, Bolívia, Brasil, Chile, Equador, Colômbia, Cuba, México e Nicarágua) na perspectiva de explicitar a proximidade/complementaridade física e de processos históricos relacionados à opressão.

Salgo a caminar
 por la cintura cósmica del sur.
 Piso en la región
 más vegetal del viento y de la luz.
 Siento al caminar
 toda la piel de América en mi piel
 y anda en mi sangre un río
 que libera en mi voz su caudal.

Sol de Alto Perú,
 rostro Bolivia, estaño y soledad,
 un verde Brasil,
 besa mi Chile cobre y mineral.

Subo desde el sur
hacia la entraña América y total,
pura raíz de un grito
destinado a crecer y estallar.

Todas las voces, todas,
todas las manos, todas,
toda la sangre puede
ser canción en el viento.
Canta conmigo, canta,
hermano americano.
Libera tu esperanza
con un grito en la voz.

(Ciñe el Ecuador
de luz Colombia al valle cafetal.
Cuba de alto son
nombra en el viento a México ancestral.
Continente azul
que en Nicaragua busca su raíz
para que luche el hombre
de país en país
por la paz.)⁵⁵¹

Conforme expressado pela própria intérprete em programa especial na Suíça em 1980, 'Canción con todos' tornou-se uma espécie de “hino” em defesa da unidade latino-americana, acompanhando Mercedes em grande parte de suas apresentações na década de 1970, tanto dentro da Argentina quanto em suas turnês internacionais. A artista enfatizava que em suas apresentações na região era sempre acompanhada por “um gigante coro de latino-americano”. A performance artística registrada neste programa suíço,⁵⁵² entre as poucas fontes da artista neste formato, traz elementos que contribuem para compreender a prática artística da intérprete no período analisado em especial, a construção de sua presença de palco e performance corporal ao cantar.

A apresentação da intérprete, acompanhada de seu violonista Nicolás Brizuela, ocorreu num pequeno palco de estúdio, rodeado por uma pequena plateia. Sobre um vestido negro, Mercedes usava um longo poncho negro com detalhes indígenas nas bordas, semelhante ao utilizado por ela em várias apresentações na década de 1970,

551 'El grito de la tierra', Philips, 1970.

552 Mercedes Sosa. Acústico en Suiza. Lugano, Suiza, 1980. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_1rPjtnHo2Q

incorporado, assim, à memória social sobre a artista. O volume de seu cabelo negro, cortado um pouco acima dos ombros, com pequenas mechas da longa franja caindo sobre seu olhos, emoldurava seu rosto, reforçando a expressividade dramática de seu gesto interpretativo.

Antes de começar a cantar, Mercedes introduziu a importância e a temática da música para os “povos latino-americanos”, finalizando sua fala expressando o desejo de que a unidade latino-americana aconteça. Com voz expansiva e expressiva, intercalando momentos de doçura e outros de força, utilizando-se de diferentes recursos vocais ao pronunciar cada palavra, assim como diferentes entonações para construir o sentido da mensagem, Mercedes inicia o percurso pela América Latina. Mesmo parada próximo de seu violonista no centro do palco, o palco se enche de expressividade a partir de seus lentos movimentos de braços e cabeça, e das diferentes expressões faciais que envolvem seu gesto interpretativo, as quais buscam reforçar a mensagem de cada frase poética. Sua performance torna-se mais visceral e dramática ao cantar o trecho em que, metaforicamente, sua voz se transforma no próprio canto da América Latina.

No refrão, o andamento musical passa a cadenciado, quer pela execução do violão que transforma-se em batida, quer pela performance vocal de Mercedes, convidando o público a participar através de palmas. Com expressão de alegria e satisfação, Mercedes move-se pelo palco, preenchendo-o com o movimento de seu poncho negro e vermelho. A intérprete finaliza a apresentação declamando o refrão com voz aveludada e exortativa, acompanhada ao fundo com a melodia da música dedilhada no violão, e com o braço esquerdo levantado com o punho fechado, gesto identitário das esquerdas socialistas.

A apresentação do disco 'Cantata Sudamericana', uma obra integral composta por Ariel Ramírez e Felix Luna, ressalta a perspectiva latino-americanista que envolvia a artista,

Ainda que 'Cantata Sudamericana' componha-se de unidades independentes, a obra inteira está nutrida de uma intenção comum: valorizar os elementos estéticos, étnicos e espirituais próprios da América do Sul, aquilo que constitui a ancestral essência do continente, para projetá-lo em direção a sua libertação. Exaltar sua

autenticidade para que sua pacífica emancipação chegue desde uma finalidade profunda a seu próprio ser. Este é o sentido que define a canção que fecha esta obra, quando a cálida voz de Mercedes Sosa repete obstinadamente: “Alcen la bandera y conquistemos hoy la liberación, alcen la bandera y conquistemos ya la liberación, hoy la liberación, ya la liberación.”

A bandeira que se tem que alçar é a própria América Latina: seu passado indígena e espanhol, seu presente frustrado e não obstante rico em esperanças, seu futuro de plenitude, liberdade e justiça. Para que os povos da América do Sul marchem rumo a este futuro com uma lúcida consciência de sua luta e um apego íntimo ao que é seu, foi composta, escrita e interpretada 'Cantata Sudamericana': uma mensagem musical e poética da Argentina dirigida fraternalmente aos homens e às mulheres deste nosso continente, que oferece ao mundo, desde o hemisfério sul, sua misteriosa forma de coração alargado.⁵⁵³

Como se observa, ao valorizar diferentes elementos culturais presentes na América Latina, assim como enfatizar o desejo de “libertação” para a região, o disco pretendia ser “uma mensagem musical e poética” para os latino-americanos. Félix Luna, em entrevista para a revista *Confirmado*, em 1972, enfatizou essa preocupação latino-americana presente na obra.⁵⁵⁴ Da mesma forma, para a revista chilena *Bicicleta*, Mercedes defendeu a irmandade latino-americana, enfatizando que a canção seria o instrumento para a unidade de sentimentos relacionados ao desejo de luta e de libertação.⁵⁵⁵

Partindo de tais ideias, o repertório do disco foi composto por diferentes gêneros musicais, instrumentos e narrativas culturais que dessem conta de expressar a diversidade sócio-cultural e a importância da América Latina. Entre as músicas estão 'Es Sudamerica mi voz', uma canção de criação livre a partir de diferentes ritmos sul-americanos, inserindo vários instrumentos típicos; 'Pampas del sur', a partir da variação de ritmos pampeanos; 'Canta tu canción', uma bossa nova; 'Acercate cholito', um vals peruano; 'Oración al sol', elaborada a partir da literatura quechua, usando quena e charango; 'Antiguo dueño de flechas', idealizada a partir de pesquisa sobre a música

553 Mercedes Sosa, Ariel Ramírez, Félix Luna. 'Cantata Sudamericana'. Buenos Aires, Philips, 1972. (Tradução livre)

554 “Felix Luna: la bandera de la liberación.” In: *Revista Confirmado*, n.392, 19 a 25/12/1972, p.44-46.

555 “Mercedes Sosa: “Quiero cantar a cielo abierto”.” *Revista Bicicleta*, n.14, Santiago de Chile, abril/mayo de 1980, p.16-22.

indígena toba, utilizando-se de alguns de seus instrumentos musicais; Alcen la bandera', composta sobre formas do norte do continente, do Caribe.⁵⁵⁶ Para colocar em prática esta diversidade musical, Ariel Ramírez dirigiu vários músicos na parte musical-instrumental: ele próprio no piano e no cravo; Kello Palácios no charango; Raúl Mercado na Quena; George Kenny no órgão; Gustavo Fernández no requinto; Santiago Bertiz, no cuatro e no violão; Domingo Cura, León Jacobson e Enrique Roizner na percussão; e Oscar Além, no contrabaixo; além de contar com a participação do conjunto vocal Los Arroieños.

Figura 26 – Capa do LP 'Cantata Sudamericana' (Philips, 1972)⁵⁵⁷

Figura 27 – Capa e do LP 'Hasta la victoria' (Philips, 1972)



Fonte: Diário Digital de Música de Autor. Disponível em: <http://www.cancioneros.com/>

A canção de abertura, 'Es Sudamerica mi voz', dialogando com 'Canción con todos', também expressava a ideia de unidade latino-americana, propunha uma narrativa integradora dos diferentes povos a partir de suas trajetórias históricas, enfatizando a irmandade, capaz de romper as fronteiras nacionais e conquistar “justiça, paz e liberdade”, “uma outra emancipação”. Após densa e pesada abertura musical

556 Mercedes Sosa, Ariel Ramírez, Félix Luna. 'Cantata Sudamericana'. Buenos Aires, Philips, 1972.

557 O original da imagem da capa deste disco é uma pintura a óleo do pintor Argentino Mollari.

envolvendo órgão, violão e diferentes instrumentos de percussão, Mercedes interpreta em andamento acelerado, com voz expansiva, impostada e utilizando-se de diferentes recursos vocais,

Americana soy,
y en esta tierra yo crecí,
vibran en mí
milenios indios
y centurias de español
Mestizo corazón
que late en su extensión,
hambriento de justicia, paz y libertad
Yo derramo mis palabras
y la Cruz del Sur
bendice el canto que yo canto
como un largo crucifijo popular

No canta usted, ni canto yo
es Sudamérica mi voz,
es mi país fundamental
de norte a sur, de mar a mar
Es mi nación abierta en cruz,
doliente América de Sur
y este solar que nuestro fue
me duele aquí, bajo la piel

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 salvar⁵⁵⁸

Durante a década de 1970, Mercedes aprofundou suas temporadas internacionais, em especial nos países latino-americanos. Tal aspecto, unido à defesa da unidade latino-americana, motivou a representação da intérprete como “intérprete mãe

558 *Ibidem*.

do canto latino-americano”.⁵⁵⁹ A artista aprofundou suas relações nos países da região quer devido a ampliação das redes de solidariedade entre os movimentos de esquerda e militantes comunistas em diferentes países e ao desejo de utilizar a música popular como instrumento de conscientização e mobilização popular; ao mercado que se abria para este tipo de música popular; ou ao devido ao aumento da censura e repressão dentro da Argentina. Vale destacar, conforme observa Claudio Fernando Díaz, que nessa época a música foi tomada como veículo de transformação social em vários movimentos do continente, no Uruguai, no Brasil, no Chile, em Cuba, assim como no Novo Cancioneiro na Argentina.⁵⁶⁰

O crescente reconhecimento de seu canto pelos países do continente ampliou seu capital simbólico dentro do campo da música folclórica argentina. Um bom indício deste ponto foi a artista ser capa da Revista Folklore, principal veículo do gênero no país, de fevereiro de 1974, na qual se destacava que, mais do que adornar a cultura latino-americana, Mercedes colocava-se como uma de suas protagonistas.⁵⁶¹

Mercedes comentou sua preferência pela América Latina em depoimento para a revista Bicicleta, um dos principais espaços de discussão cultural das esquerdas chilenas na época, dentro do qual ganhavam destaque a perspectiva latino-americanista e artistas e intelectuais que desenvolvessem seus trabalhos a partir dessa ideia,

Me interessa chegar a todos os povos do mundo, mas para mim o caminho mais importante é a América Latina. Nossa missão está neste continente. Todo resto nos serve, indubitavelmente, para abrir novas brechas, para dar a conhecer aos jovens nossa música. Mas a missão mais difícil, mais dura está aqui. E nisso estamos.⁵⁶²

A artista enfatizou sua integração a uma “missão” continental, relacionada a conscientização e mobilização política da juventude através da música. Cabe destacar a consonância existente entre a proposta artística de Mercedes Sosa, centrada nos

⁵⁵⁹ “Mercedes Sosa: “Quiero cantar a cielo abierto”.” *Revista Bicicleta*, n.14, Santiago de Chile, abril/mayo de 1980, p.16-22.

⁵⁶⁰ DÍAZ, 2004, *Op.cit.*

⁵⁶¹ *Revista Folklore*, n.230, febrero de 1974.

⁵⁶² “Mercedes Sosa: “Quiero cantar a cielo abierto”.” *Revista Bicicleta*, n.14, Santiago de Chile, abril/mayo de 1980, p.16-22. (Tradução livre)

princípios do Novo Cancioneiro, e a perspectiva cultural que se defendia e disseminava a partir da Casa das Américas, e envolvia os trabalhos de diferentes artistas e intelectuais na região. Esse aspecto fez com que o canto de Mercedes fosse redimensionado também para divulgar uma proposta de unidade latino-americana, incentivando a tomada de consciência e mobilizando lutas políticas em diferentes países da região.

Já reconhecida em Havana, Mercedes foi convidada pelo Conselho Nacional de Cultura de Cuba, para participar de um encontro de jovens trovadores na Casa das Américas, em 1974.⁵⁶³ Foi a primeira viagem da intérprete ao país, visto que, convidada para o Primeiro Encontro Internacional da Canção de Protesto, em 1967, não compareceu por estar em tournée pela URSS, conforme depoimento de Sílvio Rodríguez.⁵⁶⁴

Mercedes integrou vários eventos durante os onze dias que esteve no país: foi recebida por Haydée Santamaría, “Grande Heroína da Revolução”, membro do Comitê Central do Partido Comunista e Diretora da Casa das Américas; encontrou-se com o Comandante Fidel Castro; reuniu-se com os intérpretes da Nova Trova no Museu de Artes Decorativas; visitou lugares históricos; cantou para trabalhadores da fábrica de cigarros H'Upmann, para estudantes no campo e no ato de encerramento da XXV reunião da Federação Sindical Mundial no Teatro Lázaro Peña da Central de Trabalhadores de Cuba; visitou a Escola Vocacional Lênin; apresentou-se em concerto no Teatro Amadeo Roldán; e fez várias participações na televisão nacional cubana.⁵⁶⁵ Como se pode perceber, mais do que uma turnê artística, Mercedes realizou uma visita oficial à Cuba, a qual possuiu uma agenda protocolar bastante ilustrativa. Tais atividades oficiais podem ser pensadas como forma de reforçar os ideais revolucionários proporcionando aos cidadãos cubanos contato com uma das principais cantoras da música engajada do continente; e demonstração de que não estavam isolados, mas reunidos em ideais com os outros países da América Latina.

563 Recitales de Mercedes Sosa en la Casa de las Américas y el Amadeo Roldán. *Gramma*, La Habana, 23/10/1974.

564 Dossier "A la cantora de América." *Boletín Música*, n.26, La Habana, 2010, p.56-65.

565 *Ibidem*.

Neste sentido, a artista ganhou espaço na televisão nacional e nos órgãos de imprensa cubanos, Gramma e Juventud Rebelde, ambos vinculados ao Partido Comunista Cubano, ávidos por fazer circular informações sobre “La Negra”, “a voz que expressa todos os acentos do continente” ou “a primeira figura da canção folclórica e de conteúdo social latino-americano.”⁵⁶⁶ Na emissora de televisão, Canal 6, Mercedes ganhou um programa especial de uma hora de duração, no qual o repertório apresentado recorreu “a vasta geografia do cancionero latino-americano”, conforme destacou a imprensa local. Entre as músicas apresentadas fizeram parte uma canção dedicada ao Che Guevara, de Anibal Zampallo; 'Canción para despertar a un negrito', poema do cubano Nicolás Guillén, musicalizado por César Isella; 'Jardín de la República', tratando de sua terra Tucumán; 'Gracias a la vida', de Violeta Parra; 'El manco Arana', uma chacarera sobre os trabalhadores do campo; 'Canción com todos', de Tejada Gómez e César Isella; e 'Cuando tenga la tierra', apontada como “anúncio do futuro da América Latina porque então, “la tendrán los que luchan, los maestros, los obreros”.”⁵⁶⁷

Na imprensa escrita cubana, em especial em Juventud Rebelde, Mercedes foi tratada como “ídolo” artístico e descrita a partir de características e ações modelares, harmonizadas com as ideologias que envolviam o país. Por exemplo, defendendo a unidade da América através da “revolução”, o jornalista Alejandro Alonso destacou a intérprete como “síntese”, um “sábio reflexo americano que funde raças para que brilhe algo novo.”⁵⁶⁸

Já o jornalista Francisco Garzón Céspedes, introduzindo uma entrevista da cantora para os jovens leitores do periódico, destacou que a cantora “[...] fala de sua maneira excepcional, recolhendo no sentir dos humildes, dos explorados, deste povo que é nossa América inteira, fala agora de suas impressões, de seu compromisso ao cantar, de seu sentido de responsabilidade e de sua atitude militante frente a vida.”⁵⁶⁹ Joaquín Rivery, jornalista do periódico Gramma, preocupou-se em registrar que a

566 CESPEDES, Francisco Garzon. Entrevista con Mercedes Sosa: El deber de denunciar todas las injusticias. *Juventud Rebelde*, La Habana 24/10/1974.

567 Que hay de nuevo. *Juventud Rebelde*, La Havana, 21/10/1974.

568 ALONSO, Alejandro G. "La fror y fusil." Música. *Juventud Rebelde*, 24/10/1974.

569 CESPEDES, Francisco Garzon. Entrevista con Mercedes Sosa: El deber de denunciar todas las injusticias. *Juventud Rebelde*, La Habana 24/10/1974.

cantora tinha realizado apresentações em diferentes países da América Latina e da Europa, em especial em países socialistas, também enfatizou que Mercedes teria anunciado sua vinda para Cuba para 30 mil espectadores no Festival da canção de Tafi Viejo, em Tucumán⁵⁷⁰

Da mesma forma, os posicionamentos de Mercedes também envolveram-se com as expectativas comunistas e das lideranças cubanas: Afirmou na televisão cubana, ao apresentar seu repertório: "Não há música que sone melhor ao ouvido que o aplauso dos trabalhadores."⁵⁷¹ Enfatizou durante seu recital na Casa das Américas: "Escutem-me, quero ser flor, mas se não for possível, serei fuzil..."⁵⁷² Deixou registrado na imprensa voltada para a juventude: "Vou falar desta viagem quando retornar para a Argentina, do quanto sai fortalecida e do muito que significa a Revolução Cubana para a América."⁵⁷³ Comentando a situação vivida na Argentina, Mercedes destacou as dificuldades vividas pelos artistas, os quais estavam saindo do país, "ameaçados de morte pela Aliança Anticomunista Argentina", e não deixou de enfatizar, em tom de denúncia, que a violência que imperava no país era responsabilidade da "Agência Central da Inteligência norte-americana."⁵⁷⁴

Antes de apresentar-se para uma plateia de intérpretes, artistas e intelectuais na Casa das Américas, respondeu perguntas sobre sua trajetória e sobre o Novo Cancioneiro. Depois, acompanhada por Santiago Alberto Bertíz, cantou várias músicas de seu repertório e conheceu o trabalho de vários intérpretes cubanos.⁵⁷⁵ Conforme destacou Alejandro G. Alonso, no Jornal Juventud Rebelde, Mercedes afirmou para a plateia de artistas: "Escutem-me, quero ser flor, mas se não puder, serei fuzil."⁵⁷⁶

570 RIVERY, Joaquín. Recibio Haydee Santamaria, en la Casa de las Américas, a la cantante argentina Mercedes Sosa. *Gamma*, 17/10/1974.

571 Que hay de nuevo. *Juventud Rebelde*, La Havana, 21/10/1974.

572 ALONSO, Alejandro G. "De flor y fusil." *Música. Juventud Rebelde*, 24/10/1974.

573 Que hay de nuevo. *Juventud Rebelde*, La Havana, 21/10/1974.

574 Qué hay de nuevo. *Juventud Rebelde*, La Habana, 17/10/1974.

575 BALDRICH, Gabriel. Que hay de nuevo. *Juventud Rebelde*, La Havana, 17/10/1974.

576 ALONSO, Alejandro G. "La fror y fusil." *Música. Juventud Rebelde*, 24/10/1974.

Assim, da matéria que embeleza e da arma que luta. Do delicado e do forte é a cantora em quem as palavras camponês, trabalhador, companheiro, são constante convite para uma Canción con todos [...] Ativa protagonista do redescobrimento atual da América, veículo artístico da integração indispensável. E se dirá – bem dito – que as transformações substanciais que pede a gritos nosso continente demandam mais que canções. Mas canções houve – há – que se transformaram em verdadeiros hinos de vitória. Cada um desde sua frente; cada um com sua arma. Para Mercedes Sosa é a mensagem de músicos e poetas.⁵⁷⁷

As relações entre música e política estiveram entre os temas que mais envolveram Mercedes não apenas em Cuba, mas nos diferentes países onde se apresentava. Questionada sobre como deve ser a canção, a intérprete defendeu a centralidade da canção política em sua arte,⁵⁷⁸ dessa forma, enfatizando que a canção “deve estar comprometida com a realidade e ser reflexo dela”,⁵⁷⁹ também sublinhou a importância da clareza da mensagem e da interpretação para que seja compreendida pelo público.⁵⁸⁰

Em diversas entrevistas, Mercedes sempre criticou a comparação de seu trabalho com “canção de protesto”, preferindo a relação de sua obra com o ato de “testemunhar”,

Eu não sou cantora de protesto e não gosto dessa palavra. Sou uma cantora popular, que canta a realidade que testemunha, que conta o que está vendo. Eu não protesto contra nada; sou a favor da vida, do amor, da beleza, da liberdade. Sou a favor dessa bela utopia que é o homem livre.⁵⁸¹

O rótulo de protesto é feio, mas esconder-se seria covardia. Observe-me? Vê este corpo gordo? Bem, com tanto corpo é impossível esconder-se. Claro que sei que para muitos é negócio cantar canções de protesto. Sei muito bem que o mundo e a fome não se concertam com canções, mas também é certo, escute bem, que tampouco se arruma se deixarmos de cantá-las. Eu diria que até se desarruma cantando estupidezes. Eu canto o que sinto que devo cantar. E te falo,

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

⁵⁷⁸ *Ibidem.*

⁵⁷⁹ Recitales de Mercedes Sosa en la Casa de las Américas y el Amadeo Roldán. Gramma, La Habana, 23/10/1974.

⁵⁸⁰ Qué hay de nuevo. Juventud Rebelde, La Habana, 17/10/1974.

⁵⁸¹ Mercedes Sosa. Frases. *Diário do Paraná*, Curitiba, 22/06/1977.

com tanto corpo não se pode esquivar-se da vida. Cada um sabe o que faz, o que faz mal e o que deixa de fazer. Não te preocupes, que a máscara dos mentirosos e fujões sempre cai.⁵⁸²

Em entrevista para a Revista Crisis, em 1974, Mercedes comentou o fato de seu repertório envolver muitas canções com conteúdo político e social e expôs a diferença que pretendia demarcar entre seu trabalho e o de cantores que se defendiam “de protesto”,

Interpreto sim, mas eu não me considero uma cantora política. Acredito que não se tem que insistir exageradamente com o tema político. O artista tem que tender a ser popular, não encerrar-se em pequenos grupos de intelectuais. O cantor de temas de protesto é geralmente um cantor de elites. Eu acredito que é necessário interessar-se pelo grande público. É claro, sempre dentro de uma exigência de qualidade.⁵⁸³

Mercedes respondeu positivamente sobre interpretar conteúdos políticos e sociais, entretanto enfatizou não se considerar uma cantora política. Seu depoimento deixa claro que a artista relacionava “cantor político” e “canção de protesto” a experiências distanciadas do “grande público”, realizadas em pequenos grupos intelectualizados, logo distanciados da realidade social. Para ela era necessário desenvolver uma proposta musical que chegasse ao “grande público”, entretanto que não perdesse a qualidade. Este aspecto também foi destacado pela artista numa entrevista para a revista cultural chilena Bicicleta, em 1980, onde defendeu que para que uma música atingisse aos trabalhadores deveria ser muito clara, simples, limpa, bela e bem feita, o que não implicaria em ser “simplista”.⁵⁸⁴

Este não deixa de ser um dos critérios que Mercedes vivenciou com Tejada Gómez e Oscar Matus e que ela incorporou a sua prática artística, evitando as formas simples e fáceis que atingiam facilmente o “grande público” e proporcionavam sucesso. Através do rigor estético, Mercedes conseguiu reconhecimento dentro do campo da

582 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.176.

583 GILIO, Maria Ester. “Mercedes Sosa: el amor que te da el público es la explosión de un momento.” In: *Revista Crisis*, n.25, abril de 1974, p.26-27.

584 “Mercedes Sosa: “Quiero cantar a cielo abierto.” *Revista Bicicleta*, n.14, Santiago de Chile, abril/mayo de 1980, p.16-22.

música folclórica argentina, entretanto isso não implicou que sua proposta musical fosse plenamente popular, que chegasse ao “grande público”. Conforme depoimento de seu filho Fabián Matus para o biógrafo Rodolfo Braceli, Mercedes buscou diminuir a distância entre sua arte e o “povo”.⁵⁸⁵

Figura 28 – Capa do LP 'Traigo un pueblo em mi voz' (Philips, 1973)

Figura 29 – Capa do LP 'A que florezca mi pueblo' (Philips, 1975)



Fonte: Diário Digital de Música de Autor. Disponível em: <http://www.cancioneros.com/>

Outra parte de sua obra foi desenvolvida durante o interregno democrático de 1973 a 1976, dentro do qual mantiveram-se atitudes de censura. Conforme destaca Dario Marchini, durante este período o governo controlou o canal 7 e quase todas as emissoras de rádio do país.⁵⁸⁶ e tornaram-se recorrentes as ações da Aliança Anticomunista Argentina, conhecida como Triple A.⁵⁸⁷ Junto de outros artistas, como

585 BRACELI, 2003, *Op.cit.*, p.94.

586 MARCHINI, 2008, *Op.cit.*, p.287.

587 Segundo Julieta Rostica, “A Triple A foi um ator político coletivo com uma organização interna (estrutura, hierarquia, modus operandi) que exerceu uma ação política convencional, não legal e violenta, utilizando recursos do próprio Estado.” Durante o Governo de Isabel Perón, envolveu ação irregular não estatal e terrorismo de Estado, perseguindo, torturando e assassinando representantes dos movimentos sindical, estudantil, intelectual e artístico ligados a diferentes matizes da esquerda política. ROSTICA, Julieta. Apuntes sobre la “Triple A”. Argentina, 1973-1976. *Desafíos 23-II*, 2011, p.24.

Horácio Guarany, Nacha Guevara e Norman Briski, em 1975, Mercedes recebeu ameaças de morte através de cartas e telefonemas com identificação do grupo, as quais exigiam que deixasse o país em 48 horas,⁵⁸⁸ “por ser comunista, pelas coisas que cantava e pelas coisas que pensava.”⁵⁸⁹ Também enfrentou ataques terroristas em seus recitais.⁵⁹⁰

De forma direta ou indireta, os discos gravados por Mercedes Sosa mantiveram a perspectiva de crítica social dentro do repertório:

- LP 'Traigo un pueblo em mi voz', de 1973 (ver Figura 28): 'Cuando tiega la tierra', de Daniel Toro e Ariel Petrocelli; 'Hermano dame tu mano', de J. Sánchez e J. Sosa; 'Alla lejos y hace tiempo', de Armando Tejada Gómez e Ariel Ramírez; 'Terceto Autóctone', de César Vallejo e Andrés Ó. Gallegos Guevara); 'Triunfo agrário', de Cesar Isella e Tejada Gómez; 'El manco arana', dos Hermanos Núñez (ver Figura 29);
- LP 'A que florezca mi pueblo', 1975 (ver Figura 29): '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; (ver Figura 30).
- LP 'La mamancy', 1976: 'Poema 15', de Pablo Neruda e Victor Jara; 'La trunca norte', de Raúl Mercado e Óscar Alem; 'Cantor de oficio', de Miguel Ángel Morelli; 'Los pueblos de gesto antiguo', de Hamlet Lima Quintana e Tacún Lazarte; 'Peoncito de estancia', de Linares Cardozo; 'Muchacho pelador', de Osvaldo Costello; 'Indio', de Alicia Maguiña.
- LP 'Mercedes Sosa interpreta a Athualpa Yupanqui', 1977: 'Guitarra dímelo tú', de Atahualpa Yupanqui e Pablo del Cerro; 'Chacarera de las piedras', de de Atahualpa Yupanqui e Pablo del Cerro; 'Los hermanos', de Atahualpa

588 "Terror faz mais duas vítimas na Argentina." *Américas. Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/06/1975, p.09.

589 BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, p.154.

590 MARCHINI,2008, *Op.cit.*, p.289.

Yupanqui; 'Duerme negrito', popular;

- LP 'Serenata para la tierra de uno', 1979: 'La paciencia pobrecita', de Maria Elena Walsh e Óscar Alem; 'El cosechero', de Ramón Ayala; 'Como la cigarra', de Maria Elena Walsh; 'El mundo prometido a Juanito Laguna', de Armando Tejada Gómez e César Isella; 'Serenata para la tierra de uno', María Elena Walsh; 'Canción de las simples cosas', Armando Tejada Gómez e César Isella; 'Como un pájaro libre', de Adela Gleijer e Diana Reches; 'Como la cigarra', María Elena Walsh.

É importante ressaltar que, decorrente da instabilidade e efervescência das conjunturas nacional e internacional, a música folclórica assumiu um dos espaços simbólicos de expressão das lutas sociais e políticas dinamizadas na sociedade argentina. Conforme destaca Carlos Molinero, os artistas dividiram-se em posicionamentos estéticos e ideológicos distintos, quer mantendo características nacionalistas e conservadoras em torno do “folklore oficial” ou envolvendo posicionamentos e músicas de conteúdos social, alinhando-se à militância de esquerda.⁵⁹¹

Entre as músicas emblemáticas deste período está 'Cuando tenga la tierra', composta por Daniel Toro e Ariel Petrocelli, devido a explícita mensagem de defesa da reforma agrária e a performance emocionada/emocionante proposta por Mercedes.

Cuando tenga la tierra
Sembraré las palabras
Que mi padre Martín Fierro
Puso al viento.

Cuando tenga la tierra
La tendrán los que luchan
Los maestros, los hacheros,
Los obreros.

Estribillo

Cuando tenga la tierra
Te lo juro semilla
Que la vida

⁵⁹¹ *Ibidem*, p.209-218.

Será un dulce racimo
Y en el mar de las uvas
Nuestro vino
Cantaré, Cantaré.

Cuando tenga la tierra
Le daré a las estrellas
Astronautas de trigales
Luna nueva.

Cuando tenga la tierra
Formaré con los grillos
Una orquesta donde canten
los que piensan.

(Hablado)
Campesino, cuando tenga la tierra
Sucederá en el mundo
El corazón de mi mundo
Desde atrás, de todo el olvido
Secaré con mis lágrimas
Todo el horror de la lástima
Y por fin te veré, campesino
Campesino, campesino, campesino
Dueño de mirar la noche
En qué nos acostamos
Para hacer los hijos
Campesino
Cuando tenga la tierra
Le pondré la luna en el bolsillo
Y saldré a pasear con los árboles
Y el silencio
Y los hombres y las mujeres conmigo

Cantaré, Cantaré.⁵⁹²

A mensagem poética da música trabalha com a utopia da “terra para todos”, deixando claro para o ouvinte a certeza de que a conquista se concretizará no futuro, sendo só questão de tempo/luta (“cuando tenga la tierra”). Já na primeira estrofe, a evocação de Martín Fierro, símbolo oficial de argentinidade, relacionado a epopeia fundacional da nação argentina, busca estabelecer relação com a tradição, envolvendo-a com as lutas sociais pela terra. Projeta-se um futuro utópico a partir da conquista, onde a

⁵⁹² 'Traigo un pueblo em mi voz', Philips, 1973.

tarefa do artista também se transformará, pois a música deixará de ser instrumento de incentivo à luta, para enaltecer e festejar a conquista.

Tanto Mercedes quanto o acompanhamento do violão trabalham a primeira estrofe musical em baixo volume. Já na segunda estrofe, a batida do violão ganha mais força e a voz da intérprete aumenta de volume, prolongando as últimas palavras “vino” e “cantaré”, transformando esta última num grito, acompanhada com um coro masculino que faz a segunda voz.

Na parte declamada, com a batida do violão em volume baixo, acompanhada da melodia da música “tatareada” pelo coro masculino, Mercedes declama uma parte da letra da música, através de um gesto interpretativo dramático e emocionado, como se estivesse falando diretamente para o camponês, personagem central dos sofrimentos e desigualdades tratados na música, e sujeito de direito da conquista da terra. A palavra “campesino” é repetida várias vezes pela intérprete, aumentando cadencialmente o volume da voz e transformando a entonação, a qual vai deixando o tom de diálogo e reflexão para finalizar o texto declamado aproximando-se um discurso político inflamado. Prolongando a palavra “cantaré” com potência vocal, a música termina em tom apoteótico, envolvendo a batida do violão, o coro masculino fazendo a segunda voz e o rufar de pratos.

Dario Marchini destaca que desde o final da década de 1960 Mercedes enfrentou dificuldades para difundir seu repertório através da rádio, televisão e lojas de venda de discos dentro da Argentina. Esta condição foi agravada a partir do golpe de estado de 1976, quando algumas de suas interpretações passaram a constar explicitamente em circulares da COMFER, como 'Hasta la victoria', de Aníbal Sampayo, 'Hombre en el tiempo', de César Isella e Tejada Gómez, 'Alcen la bandera' e 'Es Sudamerica mi voz', de Ariel Ramírez e Félix Luna.⁵⁹³

Alguns radialistas e locutores de rádio, como Fernando Bravo, da Rádio Rivadavia, buscavam estratégias para resistir às imposições da censura: não tocavam as canções de conteúdo social interpretadas por artistas como Mercedes Sosa, como 'Cuando tenga la tierra', outra música interpretada pela cantora que figura entre as

593 *Ibidem*, p.292-294. (Tradução livre)

proibidas, mas mantinham na programação 'Luna Tucumana', aparentemente inofensiva politicamente. Outros, como Graciela Mancuso, das Rádios Mitre AM e Continental FM, quando até músicas como 'Luna Tucumana' estavam proibidas, talvez por listas compostas pelos próprios departamentos artísticos de algumas emissoras temerosos de retaliações do COMFER, sempre que tinha a oportunidade citavam no ar o nome de artistas proibidos como Mercedes, “pelo simples fato de nomear pessoas as quais não se podia difundir.”⁵⁹⁴

Figura 30 – Propaganda da Phonogram/Philips (1976)



Fonte: Revista Folklore, 1976.

594 SANTOS, Laura; PETRUCCELLI, Alejandro; MORGADE, Pablo. *Música y Dictadura: Por qué cantábamos*. Colección Clave para Todos. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008, p.17.

Entretanto, mesmo com todos os aparatos repressivos avançando sobre a sociedade argentina, os espetáculos da intérprete seguiram sendo anunciados nas páginas culturais dos jornais, assim como era possível observar propagandas de seus discos, como na Revista Folklore.

Questionada sobre o fato de seu nome ter sido inserido em listas e/ou decretos contendo artistas censurados, Mercedes comentou as dificuldades que passou a sentir para manter sua dinâmica artística,

Suponho que sim, claro que deve ter havido um decreto, muitos decretos. [...] Bem, já em 1975, houve uma sugestão vinda "de cima" para que eu não atuasse mais na televisão. Depois, sucessivamente, todos os meus discos foram desaparecendo da venda. (Assim, a melhor gravação que realizei em minha vida, 'Homenaje a Atahualpa Yupanqui', passou sem pena nem glória pelas casas de discos; não teve promoção nenhuma, e além disso, muitos comerciantes devolveram os discos a gravadora, com medo de alguma "inspeção"). E por fim, os teatros começaram a não abrir mais suas portas para mim, de uma forma bastante confusa. Todos os recitais que programávamos eram cancelados no último momento, quando todos os ingressos já estavam vendidos.⁵⁹⁵

A dificuldade para divulgar seus trabalhos internamente, aliada as características de sua proposta artística e sua vinculação política, impulsionou a carreira internacional da artista, assim como foi principal motivo de seu exílio em 1979. Para além do aumento das ações contrárias a Mercedes impetradas pela Triple A, sua imagem e músicas estavam proibidas no rádio e na TV, seus discos foram retirados de circulação e a maioria de seus recitais passou a ser cancelada ou proibida diretamente. Entrevistada por Nicolás Brizuela, a artista comentou os motivos de seu exílio: “Sai daqui porque não me permitiam viver. Sai porque não podia trabalhar. E como não posso viver sem trabalhar, aproveitei o pequeno nome que tinha feito no exterior, e estive rodeando o mundo...”⁵⁹⁶

Além disso, a intérprete terminou 1978 muito fragilizada, após perder três pessoas importantes de sua vida pessoal e de sua carreira artística: seu

595 BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, p.99.

596 *Ibidem*, p.98-99.

esposo/empresário Pocho, seu violonista Pepete Bértiz e Santos Lipsker, responsável por sua produção discográfica. Frente a tudo isto, após ter sido presa na cidade de La Plata, junto de sua plateia de 300 pessoas, Mercedes exilou-se em Paris e depois em Madrid até seu retorno em 1982.

Nestes anos de exílio, em que esteve praticamente impossibilitada de cantar na Argentina, alcançou grande reconhecimento internacional, em especial na Europa e na América Latina, passando a demonstrar resistência e a exercer a crítica à ditadura e seus aparatos repressivos através de suas apresentações e entrevistas fora do país. Retornou a Argentina em 1982 para apresentar-se em uma série de recitais no Teatro Ópera, dos quais participaram artistas de diferentes gêneros musicais como León Gieco e Charly García do rock, Raúl Barboza e Antonio Tarragó Ros do chamamé, Ariel Ramírez e Jaime Torres do folclore, e Rodolfo Mederos do tango, entre outros.

Figura 31 – Mercedes Sosa (final de 1970)



Mercedes Sosa com a simplicidade de sua voz e a força de sua mensagem é a maior atração musical do fim de semana, em apresentações no João Caetano, a preços populares

Fonte: DUTRA, Maria Helena. "Mercedes Sosa está de volta com o mesmo encanto na voz." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Serviço: seu lazer no fim de semana. 30/09/1977, p.83.

Mercedes seguiu proibida nos meios de comunicação argentinos até o retorno da democracia, entretanto, o sucesso de tais espetáculos transformou-os, simbolicamente, em marcos da resistência civil à ditadura dentro do próprio país. Sua interpretação de 'Como la cigarra', composição de María Elena Walsh, tornou-se emblemática de seu retorno e da resistência civil argentina,

Tantas veces me mataron,
tantas veces me morí,
sin embargo estoy aquí,
resucitando.

Gracias doy a la desgracia
y a la mano con puñal
porque me mató tan mal,
y seguí cantando.

Cantando al sol como la cigarra
después de un año bajo la tierra,
igual que sobreviviente
que vuelve de la guerra.

Tantas veces me borraron,
tantas desaparecí,
a mi propio entierro fui
sola y llorando.
Hice un nudo en el pañuelo
pero me olvidé después
que no era la única vez,
y seguí cantando.

Tantas veces te mataron,
tantas resucitarás,
tantas noches pasarás
desesperando.
A la hora del naufragio
y la de la oscuridad
alguien te rescatará
para ir cantando.

No título da principal biografia sobre a artista, escrita por Rodolfo Braceli, encontra-se a alcunha “La Negra”. Numa passagem do livro de Brizuela, ao falar sobre o significado da repressão militar que a envolveu, Mercedes oferece indícios para

entender esta representação,

Por isso, também, nos sinistros anos do processo militar não eram determinadas músicas que eu cantava que eram proibidas, nem determinados discos meus, o que se tirava de circulação, senão era eu que estava proibida. O que não compreendiam estes senhores era que se podia calar a Mercedes Sosa, obrigá-la a que se exilara, mas não arrancar o que La Negra, seu repertório, representava no coração das pessoas. E isso era muito mais que eu.⁵⁹⁷

Enfatizando a transcendência da canção e a relevância de seu papel na sociedade argentina durante o período de autoritarismo, Mercedes destacou os esforços da ditadura militar para silenciá-la. Sua narrativa traz a construção de um símbolo político, que representava contestação e insuflava mobilização social a partir do canto, por isso a cantora e seu repertório, por mais que censurados, ultrapassavam os limites físicos e mantinham-se incentivando a esperança de libertação em seu público. Através da alcunha “La Negra” buscou-se eternizar a cantora engajada Mercedes Sosa.

3.2 ELIS REGINA: SOFISTICAÇÃO, CRÍTICA SOCIAL E “CONSCIÊNCIA DE CLASSE”

Analisando as dinâmicas da canção popular brasileira na década de 1970, principalmente a partir dos aparatos de censura estabelecidos pelo regime militar, Marcos Napolitano 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.⁵⁹⁸ Nas palavras do autor,

597 BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, p.94. (Tradução da autora).

598 NAPOLITANO, Marcos. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982).” In: *Estudos Avançados*, 24 (69), 2010, p.389-402.

Nessa perspectiva, a canção brasileira não foi marcada pela mera reação à censura, e que essa não triunfou sobre a canção. É plausível afirmar que a música popular teve alguma responsabilidade pela ampliação das ideias e dos valores de resistência civil, fazendo penetrar o sussurro das conspirações poéticas no círculo do medo construído pela repressão. [...] A música não ocupou o lugar da política, nem foi seu mero instrumento. Ambas continuavam (e continuam) sendo esferas diferenciadas da vida social. Entretanto, naquele contexto específico, a politização da música popular permitiu que a política ficasse abrigada no coração, transmutando em forma de arte as experiências utópicas, as derrotas, as esperanças e os projetos que a política acalentou.⁵⁹⁹

Músicos, compositores e artistas também adequaram-se às possibilidades de expressão que estavam postas ou que se abriram neste contexto, quer buscando formas e linguagens poético-musicais para manter a expressão crítica, optando por repertórios distanciados das temáticas e posicionamentos censurados ou desenvolvendo carreiras internacionais onde pudessem exercer a música em espaços de maior liberdade. As práticas artísticas de Elis Regina constituem-se em escolhas dentro destas possibilidades, assim como levam em consideração as questões internas dentro do campo da música popular brasileira e do mercado discográfico.

Após o *Fino da Bossa*, casada com o músico bossa-novista Ronaldo Bôscoli, Elis buscou assumir uma posição de maior prestígio entre seus pares dentro do campo musical. Já tinha popularidade e reconhecimento, entretanto queria reivindicar seu espaço entre os cantores populares vinculados à perspectiva de renovação musical, posição já conquistada através de seu repertório, mas que desgastava-se com as críticas que recebia referentes, principalmente, a expressividade de sua performance artística. Nesse sentido, para enfrentar tais críticas a seu estilo interpretativo, buscou adequar sua imagem artística e elementos de sua performance aos critérios estéticos bossa-novistas consolidados dentro do campo musical.

Tais transformações deram-se dentro do processo de institucionalização da MPB em meio à reorganização da indústria fonográfica nacional, às limitações impostas pela censura dinamizada pelo Regime Militar e às novas roupagens assumidas pelo paradigma nacional-popular. Os festivais, enquanto cenários de exposição de novos

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p.399-400.

artistas e divulgação comercial, foram esvaziando-se. Com o aparato repressivo e censório a partir do AI-5 vários artistas já consagrados exilaram-se por decisão própria, como Chico Buarque, ou por pressão direta do regime militar, como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Conforme analisa Marcos Napolitano, a MPB institucionalizou-se não somente enquanto um gênero musical, mas um conjunto de valores estéticos e ideológicos, aglutinando de forma seletiva novas tendências musicais e interagindo de forma explícita com a indústria fonográfica, adquirindo caráter de resistência civil frente a Ditadura Militar no decorrer dos anos 1970.⁶⁰⁰

A crítica veiculada na Revista *Veja* sobre o show que Elis estrelou no Canecão em abril de 1970, dirigido por Luiz Carlos Miéle e Ronaldo Bôscoli e com direção musical de Erlon Chaves, ilustra como a crítica especializada passou a valorizar as alterações na proposta estética da artista,

[...] a Elis do Canecão é certamente a melhor Elis de sua carreira, longe dos esquemas sufocantes e ao mesmo tempo proibida da movimentação quase desvairada que durante algum tempo a tornou conhecida como Hélice Regina.⁶⁰¹

Centrado na divulgação de seu disco “...em pleno verão” (ver Figura 33), produzido por Nelson Motta neste mesmo ano, este show manteve as alterações que Elis vinha apresentando em seu repertório desde seu show anterior, “Elis com Miéli & Bôscoli”, realizado no Teatro da Praia, Rio de Janeiro, entre 1969 e 1970, entre as quais buscava aprimorar sua técnica vocal e performance de palco. Analisando o disco, o crítico musical Juvenal Portella destacou o timbre vocal muito bem equilibrado de Elis, demonstrando uma “cantora adulta”, mas teceu críticas ao repertório, considerado “menos vibrante, menos valioso”, relacionado à fase ruim que passava a MPB como um todo.⁶⁰²

600 NAPOLITANO, 2001, *Op.cit.*, p.337. Sobre o processo de institucionalização da MPB observar também outros trabalhos de autor: 2006, *Op.cit.*; e 2007, *Op.cit.*

601 “Música. Boa mamãe Elis”. *Revista Veja*, 22/04/1970, p.69.

602 PORTELLA, Juvenal. "Elis Regina." *Discos Populares*. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 14/05/1970, p.2.

Figura 32 – Elis Regina, Teatro da Praia (1971)



Fonte: Elis Regina – Site Oficial. Disponível em <http://www.elisregina.com.br/Port-Elis/Albuns>

Seus discos e espetáculos de 1972 e 1973, em especial, foram alvos de várias críticas e comentários os quais passaram a demonstrar estranhamento frente a nova postura artística da intérprete. Mesmo elogiando o fato de Elis estar “afinadíssima, explorando com segurança o seu instrumento em interpretações corretas, tecnicamente impecáveis”, Maurício Kubrusly, no *Jornal da Tarde*, não deixou de destacar o excesso de técnica e a falta de emoção em suas performances vocais no disco 'Elis', de 1972.⁶⁰³ Analisando seu próximo disco, “Elis”, 1973, a crítica musical publicada na *Revista Veja* acentuou de forma negativa o excesso de técnica nas interpretações da artista, alcançando “afinada frieza”.⁶⁰⁴ Aspecto também abordado pelo crítico Luís Carlos

603 KUBRUSLY, Maurício. “Elis: Equilíbrio”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31/05/1972, p.21.

604 “Afinada frieza”, *Revista Veja*, 06/08/1973, p.84.

Cabral, no Diário de Notícias: "Elis Regina poderia ter optado pela declamação de fichas IBM, anúncios de automóveis e as páginas de classificados dos jornais diários. Os resultados seriam os mesmos. Um trabalho cheio de exuberância técnica e uma frieza total diante da vida."⁶⁰⁵ Também Nelson Motta, comentando o disco "Elis", 1973, sublinhou que o público ficou dividido entre elogiar a sofisticação e estranhar a certa frieza e distanciamento que a performance vocal de Elis carregava.⁶⁰⁶

Este esforço por "polir" sua performance aprofundou-se, principalmente, a partir de seu casamento (dezembro de 1967 até maio de 1972) com Ronaldo Bôscoli, produtor musical e compositor bossa-novista, o qual passou a produzir seus shows. Bôscoli defendia que Elis precisava se "modernizar", aspecto que pode ser observado em vários depoimentos e biografias sobre a cantora.⁶⁰⁷ Além disso, outros integrantes do campo musical com trajetória dentro da Bossa Nova passaram a trabalhar em seus projetos artísticos: Roberto Menescal assumiu a produção musical nos discos "Elis – como & porque" (1969) e 'Ela' (1971) e a produção artística de 'Elis' (1972); já Nelson Motta fez a produção artística de '...em pleno verão' (1970) e 'Ela' (1971).

Em entrevista para o jornalista Sílvio Lancellotti, publicada na Revista Veja em 1974, Elis comentou o impacto que sofreu com as críticas que recebeu de setores mais bossa-novistas dentro do campo musical, durante sua fase de afirmação entre os intérpretes de música popular,

Quando comecei a carreira, você lembra, mexia tanto os braços que logo ganhei o apelido de "Eliscóptero". Depois, passei a receber tantas críticas pelo meu, digamos, exagero, de movimentação, que praticamente amarrei as mãos na cintura. Cantava tão dura, tão rígida, que um show era uma verdadeira angústia. Ficava com dores terríveis nos músculos dos braços e das costas. Hoje em dia já estou me portando mais ponderadamente. Mas acho muito importante aprender a me postar de modo realmente estético. Em todo caso, acredito muito no meu instinto. E não quero inibi-lo. Não há dúvida de que aperfeiçoei minha técnica vocal, de que desenvolvi minha dicção. Ao mesmo tempo, porém, não desejo cercear o que tenho de natural –

605 CABRAL, Luís Carlos. "Insípida, inodora, incolor e afinada." Som de hoje, Diário de Notícias, 09/08/1973, p.15.

606 MOTTA, Nelson. 2000, *Op.cit.*, p.262.

607 ECHEVERRIA, 2007, *Op.cit.*, p.84; MARIA, 2015, *Op.cit.*, p.147; MOTTA, 2000, *Op.cit.*, p.117

exatamente o que fez de mim uma cantora.⁶⁰⁸

Se por um lado, em seu depoimento, a artista expressou as dificuldades enfrentadas ao buscar impor a si própria o desenvolvimento de uma performance oposta a seu perfil estético; por outro, também explicitou que ela aceitou a crítica a expressividade de sua performance, assumindo elementos da estética bossa-novista como “padrão de bom gosto” a ser seguido. Como se pode observar, os constrangimentos sofridos por Elis dentro do campo musical por não enquadrar-se nos critérios estéticos defendidos como “sofisticados” acabaram pressionando a artista a buscar adequar suas performances vocal e corporal a elementos da estética da contenção, características opostas ao seu perfil artístico. Tal esforço foi realizado com a expectativa de conquistar maior aceitação e reconhecimento especificamente entre determinados setores do campo artístico, principalmente os que defendiam a Bossa Nova como ruptura e modernidade musical.

Cabe lembrar que o sucesso que a artista tinha conquistado entre o público e parte da crítica musical nacional e internacional estava relacionado às características particulares de sua performance expressiva e vibrante, justamente o oposto da estética bossa-novista que passou a sofrer para adequar-se, aspectos destacados em seu depoimento como seu “instinto”, suas características “naturais”, através das quais “se fez cantora”. Entretanto, a adequação que buscou fazer em sua performance nem sempre foi observada de forma positiva por integrantes do cenário artístico e pela crítica especializada, entre os quais a intérprete passou a ser criticada agora por tornar-se excessivamente “técnica” e não demonstrar emoções através de suas interpretações.

Se inicialmente Elis enfrentou críticas por distanciar-se dos parâmetros bossa-novistas, agora enfrentava outras por aproximar-se deles e distanciar-se das marcas características de seu estilo performático, através do qual contribuiu na reformulação da música nacional. É importante sublinhar que a performance artística da época dos Festivais de Música Popular e do programa 'O Fino da Bossa', plena de expressividade e marcada por um canto visceral e pulsante, atualizou determinadas práticas musicais e

608 LANCELOTTI, Sílvio. “Quero apenas cantar.” Revista Veja, 01/05/1974.

inseriu novos elementos interpretativos contribuindo para a redefinição dos critérios estéticos dentro do campo da música popular brasileira.

Entretanto, as percepções críticas sobre a intérprete não eram consenso na crítica especializada, pois, ao lado de Chico Buarque (Melhor Letrista), Caetano Veloso (Melhor Compositor), Agostinho Santos (Melhor Cantor), Elis ganhou o 'Prêmio de Melhor Cantora de 1972', entregue pela Associação Paulista de Críticos aos melhores do cinema, teatro, música erudita e popular, artes visuais e literatura.⁶⁰⁹ Aspecto que também pode ser observado na análise que Júlio Hungria fez sobre o show da intérprete em 1970,

A primeira impressão de quantos têm julgado e comentado o reaparecimento da cantora - a surpresa dos críticos, especialmente - me parece um tanto falsa. Elis continua a mesma intérprete vigorosa que sempre foi desde O Fino da Bossa, utiliza, como antes, todos os recursos de técnica vocal que tem desenvolvido e amadurecido durante todo este tempo de carreira, e com eles aproveita, como sempre, toda a extensão dos dotes que a fariam, de qualquer forma, uma das mais extraordinárias intérpretes da nossa música popular. O que mudou em Elis Regina e o quanto ela mudou todos sabíamos há mais tempo: depois da experiência na Europa, depois da profunda experiência vivida pela música brasileira a partir de Caetano e Gil nos últimos quatro anos, a cantora se rendeu às novas realidades que enfrentou e delas tirou subsídios para renovar o rumo de sua carreira. Novo rumo demarcado, ela atinge os seus objetivos, um por um, conforme estava previsto." [...] ⁶¹⁰

Mais do que apenas estabelecer uma crítica sobre a qualidade técnica da performance vocal, Hungria tratou de compreender as circunstâncias e motivações para que a artista inserisse alterações em suas práticas artísticas. Destacou o amadurecimento artístico da cantora através das intensas experiências musicais vividas nos últimos anos e os novos questionamentos e elementos artísticos inseridos na música popular brasileira a partir da Tropicália. Em entrevista no final da década de 1970 para o *Correio da Manhã*, Elis destacou o impacto das práticas artísticas tropicalistas sobre sua carreira,

609 ALZER, Célio. "Em busca do nível profissional." *Música Popular. Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 31/07/1973, p.2.

610 HUNGRIA, Júlio. Elis. *Música Popular. Jornal do Brasil*, Caderno 2, 01/05/1970, p.2.

Muitas circunstâncias contribuíram para isso, mas os principais responsáveis por essa transformação, como não poderia deixar de ser, são Caetano e Gil. Eles tumultuaram minha cuca e abalaram minhas convicções. Qualquer pessoa que não seja burra ou mal-intencionada está disposta a rever e transformar suas opiniões. E isso me trouxe uma abertura muito grande. Eles fizeram o público pensar e por isso foram violentamente atacados pelas pessoas que tem preguiça mental. Mas agora eu canto o que quero e não estou aí para contribuir com o esquema de ninguém.⁶¹¹

Tanto no disco '...em pleno verão' quanto no show no Canecão, Elis buscou demonstrar que repensou seus posicionamentos com relação a outras tendências em evidência dentro da música popular da época, as quais foram por ela criticadas enquanto assumiu posicionamentos mais restritos quanto a defesa da música popular nacional: cantou as músicas “Não tenha medo”, de Caetano Veloso, e “Fechado pra balanço”, de Gilberto Gil, buscando superar os dissabores causados pelas críticas tropicalistas e inserir músicas dos dois compositores que se encontravam exilados após o AI-5; também cantou “As curvas da estrada de Santos”, de Roberto e Erasmo Carlos, integrantes da tendência Jovem Guarda, tão criticada pela artista.

Tais transformações de posicionamento frente a outras tendências musicais podem ser observadas no trecho abaixo, extraído de uma entrevista que Elis deu para a Revista Manchete, em 1973,

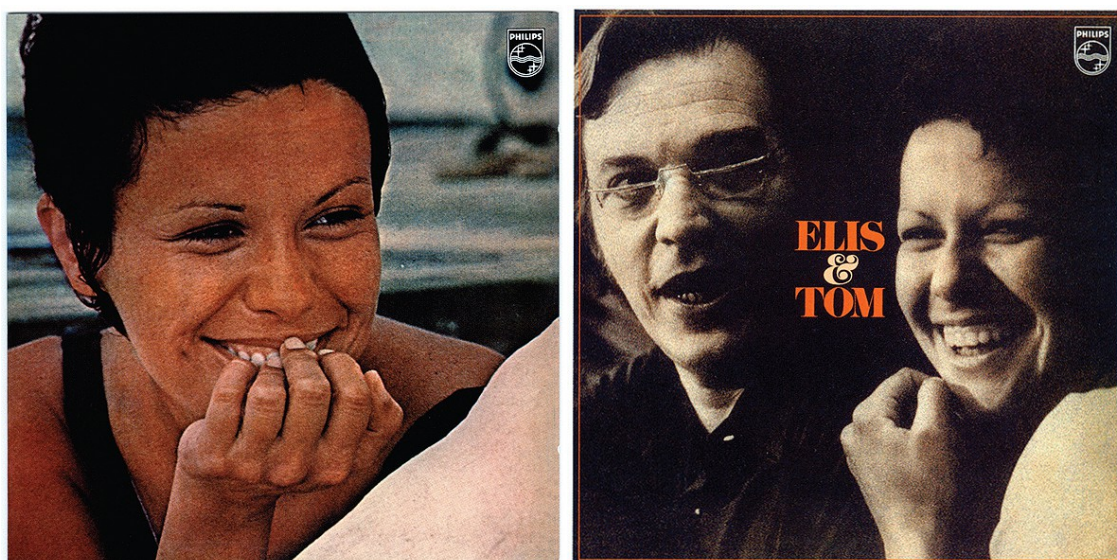
A bossa nova foi uma das coisas mais completas em termos de música, harmonia e melodia. O princípio da jovem guarda foi muito pobre. Os músicos eram muito amadores. Evidentemente havia pessoas de valor, como Roberto, Erasmo e Wanderléa, que foram os que ficaram. Mas a malta que havia ao redor tumultuou e deu um certo empobrecimento. Aí pintou a tropicália que me pegou desprevenida e me derrubou. No começo eu não entendia nada. Tem coisas que mexem na texta (sic) da gente e a tropicália mexeu na minha nuca. Foi aí que comecei a sacar uma série de conceitos. Precisei de um ano para assentar a poeira e sentir o que representava aquilo tudo. Não se pode negar o trabalho de letra, de orquestração, o tipo de inovação que Rogério Duprat, Gil e Caetano trouxeram – a abertura para que a gente pudesse cantar qualquer tipo de coisa. A partir da tropicália, as pessoas perderam a vergonha de dizer que um dia tinham gostado de Adelaide Chiozzo, da Emilinha Borda, da Marlene.⁶¹²

611 KUCK, Marisa. 'Elis muito bem acompanhada'. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01/04/1979.

612 PINHEIRO, Narciso. “Os ídolos dez anos depois.” *Revista Manchete*, n.1113, 18/08/1973.

Figura 33 – Capa do LP '...em pleno verão' (Philips, 1970)

Figura 34 – Capa e do LP 'Elis & Tom' (Philips, 1974)



Fonte: Elis Regina – Site Oficial. Disponível em <http://www.elisregina.com.br/Por-Elis/Albuns>

Buscando certa aproximação do cânon consolidado dentro do campo musical, Elis começou sua fala apontando a importância da Bossa Nova enquanto fenômeno musical. Não foi à toa que o disco comemorativo de dez anos de trajetória da artista dentro do selo Philips foi em parceria com Tom Jobim, “Elis & Tom”, gravado em Los Angeles, em 1974 (ver Figura 34), com clara inspiração bossa-novista no repertório e na performance da intérprete.⁶¹³ Na sequência, manteve-se crítica frente a Jovem Guarda, reforçando seu posicionamento desde os embates da época do programa “O Fino da Bossa”, onde enfatizava a fragilidade musical da tendência, entretanto em seu comentário valorizou alguns de seus expoentes, entre os quais Roberto e Erasmo Carlos, os quais passaram a integrar seu repertório. Depois, ao tratar da Tropicália, tendência que também criticava em 1968, como após a polêmica música “É proibido proibir”, de Caetano Veloso, apresentada no III Festival Internacional da Canção realizado pela TV Globo,⁶¹⁴ Elis explicitou seu estranhamento inicial e reconheceu o papel desempenhado

613 Elis Regina e Tom Jobim, “Elis & Tom”, Philips, 1974.

614 “Nunca mais cantar em Festival. Esse desafio é a promessa de Elis”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 03/10/1968, p.16.

pelas práticas artísticas de seus integrantes no processo de transformação que se deu dentro da música popular nacional, principalmente relacionado à abertura e intersecção entre diferentes gêneros e tendências musicais.

Tanto as críticas sofridas dentro do campo musical, quanto os processos mais amplos que envolveram a consolidação da MPB, assim como as discussões do paradigma nacional-popular e as circunstâncias ditatoriais, permeadas pela censura, incentivaram Elis a transformar sua proposta artística: se num primeiro momento, preocupada com prestígio dentro do campo musical, a intérprete buscou transformar sua performance a partir dos critérios consolidados como “sofisticados” dentro do campo, a partir de 1973/1974 passou a transitar com mais liberdade entre tais critérios e sua performance anterior mais extrovertida, esboçando uma perspectiva mais intelectualizada e politizada. Se por um lado esta transformação explicitou a escolha de uma posição dentro do campo musical e a incorporação de determinados critérios estético-ideológicos, por outro, também representou maior autonomia frente a tais demandas internas, pois a artista assumiu posicionamento de crítica frente a certas dinâmicas dentro do próprio campo e frente a indústria cultural, assim como passou a compor seu repertório e desenvolver suas práticas artísticas de forma mais autônoma, assumindo a defesa de suas próprias ideias dentro do campo.

Um depoimento de Elis para o programa *Vox Populi*⁶¹⁵, em 1978, explicita sua percepção sobre o contexto ditatorial e as possibilidades de expressão existentes,

A partir de 68 a gente passou por um período de vazio, inclusive, um vazio físico, né? Porque muita gente tava fora e não se contava, assim de imediato, com... até com o respaldo da presença de Gil, de Edu, de Caetano, de Chico, de uma série de pessoas que, normalmente, a gente costumava encontrar. E quando eu falo que havia um vazio físico, havia um vazio que era misto de saudade, um misto de ansiedade, de, realmente, não se saber, exatamente, o que é que tava acontecendo. E, para pessoas mais ingênuas, como no meu caso, na época bastante, né? Um certo medo até. Então, eu fazia o melhor possível do que era possível ser feito, esperando se respirar em conjunto. Parece-me que se começa a respirar. A articulação existe, quer dizer, a gente tá com

⁶¹⁵ Idealizado por Carlos Queiroz e Roberto Muylaert e lançado em 1977 na TV Cultura, foi um programa precursor no âmbito de entrevistas, pois abria espaço para que cidadãos comuns entrevistassem personalidades públicas convidadas.

possibilidade de se encontrar. Parece que já não causa à espécie ter um grupo de 10, 15 pessoas debatendo problemas que dizem respeito ao seu trabalho, a sua profissão, a sua forma de se comunicar com as pessoas, a sua forma de ser, dentro a medida do possível, o repórter da sua sociedade, do seu tempo, da sua terra, do seu povo, da sua cultura.⁶¹⁶

Dois momentos distintos ficam evidenciados na fala da artista: um primeiro marcado pelo exílio de importantes personagens do meio artístico, pela censura, pelo medo e pela falta de informações; e outro, já oferecendo maior possibilidade de expressão. A artista buscou deixar em evidência as dificuldades vividas no momento de maior repressão, destacando sua certa “ingenuidade” frente às dinâmicas em curso no país, talvez fazendo menção à polêmica que ganhou espaço na mídia envolvendo sua participação nos eventos de comemoração do Sesquicentenário da Independência do Brasil em 1972, organizados pelo governo Médici – convocando a população brasileira para cantar o Hino Nacional em campanha cívica veiculada pela televisão e integrando um grupo de artistas em evento da III Olimpíada do Exército, assim como explicitando que desenvolvia suas práticas artísticas a partir das possibilidades que estavam dadas.

Ao comentar o segundo momento, no qual se dava a entrevista, além de dar relevo as transformações referentes a liberdade de expressão percebidas, destacando liberdade para debater problemas relacionados ao trabalho, à profissão e às formas de comunicação, Elis expressou o papel que passou a estabelecer para sua atuação e o sentido que buscou expressar através de suas performances e repertório a partir da reformulação realizada em seu projeto artístico: colocar-se como “repórter da sua sociedade, do seu tempo, da sua terra, do seu povo, da sua cultura”.

As críticas que Elis sofreu das patrulhas ideológicas por ter a sua imagem vinculada ao governo ditatorial, em especial ser considerada “entreguista”, chamada de “Elis Regente” e ter sido “enterrada viva” no “Cemitério dos mortos vivos do Caboco Mamadô”, nas charges de Henfil no jornal Pasquim, exerceram forte impacto na trajetória artística da intérprete, motivando transformações em seu projeto artístico. A intérprete assumiu posicionamentos mais críticos frente a realidade nacional e reinseriu músicas de crítica social em seu repertório, trazendo releituras da perspectiva nacional-

616 Elis Regina. Entrevista para o Programa Vox Populi. TV Cultura, São Paulo, 1978.

popular que acompanhou sua produção até 1968. Tais redirecionamentos estético-ideológicos deram-se no mesmo momento em que se separava de Ronaldo Bôscoli e buscava retomar a expressividade marcante de sua performance, sem deixar totalmente a sofisticação bossa-novista que envolveu seus últimos trabalhos.

Segundo Ronaldo Bôscoli, e outros depoimentos inseridos na biografia da cantora escrita por Regina Echeverria, a participação de Elis nas atividades ligadas ao governo ditatorial foi uma represália a uma crítica que a intérprete fez ao governo brasileiro em uma entrevista para a imprensa holandesa (teria dito que o Brasil estava sendo governado por “gorilas”). Além de ter que retratar-se junto aos órgãos governamentais foi “convidada”, junto de outros artistas, a participar dos eventos em 1972.⁶¹⁷ Explicação reiterada por outros depoimentos no documentário 'Elis Regina contra a Espada,' produzido em 2007.⁶¹⁸

Em entrevista para Tárík de Souza, publicada no Jornal do Brasil em 1979, Elis destacou que participou a serviço do governo em 1972 por ter sofrido pressão direta, através de coação pessoal e interrogatórios. Segundo a artista,

Era um interrogatório esquisito. Queriam até saber porque eu estava com o punho fechado e erguido no ar, em determinado show, que eles tinham a foto. Era eu cantando Arrastão, aquele gesto dos braços que eu fazia. Ai recebi conselho deles para não cantar certas músicas tipo Upa Neguinho e Black is Beautiful. Mais uma comprovação de que não dependeram, apenas, dos bastidores artísticos os rumos tomados pela MPB nos últimos 15 anos.⁶¹⁹

'Black is beautiful', uma composição de Marcos e Paulo Sérgio Valle, inserida em seu disco 'Ela', de 1971, era uma música com mensagem explícita envolvendo a questão do protesto racial, trazendo menções diretas a este gênero musical norte-americano. Conforme depoimento dos compositores, a letra precisou ser adequada para ser liberada pela censura.

617 ECHEVERRIA, 1984, *Op.cit.*

618 *Elis Regina contra a espada*, 2007. Documentário. Direção: Ciça Carboni, Fernanda Mitzakoff, Raquel Burached. Brasil, 2007, 20min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CBk5SC6setc>

619 SOUZA, Tárík de. "O som nosso de cada dia." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 18/11/1979, p.7.

Acompanhada por piano, exuberantes arranjos envolvendo vários instrumentos musicais e um coro masculino em alguns trechos, a voz de Elis intercalava suavidade, força e canto visceral, recursos vocais diversos, rasgando a voz ao pronunciar determinadas frases poéticas ou palavras específicas, como “Black is beautiful”, aproximando-se do timbre das cantoras negras norte-americanas.

A mensagem musical era extremamente provocativa dentro dos “anos de chumbo” vividos no Brasil, ainda mais quando cantada por uma mulher branca, reconhecida nacionalmente como uma das principais intérpretes da música popular e ídolo de segmentos da juventude. Fazendo referência explícita à sexualidade (“quero um homem de cor”, “um amante negro”, “enfeitar o meu corpo no teu”), tratava da valorização da negritude, da miscigenação cultural como forma de embelezamento do padrão europeu (“que se integre no meu sangue europeu”). Explicitava dois elementos que eram censurados pela ditadura na época: a temática da sexualidade (ainda mais feminina) podia ser observada como uma “ofensa à moralidade pública” e a aproximação do protesto racial (dualidade “brancos horríveis” e “homem de cor... deus negro, do Congo ou daqui”).⁶²⁰

Elis interpretou esta música em 1971, para uma plateia de 20 mil pessoas no Maracanãzinho, enquanto presidia o júri do conturbado VI Festival Internacional da Canção, ao qual vários artistas recusaram-se a participar como uma forma de contrapor-se ao contexto de censura e autoritarismo. Não se pode pensar que a intérprete desconhecia a realidade repressiva que envolvia o país e os artistas naquele momento, assim como o simbolismo que envolvia a interpretação desta ou de quaisquer outras músicas em evento com grande repercussão e cobertura nacional.

Para além da canção estar distante das mensagens plenamente aceitas pela censura no período, tornou-se ainda mais problemática a partir do ato do artista Toni Tornado, que valorizava sua negritude e ideologias políticas através do cabelo *black power*, sair do meio da plateia, subir ao palco, abraçar a artista e erguer o braço para o alto com o punho fechado, expressando o gesto dos Panteras Negras. Enquanto Toni Tornado foi preso, Elis ganhou mais anotações na lista dos artistas a serem observados

620 'Black is beautiful'. Ela. Elis Regina, Philips, 1970.

mais de perto pelos “guardiães da segurança nacional.”⁶²¹

Entrevistada pela revista *Manchete*, em 1970, em meio a uma sabatina de perguntas de diferentes pessoas, a artista foi “interrogada” publicamente pelo General Olímpio Mourão Filho, um dos “homens fortes” da Ditadura Militar, sobre seu envolvimento com canções de protesto,

General Olímpio Mourão Filho: Só tenho uma coisa a perguntar a você. A arte exige uma comunicação democrática, porque é destinada a todos que possam compreendê-la e senti-la. Isso exclui, filosoficamente falando, o uso da arte para transmitir ideias políticas e religiosas que, por sua natureza, dividem os homens. Pergunto, se diante disso, que é de uma clareza mediana, pode ser admitida a canção de protesto? Se não concorda, explique-se. Se concorda, me diga porque você interpretou uma canção de protesto num festival, tempos atrás?

Elis Regina: A única coisa que percebo com clareza meridiana é que o senhor tenta me impor um ponto de vista seu. Partindo de uma premissa imposta, qualquer raciocínio dentro dela seria prejudicado pela própria imposição. Acredito que um criador, um grande criador - eu sou apenas intérprete general - é aquele que sabe dizer do seu estado de alma. Protestando, amando ou glorificando. Sua arte, se boa, atingirá aos protestantes, amantes ou glorificantes. A cada um ou a todos indistintamente. Peço desculpas, general, mas discordo da arte com regulamento. Ao artista cabe - livremente - apenas propor.⁶²²

A pergunta do general referia-se a 'Arrastão', interpretada por Elis no I Festival de Música Popular, sendo assim, também a seu envolvimento com a perspectiva nacional-popular a partir de sua integração na efervescência musical, política e ideológica vivenciada no Rio de Janeiro e em São Paulo a partir de 1964. Impondo como verdade fechada a ideia de que “a arte exige uma comunicação democrática”, não podendo ser usada para transmitir ideias que dividissem os homens, Mourão questionou a relação da intérprete com músicas de crítica social.

A resposta de Elis é demonstrativa de que sabia muito bem o que se passava dentro do país, possuía visão crítica sobre o contexto ditatorial, tinha clareza político-ideológica e buscava formas inteligentes de sobreviver e resistir ao regime de exceção. Não deixou de ser sarcástica, demonstrar bom humor, responder de forma inteligente e

⁶²¹ MARIA, 2014, *Op.cit.*, p.222-223.

⁶²² *Revista Manchete*, 1970 *Apud* ARASHIRO, 2004, *Op.cit.*, p.71.

defender suas ideias. Através de sua resposta, Elis enfatizou a defesa da liberdade de pensamento e de expressão que deve envolver a arte em sociedades democráticas. Além disso, de forma inteligente e irônica, respondendo na mesma altura o menosprezo demonstrado pelo general, buscou isentar-se frente a provocação: tergiversou sobre a produção de significados da obra musical, buscando eximir-se de responsabilidade enquanto ironizava ser “apenas intérprete general”.

Elis foi inserindo transformações em sua performance artística, repertório e perspectivas musicais, assumindo uma perspectiva mais intelectualizada e politizada, como em seu disco de 1973 (Figuras 35 e 36), em que insere músicas metafóricas envolvendo a inter-relação entre a história e o presente nacional, como 'Oriente', de Gilberto Gil; 'Agnus sei', de João Bosco e Aldir Blanc; e 'O caçador de esmeralda', destes dois compositores e Claudio Tolomei. Se por um lado tais músicas expressam algumas formas poético-musicais e performáticas expressavam possíveis de defender propostas de crítica social e resistência à ditadura buscando as brechas da censura, por outro já apresentam alguns elementos para compreender as reformulações/readequações da perspectiva nacional-popular.

Figuras 35 e 36 – Capa e Contracapa do LP 'Elis' (Philips, 1973)



Fonte: Elis Regina, 'Elis', Philips, 1973.

O avanço do Estado repressivo e autoritário estabelecido pelos militares, centrado numa perspectiva de modernização conservadora e incompatível com as transformações que se defendia para a sociedade brasileira, colocou em xeque a energia mobilizadora nacional-popular, que continha forte carga de romantismo e idealismo. Agora o olhar sobre o “nacional” e o “popular” buscavam ser mais realistas e expressavam as dificuldades enfrentadas no cotidiano do país. Enquanto foi impondo-se como necessário recuperar o “nacional”, na medida em que defender o Brasil, agora trazia conotação de defesa da ditadura, era necessário desnudar as contradições que envolviam o(s) popular(es).

Neste disco, Elis interpretou o samba 'É com esse que eu vou', composto por Pedro Caetano para o Carnaval de 1948, propondo uma releitura completamente diferente da proposta original. Através de uma performance vocal lenta, densa, forte, reforçada por uma harmonia tensa e triste, conforme destaca César Camargo Mariano, a intérprete, responsável pela seleção da música, buscou estabelecer uma forma de contrapor-se a censura e a repressão do período, apropriando-se de elementos da irreverência e resistência da cultura popular do samba e do carnaval,⁶²³

Com esse que eu vou sambar até cair no chão
 Com esse eu vou desabafar na multidão
 Se ninguém se animar
 Eu vou quebrar meu tamborim
 Mas se a turma gostar vai ser pra mim

É com esse que eu vou sambar até cair no chão
 É com esse que eu vou desabafar na multidão
 Se ninguém se animar
 Eu vou quebrar meu tamborim
 Mas se a turma gostar vai ser pra mim

Quero ver o ronca-ronca da cuíca
 Gente pobre, gente rica, deputado, senador
 Quebra quebra eu quero ver
 Uma cabrocha boa
 No piano da patroa batucando
 É com esse que eu vou

623 MARIANO, César Camargo. *Solo: memórias*. São Paulo: Leya, 2011, p.224-225.

Mas quebra, quebra que eu quero ver
Muita cabrocha boa, no piano da patroa

E é com esse que eu vou
E é com esse que eu vou
Mas é com esse que eu vou
Sambar até cair no chão
Com esse eu vou desabafar meu coração
Sambar na multidão
Com esse eu vou
Desabafar meu coração
Com esse eu vou
Desabafar na multidão
Meu coração, eu vou
Eu vou, eu vou, eu vou
É com esse que eu vou
Eu vou
Com esse eu vou
Eu sei que vou
Sambar na multidão
Desabafar...

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, assim como as diferentes tendências da MPB encontravam espaço em suas interpretações. Elis 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.

Em 1976, num depoimento sobre a trajetória de João Bosco e Aldir Blanc, Elis destacou os fatores que fizeram com que se aproximasse de novos compositores,

A minha primeira gravação com músicas de Aldir e João aconteceu em março de 1972. Eu já conhecia o trabalho de Aldir com César Costa Filho e Silvo da Silva Júnior, e queria gravar alguma coisa dele. Quando vi o que ele tinha feito com João Bosco, me apaixonei logo de cara. Sempre achei que a função de um artista fosse a de relatar sua época com a maior sinceridade possível. E é exatamente esse o trabalho que os dois vêm fazendo. Uma obra dura, pensada, sem nada de circunstancial. Como deve ser todo e qualquer trabalho maduro.⁶²⁴

Ao lado de Milton Nascimento e Fernando Brant, a produção musical de João Bosco e Aldir Blanc marcou a reformulação da proposta artística de Elis na década de 1970, pois representavam as intenções que a intérprete queria para seu trabalho e que passou a defender como função social do artista: “relatar sua época com a maior sinceridade possível”. A preocupação com a mensagem passou a marcar seus repertórios, conforme destacou em entrevista para o *Jornal do Brasil*, em 1973, que estava “muito mais ligada à palavra e ao peso das coisas que precisam ser ditas do que ao som propriamente dito e às acrobacias vocais.” Deixando de lado a televisão, a artista passava a dar maior atenção a trabalhos de maior profundidade no teatro, através dos quais pudesse se expor ao público, “desafiá-lo de cima de um palco, dizendo as coisas que ele, público, necessita escutar. Ou que quer escutar.”⁶²⁵ Esse desejo por ampliar a interação com o público mobilizando conscientização ou esperança e alegria, transformando seu trabalho em espaços de reflexão, passou a reorientar seu projeto artístico,

No final, a questão se resume em entender que não basta e que o mais importante não é ser uma excelente cantora. De excelentes cantoras o Brasil e o mundo andam cheios. E a mim não interessa ser uma boa cantora a mais. Quero é usar o dom que a Mãe Natureza me deu para diminuir com ele, a angústia de alguém. Essa ideia é que pode dar sentido ao meu trabalho. E é por isto que cultivo esta ideia com todo carinho, a todo o dia.⁶²⁶

624 Depoimento de Elis – João Bosco e Aldir Blanc. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 33 rpm, n.HMPB-04, stereo (Nova História da MPB), p.6.

625 "Elis Regina: o que se tem a dizer mais importante que o som." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 06/04/1973, p.5.

626 *Ibidem*.

Esta ênfase na mensagem do repertório também foi observada pelo crítico Tárík de Souza, ao analisar seu Show no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo em 1974,

Ela já sabe de tudo que precisa saber sobre cantar. Partiu para o mais complicado: falar. O espetáculo trata de uma pessoa falando com você. Não é muito comum. As gentes no palco andam, cada vez mais, traduzindo ou dando ordens. Sobre o que há e o que não há.⁶²⁷

Contendo as músicas divulgadas através desse espetáculo, o disco de 1974 era considerado um dos melhores trabalhos do ano, sendo definido por Walter Silva como “uma aula”, por demonstrar categoria na produção, nos arranjos e na interpretação.⁶²⁸ Este disco foi elogiado até pelos antigos críticos da intérprete, como Tinhorão, para quem Elis tinha superado a “fase detestável de enxertar recursos extra-vocais às suas interpretações (risos, falsa brejeirice e até tentativas de gracinhas com a letra da música)”, apresentando um excelente trabalho:

Sóbria, super-afinada, Elis Regina usa sua voz de uma pureza de diamante (desta vez conseguindo esconder sua face dura e cortante) com uma inteligência que se revela na forma exata de dizer os versos conforme as margens ou emoções que foram feitos para despertar.⁶²⁹

Agora consagrada pela crítica especializada, Elis passava a ser considerada “a cantora mais técnica do Brasil”, característica que nem desmerecia a intérprete e nem prejudicava a MPB, conforme defendia o crítico Roberto Moura, enfatizando a excelência da cantora,

Técnico e difícil, Elis fez um elepê onde é quase impossível encontrar aquilo que se costuma chamar "uma concessão" e aí está uma coisa raríssima de se encontrar em qualquer disco de qualquer suplemento de qualquer gravadora. Evidentemente ainda, as não-técnicas podem gravar as difíceis. Unir os dois extremos, nenhuma outra intérprete a

627 SOUZA, Tárík de. “Música Popular”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p.5, 14/07/1974.

628 XAVIER, Luiz Augusto. "A música de Chico e Elis - maravilhosa. *Diário do Paraná*, 1. Caderno, 15/12/1974, p.8.

629 TINHORÃO, J. R. "Elis Regina canta; Maria Bethania tem vontade." *Música Popular. Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27/12/1974, p.2.

não ser Elis.⁶³⁰

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, selecionando composições de três fontes principais: Milton Nascimento e Fernando Brant, com 'Travessia', 'Conversando no bar' e 'Ponta de areia'; João Bosco e Aldir Blanc, com 'O mestre-sala dos mares', 'Dois pra lá, dois pra cá' e 'Caça a raposa'; e Gilberto Gil, com 'Amor até o fim' e 'O compositor me disse'. Completavam seu trabalho duas releituras: 'Na batucada da vida', de Ary Barroso e Luiz Peixoto, e 'Maria Rosa', de Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves.

Grande parte das músicas trazia, de forma direta ou metafórica, mensagens sobre a realidade brasileira, quer retratando com dramaticidade sujeitos marginais, como em 'Na batucada da vida' e em 'Maria Rosa', inserindo denúncia social através da nostalgia da Panair e da Estrada de Ferro Bahia-Minas, como em 'Conversando no bar' e 'Ponta de areia', ou retomando narrativas de líderes populares, como João Cândido da “Revolta da Chibata”, em 'O mestre sala dos mares', música que precisou transformar-se para passar pela Censura,⁶³¹

Há muito tempo, nas águas da Guanabara
O dragão do mar reapareceu
Na figura de um bravo feiticeiro
A quem a história não esqueceu

630 MOURA, Roberto. "Elis Regina: na hora justa, o disco certo e a voz exata." Música Popular. Diário de Notícias, 28/12/1974, p.9.

631 Letra original da música, conforme Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional: “Há muito tempo nas águas da Guanabara/ O Dragão do Mar reapareceu/ num bravo marinheiro/ a quem a história não esqueceu./Conhecido como Almirante Negro/ tinha a dignidade de um mestre-sala./ e ao conduzir pelo mar/ o seu bloco de fragatas/ foi saudado no porto pelas mocinhas francesas./ jovens polacas e por batalhões de mulatas!/ Rubras cascatas/ jorravam das costas dos negros/ pelas pontas das chibatas/ inundando o coração/ de toda tripulação/ que a exemplo do marinheiro gritava: Não!/ Glória aos piratas, às mulatas, às sereias!/ Glória à farofa, à cachaça, às baleias!/ Glória a todas as lutas inglórias/ que através da nossa história/ não esquecemos jamais!/ Salve o Almirante Negro/ que tem por monumento/ as pedras pisadas do caís!/ PROJETO MEMÓRIA JOÃO CÂNDIDO, 2008. Disponível em: <http://www.projetomemoria.art.br/JoaoCandido/saibamais3.html>

Conhecido como navegante negro
 Tinha a dignidade de um mestre-sala
 E ao acenar pelo mar na alegria das regatas
 Foi saudado no porto pelas mocinhas francesas
 Jovens polacas e por batalhões de mulatas

Rubras cascatas jorravam das costas dos santos
 Entre cantos e chibatas
 Inundando o coração do pessoal do porão
 Que, a exemplo do feiticeiro, gritavam então

Glória aos piratas! Às mulatas! Às sereias!
 Glória à farofa! À cachaça! Às baleias!
 Glória a todas as lutas inglórias
 Que através da nossa história
 Não esquecemos jamais
 Salve o navegante negro!
 Que tem por monumento, as pedras pisadas do cais.

Mas faz muito tempo...⁶³²

Em plena Ditadura Militar, o samba trazia à tona a história de um movimento social ocorrido dentro da própria Marinha brasileira em 1910, relacionado à manutenção de castigos físicos nos marinheiros de baixa patente, maioria negra ou mestiça. Assim, através da música buscava-se valorizar heróis/líderes populares que encontraram formas de lutar contra injustiças enfrentadas.

Para romper as malhas da censura, João Cândido – “Dragão do Mar”, “marinheiro” e “Almirante Negro” na letra original, transformou-se em “dragão do mar”, “feiticeiro” e “navegante negro”, mudanças que não comprometeram a mensagem poética que se desejava passar. Trabalhando no plano metafórico e utilizando-se de um jogo de palavras, a música não deixou de fazer referência aos castigos (“rubras cascatas jorravam das costas dos santos entre cantos e chibatas”), aos marinheiros amotinados (“o pessoal do porão”), destacar elementos da cultura popular brasileira (“cachaça”, “farofa”, “mulata”, “sereia”) e reverenciar formas de resistência e luta popular através da história nacional. Era o nacional-popular buscando amadurecer e encontrar novas possibilidades de mobilização social.

Inicialmente, a proposta é um samba lento com base de bateria e piano,

632 'O mestre-sala dos mares', Elis, Philips, 1974.

apresentando performance vocal e musical mais contida. Entretanto, na medida em que a mensagem poética vai se desenvolvendo, vai ganhando cadência através de diferentes instrumentos de percussão e da voz de Elis que ganha expressividade, potência e volume, transformando-se quase num grito ao enaltecer o “navegante negro”. Na conclusão, a cadência musical desaparece, valorizando um quase sussurro nostálgico que lembra, através de um “Mas faz muito tempo...” a distância entre este fato do passado nacional e a realidade ditatorial vivida.

Elis que, assim como outros artistas, utilizou-se do espaço televisivo como espaço de trabalho artístico e de divulgação de suas obras, foi assumindo postura crítica frente tal meio. Em entrevistas, como para a Revista Manchete ou o Diário do Paraná em 1973, reclamava que a especificidade do ato de cantar ficava comprometida nas apresentações nos programas de televisão, pois, para poder cantar, o artista tinha que se submeter a contar piadas, histórias e integrar outras tarefas, comprometendo a seriedade, aspecto que levava a vários dos principais cantores brasileiros não gostarem de se apresentar neste meio.⁶³³

Após a rescisão do contrato com a Rede Globo, em 1972, Elis buscou afastar-se do meio televisivo e passou a buscar novas formas de contato com o público, passando a apresentar-se em turnês pelo Brasil: em 1973, ainda com Marcos Lázaro como empresário, e em 1974, com Roberto de Oliveira auxiliando-a construir uma nova relação da artista com a mídia, principalmente uma nova imagem, mais adequada a suas pretensões intelectuais e politizadas.⁶³⁴

Os espetáculos voltados para o público jovem, em auditórios universitários ou teatros/espços alternativos tornaram-se um dos principais espaços de atuação para vários artistas da MPB. Para empresários como Roberto de Oliveira, o circuito universitário aproximava estrategicamente os artistas consagrados dos públicos consumidores de seus discos; para os artistas, trazia a possibilidade de atuar em cenários diferentes dos grandes teatros e da televisão, estabelecendo novas relações com públicos mais amplos. Em entrevista para a Revista Manchete em 1973, Elis tratou

633 “Ídolos, 10 anos depois Elis Regina”. *Revista Manchete*, 18/08/1973./ WERZBITZKI, João J. "Elis, música quente no frio de Curitiba." *Diário do Paraná*. DP Especial, 31/08/1973.

634 ECHEVERRRIA, *Op. Cit.*, p.104.

desta questão,

[...] nas cidades onde não puder cobrar dez cruzeiros, cobro cinco. Vou sair mambembando. É a única forma de me apresentar com um pouco mais de dignidade. Não se pode ficar na mão de duas emissoras de TV e estar sujeita a contar uma piada para cantar Águas de março. A piada tira a forma da música. A gracinha e o balezinho tira a força de Oriente, de Canto de Ossanha, de Nada será como antes. E o meu negócio não é tirar força, é acrescentar, calcar, botar o dedo na nuca das pessoas. Eu ainda vou ter dinheiro para chegar, uma vez por ano, e comprar uma hora na TV e fazer o que eu gosto. Com Fernando Faro e Juca de Oliveira, gente que pensa como eu...⁶³⁵

Para a intérprete, o circuito universitário colocava-se como uma forma de atuar com mais liberdade e dignidade artística, diferente dos formatos, imposições e restrições que a televisão representava para a atuação do artista. Ciente da importância de ocupar espaço no meio televisivo, a artista explicitava o desejo de retornar a ele com mais autonomia para poder desenvolver a proposta artística que quisesse, sem interferência.

Em outra entrevista, agora para a Revista Veja, em 1974, Elis explicitou melhor sua percepção sobre o circuito universitário e o formato de apresentação que percebia como mais satisfatório para o artista,

Em primeiro lugar, eu quero, e vou fazer agora, um show em teatro. Aliás, em vez de show eu prefiro a palavra recital. Ou concerto. Sentam-se vários músicos num palco, o público se acomoda na plateia – e eu começo a cantar, apenas cantar. Nada de filosofia. Se eu tenho alguma mensagem a transmitir, isso deve acontecer naturalmente, pelo meu repertório. Pretendo continuar apresentando músicas de compositores mais novos, como João Bosco. E fundamentalmente quero mostrar meus trabalhos para estudantes. O Circuito Universitário é o fato mais importante da história da música popular brasileira dos anos de 1970. Você tem a chance de se apresentar nos lugares mais distantes, para um público jovem, sempre caloroso, interessado, informado. Para o artista brasileiro, hoje, não há melhor fertilizante que o público das faculdades.⁶³⁶

Realizar recitais destinados ao público universitário, “mais caloroso, interessado, informado”, conforme a percepção da artista, tanto era uma forma de ampliar seu

635 “Ídolos, 10 anos depois Elis Regina”. *Revista Manchete*, 18/08/1973.

636 LANCELOTTI, Sílvio. “Quero apenas cantar.” *Revista Veja*, 01/05/1974.

público, quanto uma busca por espaços de atuação em que suas perspectivas artísticas e musicais fizessem sentido. A referência depreciativa ao formato “show” estava relacionada diretamente a forma de Marcos Lázaro empresariar sua carreira, com objetivo mais centrado na lucratividade que no desenvolvimento da arte musical. Sua resposta reforçava as transformações que já estava operando em suas apresentações, deixando de lado o formato “show” e passando a desenvolver “recitais” centrados unicamente na mensagem que as músicas tinham para transmitir.

A reflexão sobre os aspectos externos que condicionavam suas apresentações artísticas e relação com o público ganharam dimensão em sua percepção sobre o fazer artístico, levando a artista a não reconhecer-se mais nos esquemas empresariais e de produção de imagem que envolviam a profissão e a buscar maior autonomia na condução de sua carreira para expressar suas opiniões e desenvolver seus projetos artísticos. Tais pontos foram tratados por Elis em entrevista para o Diário ABC, em 1975,

[...] Eu estava e de certa forma ainda estou, pois nada é imediato, vivendo um impasse. Estava cansada de ser usada, enganada por empresários sem escrúpulos, que viviam botando limitações na minha cabeça. Não posso estacionar só porque esses caras estão faturando alto as minhas custas. Pra mim chega, rodar a bolsa por rodar prefiro rodar pro meu marido, ou por coisas que eu acredite, por ideais, por meus filhos. Sinto necessidade de mudar, de evoluir, de colocar pra fora minhas opiniões, e não ficar bloqueando meus sentidos. *Chega um momento que a gente tem mesmo que estourar, e se as pessoas não tomarem consciência das coisas que a destroem, das imposições e repressões, um dia elas explodem.* Eu sempre soube disso mas era encostada na parede: “Você tem que se preocupar com sua imagem, a imagem que convém a seu público.” Quer dizer a imagem que enriquece os intermediários. Ora bolas! Quem faz minha imagem sou eu mesma, e eu não posso ficar fingindo o tempo todo, sendo o que não sou. Já consegui desvencilhar-me dos empresários, e de agora em diante quem quer decidir as coisas sou eu, com as pessoas que de fato vivem o que vivo, com quem de fato estiver com as mesmas intenções que eu.⁶³⁷

637 “Elis Regina vira a mesa, mas salva as papoulas.” *Diário do abc*, 17/08/1975 (grifo nosso).

Na mesma cadência que Elis reestruturava sua perspectiva crítica na produção musical, defendendo a importância da música popular enquanto espaço de reflexão, também tornava-se mais consciente e crítica frente as relações capitalistas que envolviam o artista e buscavam modelar sua imagem a partir da lógica de mercado. Desvinculou-se de empresários e 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. A produtora foi fruto de sua parceria com César Camargo Mariano, seu esposo e arranjador, Rogério Costa, seu irmão e técnico de som de seus shows, entre outras pessoas.

Figura 37 – Encarte LP 'Falso Brillhante' (Philips, 1976)



Fonte: Elis Regina, 'Falso Brillhante', Philips, 1976.

Nesse sentido, o espetáculo 'Falso Brillhante', que buscava problematizar musicalmente a trajetória profissional dos artistas da música popular, foi a síntese de tais reflexões, sendo a primeira produção da Trama. Inspirado em passagens da

trajetória artística de Elis, numa perspectiva quase autobiográfica, buscou expressar as dificuldades e contradições enfrentadas pelos artistas brasileiros em suas buscas por reconhecimento no cenário musical nacional.

Ao explicar o espetáculo para o jornalista José Márcio Penido, da Revista *Veja*, Elis destacou que estava “enfadada da gélida polidez que predominava no trato com os companheiros”, que permaneciam “no fundo, como um cenário, uma coisa, um telão” enquanto os intérpretes cantavam.⁶³⁸ 'Falso Brillhante' buscava romper também com este formato, colocando os músicos também em evidência enquanto artistas. Assim, mais do que um recital, intérprete e músicos (“Elis e sua trupe”) interagiam sobre o palco para contar uma história/trajetória, que expressava pontos em comum entre diferentes trajetórias de artistas populares da música. Para isto foram três meses de discussão/composição coletiva do roteiro; ensaios com a diretora Miriam Muniz, Mario Peixoto e o cenógrafo Naum Alves de Souza; aulas de preparação física com José Carlos Violla; e de sensibilização com Roberto Freire, escritor, teatrólogo e psicólogo.⁶³⁹

O espetáculo estreou no Teatro Bandeirantes, em São Paulo, em dezembro de 1975, trazendo uma riqueza de detalhes visuais e musicais, que iam do cenário, a iluminação, passando pelo vestuário e pela performance dos artistas no palco. O teatro foi envolto numa atmosfera circense, pois para o grupo não existiria nada mais parecido com a vida de um artista do que um circo.⁶⁴⁰

O roteiro foi organizado em duas partes: a primeira, chamada de “Descoberta/Carreira/Glória”, envolvia plenamente a linguagem teatral e era composta por uma grande variedade de músicas que ajudavam a compor a trajetória artística da intérprete, de seu início no Clube do Guri, em Porto Alegre, até alcançar o sucesso a partir dos festivais da canção e ser engolida pela roda do sucesso. A forma dramática plena de metáforas que extrapolavam a própria temática do espetáculo, remetendo também ao contexto autoritário brasileiro do período, foi registrada nas análises dos jornalistas Wladimir Soares, de *O Estado de São Paulo*, e José Márcio Penido, da

638 PENIDO, José Márcio. "Empolgante Elis: humor, coragem e emoção. No mais importante espetáculo de todo o ano." *Show. Veja*, n.381, 24/12/1975, p.84.

639 *Ibidem*.

640 "O brilhante falso de Elis." *Diário de Notícias*, 18/12/1975, p.11.

Revista Veja,

Com o começo da glória, a alegria vai sendo mais artificial. Elis torna-se amarga, o cenário chega a ser surrealista. Duas simbólicas mãos caem no palco, envolvem a cantora e começa a loucura. E termina a primeira parte em clima de êxtase. A trajetória está completa mas não terminada. Mesmo sem mãos, o canto continua. Mesmo oprimido, o artista não se cala. A mensagem está dada e não foi gratuita ou pretensiosa porque é uma verdade conhecida pela própria intérprete num ambiente onde coexistem as mais variadas formas de opressão.⁶⁴¹

[...] o artista se sentia massificado pelas máquinas de fazer dinheiro dos empresários - e oprimido pela impossibilidade de se libertar. Uma massa disforme de pano e cera desaba sobre o palco. São duas mãos gigantescas, que aos poucos vão se fechando sobre Elis. De repente, ela se percebe solta da pressão. Mas a agonia não termina. E, quando as luzes voltam a dominar o palco, o público se defronta com a cantora pendente de um trapézio, imobilizada na mais admirável cena do espetáculo, a imolada figura de alguém que caiu lutando. Irrompe o "Messias" de Haendel e termina apoteoticamente o ato.⁶⁴²

O trecho do espetáculo analisado/descrito pelos jornalistas retratava, de certa forma, o sofrido percurso de Elis em busca de liberdade em seu fazer artístico ao perceber-se enredada por lutas de ego internas dentro do campo musical e relações imobilizantes de exploração e opressão capitalista. Conforme destacou o jornalista Wladimir Soares para O Estado de São Paulo, 'Falso Brilhante' era "o recital de uma cantora sempre em busca de renovação e autoconhecimento."⁶⁴³ Para o jornalista Oswaldo Mendes, 'Falso Brilhante' era "uma retomada de seus próprios valores então ampliados em novas formas de luta e de testemunho. E o testemunho de Elis Regina é o de uma cantora vivendo as contradições do seu tempo e dando sentido ao seu caminhar."⁶⁴⁴

Já a segunda parte do espetáculo, chamada de "Desgosto/Gosto/Vontades, era composta, quase inteiramente, por interpretações inéditas da artista, através das quais

641 SOARES, Wladimir. "Elis, vida e canto: a perfeição." *O Estado de São Paulo/Jornal da tarde*, 27/12/1975.

642 PENIDO, José Márcio. "Empolgante Elis: humor, coragem e emoção. No mais importante espetáculo de todo o ano." *Show. Revista Veja*, n.381, 24/12/1975, p.84

643 SOARES, Wladimir. "Elis, vida e canto: a perfeição." *O Estado de São Paulo/Jornal da tarde*, 27/12/1975.

644 MENDES, Oswaldo. "Um sucesso muito fácil de entender. 30/10/1976."

'Elis e sua trupe' expressavam suas percepções sobre o presente, estabeleciam conexões com utopias e projetavam seus desejos de sociedade futura. Parte destas músicas compuseram o disco 'Falso Brilhante', lançado em 1976.⁶⁴⁵

Em 'Jardins de infância', de João Bosco e Aldir Blanc, brincadeiras infantis entrelaçavam-se a tortura e a violência de Estado através de uma inusitada linguagem metafórica, as quais completavam-se na interpretação irônica proposta por Elis na busca por questionar o interlocutor sobre seu posicionamento frente aos fatos (“E você se escondeu / E você esqueceu”; “Você vive um faz de conta”). Com performances musical e vocal em tom de marcha, resgatava-se Dom Quixote em 'O cavaleiro e os moinhos', dos mesmos autores, como forma de inspirar resistência e luta contra a ditadura (“Arrebentar a corrente que envolve o amanhã”, “Despertar as espadas”).

Através de “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida”, ambas de Belchior, um compositor ainda desconhecido do grande público, Elis buscava propor novas reflexões para a juventude, inserindo críticas a sua geração e demonstrando a necessidade de novos posicionamentos dentro do engajamento político. Analisando positivamente a performance vocal destes *rocks* inseridas no disco, a crítica musical Ana Maria Bahiana enfatizou: “É nessas faixas que Elis assusta mais, rasgando e sujando sua bela e perfeita voz com uma falta de pudor assombrosa.”⁶⁴⁶

A proposta de Elis para 'Como nossos pais' envolvia canto visceral e interpretação gestual plena de expressividade. Classificando como “música excelente”, Bahiana destacou as qualidades que observava na voz de Elis em 'Como nossos pais': “solta, livre, áspera muitas vezes, muito, muito perto do grito ou do vagido.”⁶⁴⁷ Tais elementos performáticos ajudaram a construir as mensagens que a composição trazia, entre elas o questionamento ao idealismo que envolveu os artistas na década de 1960,

[...] Viver é melhor que sonhar
E eu sei que o amor é uma coisa boa
Mas também sei
Que qualquer canto é menor do que a vida
De qualquer pessoa [...]

645 Elis Regina, “Falso Brilhante”, Philips, 1976.

646 BAHIANA, Ana Maria. "Um falso brilhante." *Música. Opinião*, 30/01/1976, p.21.

647 *Ibidem*.

Também expressava a triste constatação de que mesmo com práticas e ideias plenas de utopias, grande parte dos jovens de sua geração não conseguiu nem transformar a si próprio, mantendo-se atada ao passado sem conseguir reformular-se para enfrentar os desafios postos pelo presente:

[...]
 Já faz tempo eu vi você na rua
 Cabelo ao vento, gente jovem reunida
 Na parede da memória esta lembrança
 É o quadro que dói mais...

Minha dor é perceber
 Que apesar de termos feito tudo o que fizemos
 Ainda somos os mesmos e vivemos
 Ainda somos os mesmos e vivemos
 Como os nossos pais...

Nossos ídolos ainda são os mesmos
 E as aparências não enganam não
 Você diz que depois deles não apareceu mais ninguém
 Você pode até dizer que eu tô por fora
 Ou então que eu tô inventando...

Mas é você que ama o passado e que não vê
 É você que ama o passado e que não vê
 Que o novo sempre vem... [...]

Para homenagear os artistas da música popular, profissionais ou amadores, Elis foi buscar inspiração na canção engajada latino-americana, ainda pouco difundida nos cenários artísticos brasileiros. Trouxe para seu espetáculo nada menos do que composições dos artistas considerados precursores do canto de crítica social na América Latina: o argentino Atahualpa Yuapanqui e a chilena Violeta Parra. Interpretadas, segundo Ana Maria Bahiana, “com uma sinceridade visceral que desmente qualquer insinuação de modismo.”⁶⁴⁸

648 *Ibidem*.

Figuras 38, 39 e 40 – Performances gestuais de Elis em Falso Brillhante (1976)



Fonte: Elis Regina – Site Oficial. Disponível em: <http://www.elisregina.com.br/Por-Elis/Albuns>

O violão foi o instrumento principal em 'Los hermanos', de Atahualpa Yupanqui, e a bateria ganhou destaque no acompanhamento, buscando adaptar-se às formas de percussão da música folclórica argentina. Através de uma performance forte, que quase se transformava em declamação em determinados trechos, utilizava-se de vibratos e

rasgava a voz para homenagear a seus amigos de profissão (“Yo tengo tantos hermanos / Que no los puedo contar”) e enfatizar a importância da liberdade para o desenvolvimento da arte musical (“E una hermana mui hermosa que se llama libertad”).

A parte musical de 'Gracias a la vida', composta e gravada por Violeta Parra em 1966, também manteve a centralidade do violão no desenvolvimento da música, sendo acompanhado por outros instrumentos de cordas e de percussão. Elis interpretou com alegria, expressividade e potência vocal, utilizando-se de vários recursos vocais para demarcar e enfatizar determinados trechos e palavras da canção, além de pronunciar com cuidado cada palavra, provavelmente preocupada com a compreensão da bela mensagem de gratidão à vida expressada através da música. Em vários trechos da canção, os músicos acompanharam-na cantando, compondo um coro de segunda voz, em especial no trecho final dedicado ao agradecimento da vida.

Destacando que o espetáculo trazia “humor, coragem e emoção”, José Márcio Penido registrou nas páginas da Revista *Veja* o desfecho do espetáculo, com Elis transfigurando-se em “pequeno Dom Quixote”, para reforçar o papel da arte e do artista como transgressora e propositora de novas realidades possíveis,

Para tudo terminar como começou: empunhando tosca e remendada bandeira, com todo o garbo de uma heroica porta-estandarte, chapeuzinho de Dom Quixote na cabeça, a pequenina Elis preenche todo o teatro ao som do samba-enredo "Mestre sala dos mares". Infatigáveis, os companheiros a seguem no canto, num bumba-meu-boi, e nas evoluções. Aos urros, assovios e aplausos, a plateia acoberta os derradeiros acordes do melhor show do ano.⁶⁴⁹

Após assistir a “Falso Brillhante”, Caetano Veloso deixou para Elis a seguinte percepção sobre o espetáculo,

Seria preciso que o astral deste país fosse muito baixo para que vocação tão verdadeira (e já tantas vezes contestada) de Elis continuasse por muito tempo permitindo equívocos: o brilhante não é falso.[...] Fui porque pensava que esse show seria o que eu pensava para você. Mas é mais do que isso, porque viver é melhor que sonhar.

649 PENIDO, José Márcio. "Empolgante Elis: humor, coragem e emoção. No mais importante espetáculo de todo o ano." *Show. Veja*, n.381, 24/12/1975, p.84.

E eu gostei muito de ouvir você cantando a canção que diz isso. Eu gostei muito de ouvir você cantando tudo. Gracias a la vida. Eu fiquei doce e besteirão quando o show terminou. E meditei. Não tenho medo. O show-business é um bicho papão muito bonito e você engole ele: esta é a mensagem que você passa para todos os seus colegas de profissão. [...] ⁶⁵⁰

'Falso Brillhante' ficou em cartaz até 1977. Foram mais de 250 apresentações, chegando a receber mais de mil pessoas diariamente no Teatro Bandeirantes, batendo todos os recordes de público até então. Os espaços de crítica teatral destacavam que o espetáculo "inaugurou um tipo de show absolutamente inédito no país" ⁶⁵¹ Recebeu o prêmio de melhor espetáculo de 1975, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), instituição com grande reconhecimento dentro do campo artístico e musical nacional. Quando completaram-se 200 apresentações, o jornalista Oswaldo Mendes destacou a satisfação de Elis ao ver seu recado chegar a tantas pessoas, pois a plateia tornava-se mais variada a cada novo espetáculo, passando a ser frequentada por espectadores vindos de bairros da periferia. ⁶⁵²

Em sua coluna de Música, para a Folha de São Paulo, Walter Silva destacou a importante mensagem que Elis carregava ao levantar a cada apresentação “a bandeira do artista nacional”, homenageando uma “profissão marginal”, da qual 60 mil músicos desempregados faziam parte

Hoje, pela centésima vez, a bandeira do artista nacional estará mais uma vez sendo desfraldada no palco do Teatro Bandeirantes. Rota e esfarrapada bandeira do artista nacional. Essa profissão marginal que nem existe. Que se junta aos sessenta mil músicos desempregados, também lembrados no espetáculo "Falso Brillhante". [...] Elis o dedica aos seus colegas de profissão. Aos músicos e aos artistas em geral. Hoje, pela centésima vez, eles estarão sendo lembrados em sua simples, mas diária homenagem. ⁶⁵³

650 Depoimento de Caetano Veloso. KIECHALOSKI, Zeca. *Elis Regina*. 6. ed. Coleção Esses Gaúchos. Porto Alegre: Amrigs Gráfica e Editora Ltda., 1984, p.63.

651 PENIDO, José Márcio. "Empolgante Elis: humor, coragem e emoção. No mais importante espetáculo de todo o ano." Show. *Veja*, n.381, 24/12/1975, p.84.

652 MENDES, Oswaldo. "Um sucesso muito fácil de entender." 30/10/1976.

653 SILVA, Walter. "Falso Brillhante, 100 vezes". Música Popular. *Folha de São Paulo*, 1976.

Sobre o engajamento que o repertório musical e a performance do espetáculo representava, Elis deu o seguinte depoimento para o jornal carioca *Última Hora* em 1976,

Hoje sou mamãe coragem que arregaça as mangas e sai pro pau. Chegou um momento que não dava mais pra eu fechar os olhos pra certos problemas. Eu não posso fingir que eles não existem, embora muitas vezes não passe por eles [...].⁶⁵⁴

O mesmo grupo de músicos que participou do espetáculo integrou a gravação do disco 'Falso Brillhante', dirigido por Mazola e gravado nos novos estúdios da Phonogram no Rio de Janeiro: César Camargo na direção musical, arranjos, teclados e violão; Nenê na bateria, violão e piano elétrico; Natan na guitarra, violão, viola e percussão; Wilson no contrabaixo, baixo elétrico e percussão; e Crispim na guitarra, teclado, violão e percussão. Parte da crítica especializada considerou o repertório do disco menos sofisticado, quando comparado com as obras anteriores de Elis.⁶⁵⁵ Entretanto, Maurício Kubrusly, no *Jornal da Tarde*, não deixou de destacar que em 'Falso Brillhante' Elis retomava a emoção e demonstrava um maior engajamento.⁶⁵⁶ Cabe lembrar que a emoção era uma característica marcante da performance de Elis e que já tinha sido alvo de críticas por seu trabalho ser considerado com excesso de expressividade, por aqueles que defendiam critérios mais intimistas de interpretação, assim como muito “técnico”, quando demonstrou uma performance mais contida, no início da década de 1970.

A crítica musical também soube valorizar o trabalho. Começando pela coluna musical de Tinhorão, no *Jornal do Brasil*, que classificou como destinado ao público de nível universitário e sublinhou os arranjos bem elaborados de César Camargo, as baladas-rock de Belchior, abordando “intrincados problemas metafísico-sociais de conflitos de gerações e de lutas entre o velho e o novo”, e a interpretação com requintes

654 “Elis Regina. Vida, glória e amargura.” *Última Hora*, Rio de Janeiro, 19/01/1976, p.01.

655 KUBRUSLY, Maurício. “Elis num brilho que ofusca a perfeição”. *Jornal da Tarde*, 23/02/1976, p.23; LANCELOTTI, Sílvio. “Camisa-de-força”. *Veja*, 10/03/1976, p.90; MOURA, Roberto. *O falso brilhante de Elis Regina*. MPB. *Diário de Notícias*, 20/02/1976, p.17.

656 KUBRUSLY, Maurício. “Elis num brilho que ofusca a perfeição”. *Jornal da Tarde*, 23/02/1976, p.23.

vocais de Elis, “uma cantora de nível excepcional”.⁶⁵⁷

Ana Maria Bahiana também avaliou positivamente o disco, aproveitando para comentar a carreira artística de Elis, ressaltando o processo introspectivo sofrido pela intérprete, mas que não retiraram de seu canto a conexão com a realidade,

"[...] se afirma como um ato de coragem profissional, lucidez e beleza. O show, em cartaz, com sucesso absoluto, no Teatro Bandeirantes, em São Paulo, por certo suplanta o disco: nele Elis se joga por inteiro, comenta, corta e remonta sua carreira de cantora, porta-voz, estrela, porta-estandarte da música brasileira, com ferocidade, cenários, roupas e luzes. Mas o disco, para quem não pode ver o espetáculo, já é uma amostra magnífica do que se pode fazer com perícia e audácia em doses iguais."

De menina prodígio a estrela dos festivais, musa e bandeira de toda uma geração, a gaúcha Elis Regina Costa, 30 anos, descreveu um ciclo intenso, uma carreira brilhante onde não faltaram explosões de temperamento e escassearam momentos de reflexão. A partir de 1970, talvez por efeito da análise que iniciou, Elis deu partida a um processo de introspecção. Não cortou as amarras com o mundo exterior, muito pelo contrário: por sua voz continuaram a chegar ao público os trabalhos de gente pouco conhecida e de maior gabarito, gente como Sueli Costa, João Bosco/Aldir Blanc, Belchior. Mas sua voz mesma se encolhia, se guardava, apurando sempre e cada vez mais a forma, o timbre, a pureza.⁶⁵⁸

Cabe destacar a importância da inserção de músicas da canção engajada latino-americana no repertório do espetáculo e do disco, pois, mesmo que pontual, o impacto de suas performances ajudaram a abrir espaço para o gênero nos cenários e mercado musical nacional. O sucesso da interpretação de Elis de 'Gracias a la vida' é apontado como ponto nodal para o despertar de certas camadas da intelectualidade brasileira pela chamada “latinoamericanidad”, conforme expressou uma matéria sobre Violeta Parra no *Jornal do Brasil*, em 1977.⁶⁵⁹ Análise semelhante é expressada pelo crítico musical Tárík de Souza, em sua coluna sobre música popular no *Jornal do Brasil*, em 1977, o qual destacou que a abertura que passou a existir nos cenários artísticos e no mercado musical nacional para a música latino-americana foi fruto da pressão exercida pelos

657 TINHORÃO, J.R. "O verdadeiro e o falso em termos de brilhante." *Jornal do Brasil*, Caderno B, RJ, 9/03/1976, p.2

658 BAHIANA, Ana Maria. "Um falso brilhante." *Música. Opinião*, 30/01/1976, p.21.

659 "Violeta Parra: Gracias a la vida." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 17/07/1977, p.19-20.

próprios artistas, entre eles Milton Nascimento, Elis Regina e Chico Buarque no lado de cá e Astor Piazzola e Mercedes Sosa do lado de lá.⁶⁶⁰

Em seu depoimento para Nicolás Brizuela, Mercedes Sosa também apontou o sucesso das performances de Elis como facilitadores para sua entrada no cenário musical brasileiro,

No Brasil de vinte anos atrás só havia duas pessoas capazes de reunir em uma única pessoa, sem nenhuma mentira, todas as correntes musicais e poéticas, desde as mais tradicionais as mais sofisticadas, desde as mais populares as mais cultas: me refiro a Vinícius de Moraes, o grande poeta, e a Elis Regina, que no meu julgamento é uma das grandes cantoras de todos os tempos. Essa mulher, que além disso era um anjo de bondade, me ajudou muito, talvez porque sabia que as coisas não estavam muito bem para mim na Argentina, e em um de seus discos mais belos, *Falso Brillante*, incluiu duas canções em castelhano, dois clássicos do meu repertório e que além disso me definem: 'Gracias a la vida' e 'Los hermanos'. Como Elis era quase um mito vivo, em seguida se tornaram famosíssimos. Tornou-se muito mais fácil ser recebida pelas pessoas, porque ao identificar-me com estes temas não apenas souberam quem eu era, senão que tipo de cantora eu era.⁶⁶¹

Esta busca por explicitar posicionamento crítico frente a realidade nacional marcou a produção discográfica e o formato dos espetáculos de Elis até o final da década de 1970, tornando-se o caminho que a intérprete encontrou para desenvolver seu projeto artístico. Em 1977, Elis idealizou o espetáculo “Transversal do tempo”, conforme comentou em entrevista para Regina Echeverria, para a Revista *Veja*, em 1978

Você imagina saídas, mas o sinal não abriu, o que podemos fazer! Ficamos sentados dentro de um táxi, numa transversal do tempo, esperando. Não te perguntam nada, não te pedem opinião... A angústia, a claustrofobia e também as várias fugas estão dentro do repertório. A alienação que pode vir através dos embalos de qualquer dia da semana. Na realidade, não é um espetáculo feito para dançar. Alerto que os bailantes se sentirão muito agredidos, portanto não me cobrem. Se quiserem assistir, já estou avisando antes. Também não estou dizendo que todo espetáculo deva ser assim, e também não

660 SOUZA, Tárík de. Portugueses e latinos na abertura (musical) do país. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27/10/1979, p.07.

661 BRIZUELA, 1992, *Op.cit.*, p.104.

quero dizer que todos os outros farei desta forma. Mas eu peço desculpas, usando as palavras do Vitor Martins: 'Me perdoem, os dias eram assim.' A partir do momento em que resolvi que minha arte deve ter ligação com a realidade em que vivo, mínima que seja, lamento imensamente a cara amarrada, a falta de amigos. Também não fui preparada para isso, é o que me está sendo dado para digerir. Gostaria que fosse diferente. Mas também, como a maioria das pessoas, estou esperando o guarda acionar a mudança de cor do sinal. Enquanto isso, eu canto um sinal de alerta...⁶⁶²

Elis deixou claro em seu depoimento que “Transversal do tempo” estava relacionado a suas percepções sobre o tempo presente e as incertezas vividas dentro da realidade nacional, ligadas ainda ao regime ditatorial, que demonstrava desgaste, mas que ainda encontrava-se implantado no Brasil. O repertório explicitamente social e interpretado com performances plenas de dramaticidade, era pleno de reflexões, conforme o seu próprio depoimento, não era nada “bailável”, mas “agressivo”, era a forma como a artista encontrava para explicitar sua percepção sobre a realidade vivida. Em seu repertório estavam: 'Sinal Fechado', de Paulinho da Viola; 'Deus lhe pague' e 'Construção', de Chico Buarque; 'Saudosa maloca', de Adoniran Barbos; o 'Rancho da goiabada', de João Bosco e Aldir Blanc; e 'Cartomante', de Ivan Lins e Vitor Martins, esta última, trazendo grande carga simbólica de contestação à ditadura,

Nos dias de hoje
É bom que se proteja
Ofereça a face a quem quer que seja

Nos dias de hoje esteja tranquilo
Haja o que houver pense nos seus filhos
Não ande nos bares esqueça os amigos
Não pare nas praças não corra perigo
Não fale do medo que temos da vida
Não Ponha o dedo na nossa ferida... Ah...

Nos dias de hoje
Não lhes dê motivo
Porque na verdade
Eu te quero vivo

Tenha paciência

662 ECHEVERRIA, Regina. “O sinal está vermelho.” *Revista Veja*, 25/10/1978.

Deus está contigo
Deus está conosco
Até o pescoço

Já está escrito
Já está previsto
Por todas videntes
Pelas cartomantes

Está tudo nas cartas
Em todas as estrelas
No jogo dos Búzios
E nas profecias... ah...

Cai, o Rei de espadas
Cai, o Rei de ouros
Cai, o Rei de paus
Cai, não fica nada!!

Questionada sobre o teor explicitamente político do espetáculo, no programa Vox Populi, da TV Cultura, em 1978, Elis buscou desconversar e deixar a interpretação para o interlocutor da obra,

Bem, como é que eu vou explicar... A linha do espetáculo é uma linha de debate de uma série de assunto. O espetáculo tem a pretensão de ser jornalístico, de abordar uma série de temas, fazendo um tocar, né? Porque solo de profundidade em duas horas realmente não dá. Pra se lançar, ele faz uma série de denúncias, digamos assim. Quer dizer, no sentido de mostrar uma série de coisas. Quanto a ser político, a preocupação da gente não era especificamente essa. Mas acho que a gente tem que participar um pouco da vida. Porque senão corre o risco de virar Carolina, o tempo passa na janela e ela não vê. Então, a gente fala de muita coisa, como por exemplo, destruição de mata, destruição de rio, destruição do homem, a desapropriação; a gente fala de casa, de trabalhador, de gente que trabalha no campo, de boia-fria, a gente fala de uma porção de coisas através de músicas de pessoas muito conhecidas. E faz-se uma exposição, né? A gente fala a respeito das coisas, a gente não toma partido. As pessoas é que tomam partido. Se isso é ser político, então o show é político. A gente acha que ele é jornalístico. Mas quem sabe ele não é político? De repente... você falou, eu estou até pensando. Você viu que eu fiquei alguns minutos pensando na coisa até responder. Alguns minutos não, alguns segundos. De repente até é, ou não, quem sabe, talvez. Tudo é possível.⁶⁶³

663 Entrevista com Elis Regina. Vox Populi, TV Cultura, 1978.

Elis explicitou em sua resposta a necessidade que tinha de expressar o Brasil e discutir os problemas candentes que percebia na realidade presente. A crítica especializada e vários integrantes do meio artístico enfatizavam que o show era “atado a 1968”. Em entrevista para Roberto Trigueirinho, no City News, em 1978, Elis destacou que a proposta do “Transversal do Tempo” era justamente essa “ser jornalístico, destinado justamente a refrescar as memórias entorpecidas.”⁶⁶⁴

Figura 41 – Capa do LP 'Falso Brillhante', Philips (1976)

Figura 42 – Capa e do LP 'Transversal do temo', Philips (1978)



Fonte: Elis Regina – Site Oficial. Disponível em <http://www.elisregina.com.br/Por-Elis/Albuns>

Esse 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.⁶⁶⁵ Sua interpretação de 'O bêbado e a equilibrista', composição de João Bosco e Aldir Blanc, ganhou grande repercussão e passou a ser

664 TRIGUEIRINHO, Roberto. “Entrevista com Elis Regina.” *City News*, 15/10/1978. In: ARASHIRO, Osny. *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p.93-94.

665 MARIA, 2014, *Op.cit.*, p.323.

representada como “Hino da Anistia”⁶⁶⁶, passando a embalar várias manifestações políticas do final da década de 1970 que buscavam exercer pressão pela abertura política do país,

Caía a tarde feito um viaduto
E um bêbado trajando luto
Me lembrou Carlitos...

A lua
Tal qual a dona do bordel
Pedia a cada estrela fria
Um brilho de aluguel

E nuvens!
Lá no mata-borrão do céu
Chupavam manchas torturadas
Que sufoco!
Louco!
O bêbado com chapéu-coco
Fazia irreverências mil
Pra noite do Brasil.
Meu Brasil!...

Que sonha com a volta
Do irmão do Henfil.
Com tanta gente que partiu
Num rabo de foguete
Chora!
A nossa Pátria
Mãe gentil
Choram Marias
E Clarices
No solo do Brasil...

Mas sei, que uma dor
Assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança...

Dança na corda bamba
De sombrinha
E em cada passo
Dessa linha
Pode se machucar...

666 "Ampla, geral e irrestrita, pedem os compositores." *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23/06/1979, p.4.

Azar!
 A esperança equilibrista
 Sabe que o show
 De todo artista
 Tem que continuar...

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 ASSIM, entidade criada por vários integrantes do cenário musical nacional, presidida pela intérprete em 1978. Entrevistada para o Programa Jogo da Verdade, da TV Cultura, no começo de 1982, a intérprete buscou explicitar seu posicionamento em busca da valorização dos músicos:

Parece que os músicos não se deram conta ainda da extensão do seu próprio problema. Eu acho que não se deram conta por várias razões, talvez até a única desculpa que se encontra é o tipo de pressão econômica que paira eternamente em cima da cabeça dos músicos, a necessidade de sobrevivência, a conta da luz no fim do mês. Como é que faz! Então faz a gravação de qualquer jeito e assina aquele recibo canalha que faz com que ele ceda seus direitos perpetuamente pra gravadora. Então o direito de mão-de-obra é entregue de “mão-beijada, ela arrecada e não sei o que faz com o dinheiro. Arrecadação não existe. A SOCIMPRO arrecada e passa para a Ordem dos Músicos, que não tem o poder de distribuição. Então o dinheiro fica ali no fundo previdenciário pra comprar cadeira de rodas, pagar enterro. A gente quer que o músico viva: não quer que o músico morra decentemente, e sim viva decentemente.⁶⁶⁷

Quando André Midani, diretor da Philips, transferiu-se para a WEA, Elis transferiu-se com ele, gravando por esta gravadora dois discos, 'Essa Mulher', em 1979, e 'Saudade do Brasil', em 1980. 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.⁶⁶⁸ Desta forma, buscando encontrar mais respeito para o desenvolvimento

667 Elis Regina. Entrevista para o Programa Jogo da Verdade. TV Cultura, São Paulo, 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ax-p-Zr8cyg>

668 MARIA, 2014, *Op.cit.*, p.319.

de seu trabalho, Elis assinou contrato com a Som Livre, pertencente ao Grupo Globo. Em entrevista para a Folha de São Paulo, a intérprete apresentou sua estratégia para buscar combater a lógica injusta das grandes gravadoras,

A melhor maneira de a gente brigar contra uma série de coisas é ficar próximo do acontecimento, das coisas. Quer dizer, quanto mais gente com a consciência até dessa onipotência ou dessa prepotência da TV Globo estiver lá dentro, mais fácil será eles voltarem, a conversar com os artistas e darem a eles o peso e a medida que, na realidade eles têm.⁶⁶⁹

Essa busca por expressar a realidade e denunciar as injustiças também esteve explícita no espetáculo 'Saudades do Brasil', de 1980, que foi idealizado a partir da 'Carta do Exilado', escrita por Oswaldo Mendes a partir de inspiração em Bertold Brecht, na qual o autor destacava: “O pior é aquele que se torna exilado em seu próprio país.” O espetáculo trazia a ideia de um país que foi roubado e precisava ser recuperado para seu povo. Nesse sentido, como forma de explicitar esta proposta, foi pensado como um “anti-show”, pautado na ideia de “anti-coreografia, anti-arranjo, anti-cenografia e anti-estrela,” com bailarinos e músicos que não eram profissionais, mas que foram selecionados através do jornal, entre pessoas comuns, pessoas que nunca tinham subido num palco.⁶⁷⁰ Elis buscou expressar sua proposta,

O Brasil é feito de pessoas feias, mal-vestidas e mal-alimentadas. Se o cara vai ao show e se assusta é porque está se vendo no espelho. Este é um anti-show por excelência. Os bailarinos e os músicos não são profissionais. Todos são filhos de operários do ABC, gente que nunca teve a oportunidade de subir ao palco.⁶⁷¹

Em seu repertório, que resultou em disco duplo pela WEA em 1980, a temática social também esteve presente: 'Terra de ninguém', de Marcos Valle e Paulo S. Valle; 'Maria Maria', de Milton Nascimento e Fernando Brant; 'Canção da América', de Milton

⁶⁶⁹ Entrevista para o Suplemento Folhetim, Folha de São Paulo, 1981 Apud MARIA, 2014, Op.cit., p.379-80.

⁶⁷⁰ Entrevistas de Elis para CAROLE CHEDIAC. In: ARASHIRO, Osny. *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p.37-43.

⁶⁷¹ KIECHALOSKI, 1984, *Op.cit.*, p.49.

Nascimento e Fernando Brant; 'As aparências enganam', de Tunai e Sérgio Natureza; 'Conversando no bar', de Milton Nascimento e Fernando Brant; 'Menino', de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos; 'Aos nossos filhos', de Ivan Lins e Vitor Martins; 'O que foi feito de vera (de Vera)', de Milton Nascimento e Fernando Brant; 'Redescobrir', de Gonzaguinha.

Através desta última música – 'Redescobrir', Elis Regina⁶⁷² fechava o espetáculo, unindo-se a grande roda das pessoas comuns que transformaram-se em bailarinos a partir do espetáculo. Da mesma forma, sua voz, a de uma das maiores cantoras brasileiras, entrava em comunhão com as vozes das pessoas comuns, para propor através da performance coletiva novas/velhas utopias,

Como se fora brincadeira de roda, memória
 Jogo do trabalho na dança das mãos macias
 O suor dos corpos na canção da vida, história
 O suor da vida no calor de irmãos, magia
 Como um animal que sabe da floresta memória
 Redescobrir o sal que está na própria pele macia
 Redescobrir o doce no lamber das línguas, macias
 Redescobrir o gosto e o sabor da festa, magia
 Vai o bicho homem fruto da semente, memória
 Renascer da própria força, própria luz e fé, memória
 Entender que tudo é nosso, sempre esteve em nós, história
 Somos a semente, ato, mente e voz, magia
 Não tenha medo, meu menino povo, memória
 Tudo principia na própria pessoa, beleza
 Vai como a criança que não teme o tempo, mistério
 Amor se fazer é tão prazer que é como se fosse dor, magia
 Como se fora brincadeira de roda, memória
 Jogo do trabalho na dança das mãos macias
 O suor dos corpos na canção da vida, história
 O suor da vida no calor de irmãos, magia⁶⁷³

672 Elis faleceu por uma fatalidade em 18/01/1982.

673 'Saudades do Brasil', Elis Regina, WEA, 1980.

3.3 REDIMENSIONANDO IDENTIDADES NOS ANOS 1970

Quando a década de 1970 começou, Mercedes Sosa e Elis Regina já estavam consagradas entre as mais importantes intérpretes populares de seus países; eram reconhecidas dentro de seus campos musicais; tinham carreiras artísticas estruturadas e promissoras; possuíam a estrutura da gravadora Philips para produção e divulgação de seus discos; possuíam repertórios compostos por músicas dos compositores mais reconhecidos, mas não deixavam de abrir espaço para novos talentos; desenvolviam suas performances acompanhadas por músicos sofisticados; apresentavam-se em diferentes cenários artísticos; já se encontravam no circuito internacional de espetáculos; desenvolviam performances paradigmáticas; e mantinham seus projetos artísticos vinculados a perspectivas de renovação poético-musical, dialogando, de formas diferenciadas, com a função social da música. Através de tais aspectos torna-se possível aproximar as trajetórias destas duas cantoras, entretanto isto não implica em afirmar que seus processos e significados foram iguais.

Começando pelos processos autoritários e repressivos que envolveram as duas sociedades: no Brasil, a partir de 1968, com a reinstauração da Lei de Segurança Nacional e com o decreto do AI5 a censura e os aparelhos repressivos ganharam força e passaram a exercer forte pressão sobre a liberdade de expressão, atacando diretamente a produção cultural do país; na Argentina, a censura iniciou a partir da ditadura de 1966-1973, entretanto não atuou de forma muito expressivas e os artistas mantiveram boas margens de liberdade para desenvolverem seus trabalhos, mesmo aqueles vinculados à crítica social. Somente com a ditadura de 1976-1983 passou-se a exercer formas concretas de censura, perseguição e violência.

Neste sentido, os artistas argentinos, entre eles Mercedes, mantiveram suas produções envolvendo crítica social até o começo da segunda metade de 1970, enfrentando alguma censura e repressão. Mercedes deu voz para os princípios defendidos no Novo Cancioneiro, compondo principalmente seu repertório com composições de Mátus e Tejada Gómez. Com o fim de seu relacionamento com Mátus, mantendo seu projeto artístico, a intérprete inseriu-se em novos círculos artísticos, todos

com perspectivas estéticas e políticas progressistas, não desvinculando-se do Partido Comunista. A artista também contou com estrutura e estabilidade proporcionadas pela Philips para produzir e divulgar seu trabalho, e com um empresário que atuava como impulsionador de suas perspectivas político-ideológicas.

Na década de 1960, seu repertório buscou colocar em evidência diferentes grupos invisibilizados nas representações hegemônicas, em especial profissionais ligados ao campo, mobilizadores identitários dos “cabezitas negras” nas grandes cidades como Buenos Aires, assim como incentivar conscientização e ação política. Neste sentido, o nacional-popular de seu repertório envolveu a Argentina, buscando propor um país transformado a partir da utopia de transformação social, no qual a diversidade da população, dispersa em regiões diferentes, fosse valorizada.

Tais ideias mantiveram-se no repertório de Mercedes na década de 1970, ganhando força durante o período de efervescência de movimentos sociais no começo da década. Entretanto, passaram a envolver novas representações e identidades sociais, na medida em que passaram a defender a possibilidade da transformação social da América Latina como um todo. Assim, o canto militante exercido nacionalmente por Mercedes transformou-se, também, em militância pela unidade latino-americana como forma de transformação social para todos os povos. Ao mesmo tempo em que a artista redimensionou sua identidade, agregando a “la negra” termos como “voz da América Latina”, suas performances vocais interligaram diferentes grupos em uma comunidade de sentido. A partir de 1976, Mercedes passou a ser censurada e perseguida dentro da Argentina, passando a exercer a resistência e a luta contra a ditadura a partir de suas apresentações no exílio.

Dentro de um percurso diferente, os artistas brasileiros, entre eles Elis, tiveram que reestruturar seus projetos artísticos para sobreviver durante a ditadura. Elis, que vinha de um trabalho expressivamente nacional-popular, aproximou-se mais da bossa-nova, ainda mais após seu casamento com Ronaldo Bôscoli, e flertou com a carreira internacional. Entretanto, a intérprete não conseguiu depurar completamente a perspectiva de crítica social que envolvia seu repertório, atraindo a atenção da ditadura, o que acabou levando-a a atuar em eventos ditatoriais, comprometendo sua imagem em

círculos mais politizados.

Neste sentido, a reformulação que Elis fez de seu projeto artístico, buscando reforçar uma imagem politizada e sofisticada, com a qual tinha identificação, deu-se a partir dos constrangimentos que sofreu pelas patrulhas ideológicas ligadas à esquerda. Esta transformação deu-se no mesmo momento em que seu relacionamento com Bôscoli chegou ao fim e a intérprete passou a retomar suas performances expansivas e vibrantes, característica criticada pelos bossa-novistas.

Seu repertório passou a expressar as possibilidades de envolver música popular e política dentro do contexto repressivo: músicas repletas de metáforas; releituras ironizadas ou densas; vocalizes; etc. Buscando estabelecer outras formas de relação com o público, passou a aparecer menos frequentemente na televisão, rescindindo contratos, assim como também deixou de ser empresariada, buscando assumir mais autonomamente sua carreira; também integrou circuitos universitários e passou a desenvolver espetáculos explicitamente reflexivos, centrados na função da arte e do artista.

Quando se compara a perspectiva engajada de Elis Regina a de outros artistas, mais militantes como Mercedes Sosa, a tendência que se observa é desvalorizar as particularidades de seu engajamento e de sua apropriação/diálogo com as utopias de transformação social. Elis não teve um engajamento militante, relacionado a um partido ou ideologia política explícita. Entretanto, observando sua trajetória, não se pode tirar o engajamento das características que proporcionaram identidade para sua arte, através do qual construiu/reconstruiu suas experiências particulares, redimensionando sua própria identidade e também atuando na recriação de seus públicos, na medida em que a experiência musical, envolvendo questões estéticas e éticas, consiste numa experiência vivida com intensidade que possibilita reconstruir sentido para as identidades.

Nos anos 1960, o repertório de Elis trazia representações nacional-populares que buscavam contrapor-se as representações hegemônicas, valorizando as identidades sociais dos sujeitos invisibilizados na sociedade brasileira, os mesmos que se buscava, conscientizar e mobilizar para a luta por transformação social. Já nos anos 1970, preocupada em fazer a crítica ao idealismo que envolveu a década anterior, o repertório

de Elis buscou representações mais próximas da realidade social, expressando as contradições que envolviam o país, assim como expressar resistência e crítica social a partir das brechas possíveis dentro da censura.

Tanto Mercedes Sosa quanto Elis Regina integraram seus projetos artísticos às possibilidades de resistência frente a Estados de exceção na década de 1970, assim como seus repertórios mantiveram-se integrados às lutas em torno das representações e identidades sociais, através das quais redimensionaram suas próprias identidades.

A música 'Maria, Maria', de Milton Nascimento e Fernando Brant foi interpretada pelas duas intérpretes, por Elis, em 'Saudades do Brasil', em 1980, e por Mercedes em 1984. Através de performances marcantes, envolvendo ao mesmo tempo suavidade e força, conectaram-se diretamente com seus públicos ao expressarem identidades e desafios coletivos, mas que davam conta de falar também de seus desafios particulares: ser mulher, artista e engajada,

Maria, Maria,
É um dom, uma certa magia
Uma força que nos alerta
Uma mulher que merece viver e amar
Como outra qualquer do planeta

Maria, Maria,
É o som, é a cor, é o suor
É a dose mais forte e lenta
De uma gente que rí quando deve chorar
E não vive, apenas aguenta

Mas é preciso ter força,
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria, Maria,
Mistura a dor e a alegria

Mas é preciso ter manha,
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania
De ter fé na vida...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“[...] Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto
Así yo distingo dicha de quebranto
Los dos materiales que forman mi canto
Y el canto de ustedes que es el mismo canto
Y el canto de todos que es mi propio canto
Gracias a la vida, gracias a la vida”
(Violeta Parra, 1966)*

Mercedes Sosa (1935-2009) Elis Regina (1945-1982) constituíram-se em expressões da música popular latino-americana da segunda metade do século XX, representativas dentro de seus campos musicais, a música folclórica argentina e a música popular brasileira. Construíram suas trajetórias artísticas partindo das referências estéticas, processos de reconhecimento artístico, relações e possibilidades abertas em cada um destes espaços, dentro dos quais conquistaram importantes capitais simbólicos. Para além de espaço pleno para expressar suas sensibilidades artísticas e interpretações sobre a realidade social, a música foi para ambas lugar de construção identitária, de luta política e de disseminação de utopias.

Suas trajetórias artísticas possuem várias proximidades, aspectos que viabilizam comparações e reflexões: ambas são intérpretes e originárias das camadas populares, com vínculos familiares relacionados a partidos envoltos em certas dinâmicas das classes trabalhadoras; iniciação musical mais relacionada a experiência radiofônica que a estudos formais relacionados à música; suas carreiras tiveram início em circuitos regionais; necessidade de migração para os grandes centros nacionais para impulsionar projetos artísticos; inter-relações com intelectuais e artistas engajados; intérpretes centrais na configuração de novas perspectivas musicais que buscaram atualizar as tradições musicais nacionais em suas perspectivas musicais e poéticas, assim como desenvolver temáticas sociais, o Novo Cancioneiro na Argentina e a Música Popular Brasileira; envolvimento com o paradigma nacional-popular; desenvolvimento de projeto artístico inseridas em grande empresa discográfica (Philips); performance vocal paradigmática; influências nas reconfigurações de seus campos musicais; e

posicionamento ideológico envolvendo o engajamento político, com características distintas nas décadas de 1960 e 1970. Para além de possibilitar analisar e comparar as dinâmicas de inserção e articulação das duas artistas em seus campos musicais, as configurações e reestruturações de seus projetos artísticos, assim como suas relações com o engajamento e o mercado musical, as identidades sociais mobilizadas a partir de seus repertórios e suas performances artísticas, a tese permite estabelecer aproximações e distanciamentos entre as dinâmicas da música popular no Brasil e na Argentina no período abordado.

Em alguns aspectos percebe-se que suas trajetórias apresentam pontos correlatos, relacionados a similaridades dos percursos do artista da música popular frente a concentração dos cenários artísticos e da indústria cultural, como nas sociedades latino-americanas; às semelhanças existentes entre o Novo Cancioneiro e a MPB; ou a características particulares relacionadas a suas performances vocais. Entre tais correlações estão:

- o envolvimento com novas sonoridades, novas perspectivas estético-ideológicas e a defesa de renovação poética, musical e interpretativa nas músicas populares nacionais, implicando ao mesmo tempo em rupturas e releituras das tradições musicais;
- as contribuições para o desenvolvimento de novas perspectivas musicais;
- os processos de consagração artística plenos de tensões dentro dos campos musicais, com marcos de reconhecimento popular e nacional através de festivais de música popular nacional, relevantes cenários para os campos musicais e para a indústria cultural da música e que entrelaçavam diferentes interesses, culturais, comerciais e político-ideológicos;
- a defesa de redefinição de critérios estéticos e ideológicos dentro dos campos musicais, resultando em repertórios articulados à construção de representações mais amplas das identidades nacionais, fruto da inspiração com perspectivas nacional-populares (ou nacionais e populares);
- as relações estabelecidas com a indústria cultural como forma de

projeção artística e de disseminação de novas possibilidades e mensagens musicais;

- a expressividade como característica das performances vocais, marcantes em seus gestos interpretativos e propulsoras de novas possibilidades comunicacionais para a música popular, atuando no processo de popularização da produção musical de correntes centradas na renovação musical, poética e engajada nos princípios da utopia de transformação social das esquerdas políticas.

Suas trajetórias artísticas, identificadas com performances intensas 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. Mercedes Sosa e Elis Regina enfrentaram estes desafios: artistas em busca de reconhecimento, sentiram na pele o fato de não estarem dentro dos padrões de seus campos musicais, compondo novas formas de interpretação; engajadas, apropriando-se de ideias estéticas e políticas, entregaram voz para a divulgação de perspectivas nacionais e populares; mulheres, em constante tensão com padrões sociais, teceram sensibilidades, identidades, utopias e expectativas do ser feminino.

CORPO DOCUMENTAL

a) BIOGRAFIAS, MEMÓRIAS E DEPOIMENTOS

ARIEL RAMÍREZ. *Site Oficial*. Disponível em: <http://www.arielramirez.com/>

ARASHIRO, Osny. *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ARMANDO TEJADA GÓMEZ. *Site Oficial*. Disponível em: <http://www.tejadagomez.com.ar/>

BARSOTTI, Rubens. A televisão assume o fino. In: *História do Samba*. Coleção Os Grandes Sambas da História. São Paulo: Globo, 1998.

BRACELI, Rodolfo. *Caras, caritas y caretas. Biblia, cafefón y golosinas surtidas: 50 personajes de la Argentina, modelo para armar*. Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

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

BRIZUELA, Leopoldo. *Cantar la vida: Reportages a cinco cantantes argentinas – Gerónima Sequeira, Leda Valladares, Mercedes Sosa, Aimé Painé e Teresa Parodi*. Buenos Aires: El Ateneo, 1992.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa. Antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

DIÁRIO DIGITAL DE MÚSICA DE AUTOR. Disponível em: <http://www.cancioneros.com/>

ECHEVERRRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Editora Globo, 1984.

ECHEVERRRIA, Regina. *Jair Rodrigues: Deixa que digam, que pensem, que falem*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

ELIS REGINA. *Site Oficial*. Disponível em: <http://www.elisregina.com.br>

FAOUR, Rodrigo. *Elis 60*. Universal Music, 2012.

GUIMARÃES, Allen. *Viva Elis*. São Paulo: Editora Master Books, 2012.

GULLAR Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

KIECHALOSKI, Zeca. *Elis Regina*. 6 ed. Coleção Esses Gaúchos. Porto Alegre: Amrigns Gráfica e Editora Ltda., 1984.

LV12 ONLINE. Disponível em: <http://www.lv12.com.ar>

MANIFESTO DEL NUEVO CANCIONERO, 1963. Disponível em: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>

MARIA, Júlio. *Elis Regina: Nada será como antes*. São Paulo: Master Books, 2015.

MARIANO, César Camargo. *Solo: memórias*. São Paulo: Leya, 2011.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloísa B. de. *Impressões e viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.121-44.

MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais – uma parábola*. 4 ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

MERCEDES SOSA. *Site Oficial*. Disponível em: <http://www.mercedessosa.org/discos.html>

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MOTTA, Nelson. *Notes tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000.

PERRERAC – *la canción, un arma de la revolución*. Disponível em: <http://perrerac.org/argentina/mercedes-sosa-la-voz-la-zafra-1962/6301/>

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, ano I, n.3, jul.1965. (Confronto: Música Popular Brasileira)

RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração. A história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

SARSANO, José Roberto. *Boulevard des Capucines. Teatro Olympia, Paris 1968: Elis Regina e Bossa Jazz Trio em uma época de ouro da MPB*. Ed. Árvore da Terra, 2005.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, v.2: 1958-1985*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Walter. *Vou te contar: histórias de Música Popular Brasileira*. São Paulo: Códex, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular. Da Modernidade ao Tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986.

VARGAS VERA, René. *Mercedes Sosa. Una história me recordará, viva*. Testimonios, n.2. Buenos Aires: AADI, 2010.

VELOSO, Caetano. *Primeira feira de balanço*. In: *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Ed. Pedra Q Ronca, 1979.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WALTER SILVA (PICA-PAU). *Site Oficial*. Disponível em: <http://www.waltersilvapicapau.com.br>

b) IMPRENSA ESCRITA

→ Mercedes Sosa

“Folklore en el espectador de Montevideo”. “Folklore en el Uruguay”. In: *Revista Folklore*, novembro de 1963.

“Notículas.” In: *Revista Folklore*, novembro de 1963, p.61.

“Inquietude provinciana en Buenos Aires.” In: *Revista Folklore*, n.70, junio 1964, p.20-21.

“Yo no canto pr cantar...” *Folklore*, Buenos Aires, n.86, 01/01/1965, p.86.

“Cosquín, más que un festival.”. *Gente y actualidad*, n.28, 03/02/1966, p.03.

“Las canciones que pide la gente.” *Gente y actualidad*, n.46, 09/06/1966, p.30.

“Foklore: ese camino difícil”. *Música*. In: *Revista Confirmado*, n.53, 23/06/1966, p.57.

“El inventor de Cosquín.” *Gente*, n.79, 26/01/1967, p.2-3.

“Los hermanos sean unidos”. Música. In: *Revista Primera Plana*, 31/01 a 06/02/1967, p.68.

ANDINO, Blanca Colombo. “Cosquín – Folklore: “...Y el ruido de tripas se hace popular”.” In: *Revista Inédito*, n.12, 15/02/1967, p28-29.

“LP.” *Revista Confirmado*, n.150, 02/05/1968, p.44.

“Menos festivais y mas encuentros”. Música. In: *Revista Inédito*, n.40, 03/04/1968, p.27.

GIMÉNEZ, Osvaldo. “Mercedes Sosa em Tucumán”. In: *Propósitos*, n.222, 18/01/1968, p.4.

"Mercedes Sosa: canto al hombre argentino." *Revista Siete Dias Ilustrados*, 21/12/1970.

“La Emisora Universitaria de Córdoba organiza con exito ciclos populares.” In: *La Opinión*, 15/07/1971, p.5.

“Espectáculos: lo que el teatro nos dejó.” In: *Revista Confirmado*, n.332, p.44, 01/11/1971.

“Lo que el teatro nos dejó.” *Revista Confirmado*, 26/10/1971, p.44-45.

“Halasgos y desvalorizaciones.” Espectáculos. *Revista Confirmado*, 11/01/1972, p.54.

“Reportaje: Mercedes Sosa – El porqué del canto.” In: *Revista Confirmado*, n.344, 18 a 24/01/1972, p.32-34.

“Música Popular en el Colón.” *La Opinión*, 03/08/1972, p.18.

“En el Colón realizará SADAIC dos conciertos de Música Popular.” *Clarín*, Buenos Aires, 05/08/1972, p.11.

ANDRÉS, Jorge H. “La música popular em el Colón no significa el cambio de una erronea política cultural.” *La Opinión*, Buenos Aires, 19/08/1972, p.19-20.

“La música argentina será de interés nacional.” *La Opinión*, Buenos Aires, 19/08/1972, p.19.

CABRERA, Napoleón. “El canto argentino no ha de callar.” *Clarín*, Buenos Aires, 20/08/1972, p.6-7.

“Variaté: Luz con fuerza.” *Revista Confirmado*, 03/10/1972, p.52.

“Félix Luna: la bandera de la liberación.” In: *Revista Confirmado*, n.392, 19 a 25/12/1972, p.44-46.

"El canto y la historia en Victoria." *Folklore*, Buenos Aires, n.241, 01/1973, p.60.

"Solo Mercedes." *Folklore*, Buenos Aires, n.230, 02/1974, p.39-40.

GILIO, Maria Ester. “Mercedes Sosa: el amor que te da el público es la explosión de un momento.” In: *Revista Crisis*, n.25, abril de 1974, p.26-27.

"Que hay de nuevo." *Juventud Rebelde*, La Habana, 16/10/1974.

RIVERY, Joaquín. "Recibio Haydee Santamaria, en la Casa de las Américas, a la cantante argentina Mercedes Sosa." *Gamma*, La Habana, 17/10/1974.

“Qué hay de nuevo.” *Juventud Rebelde*, La Habana, 17/10/1974.

"Recitales de Mercedes Sosa en la Casa de las Américas y el Amadeo Roldán." *Gamma*, La Habana, 23/10/1974.

"Qué hay de nuevo.” *Juventud Rebelde*, La Habana, 21/10/1974.

ALONSO, Alejandro G. "La flor y fusil." Música. *Juventud Rebelde*, 24/10/1974.

CESPEDES, Francisco Garzon. “Entrevista con Mercedes Sosa: El deber de denunciar todas las injusticias.” *Juventud Rebelde*, La Habana 24/10/1974.

"Mercedes Sosa: Es Nuestra obligación dar un mensaje de lucha y esperanza." *El Dia*, México, 26/10/1974.

BERMEJO, Ernesto González. “Mercedes Sosa, dueña y señora”, In: *Revista Crisis*, n.25, 1975, p.29-32.

"Terror faz mais duas vítimas na Argentina." Américas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/6/1975, p.09.

MACHADO, Aluizio. “Rádio argentina censura Gardel.” *Jornal do Brasil*, 1 Caderno, Rio de Janeiro, 28/10/1976, p.14.

SOUZA, Tárík de. “Música Popular: Acontece.” *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 31/10/1976, p.04.

DUTRA, Maria Helena. “À espera de Mercedes Sosa, ouça Sérgio Sampaio e Jamelão.” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20-21/11/1976, p.10.

SILVEIRA, Emília. "Mercedes Sosa. Está cantando no Rio uma voz que exalta a saga do povo." *Jornal do Brasil*, Caderno B., Rio de Janeiro, 23/11/1976, p.04.

DUTRA, Maria Helena. Mercedes Sosa: a mestra (latino-americana) do ofício de cantar. Shows. JB, RJ, 27-28/11/1976.

SOUZA, Tárík de. "Mercedes Sosa: canta a emoção consciente." *Música Popular. Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 18/12/1976, p.02.

XAVIER, Luiz Augusto. "Dois cantos latinos. Som Popular." *Diário do Paraná*, Curitiba, 30/12/1976.

SOUZA, Tárík de. "Muito volume (nos dois sentidos) e pouca música." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31/12/1976.

"Mercedes Sosa". Frases. *Diário do Paraná*, Curitiba, 22/06/1977.

"Estudantes, o velho amor (correspondido) de Mercedes Sosa." *Jornal do Brasil*, Caderno B., Rio de Janeiro, 17/07/1977.

"Show." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B., 25/09/1977, p.06.

DUTRA, Maria Helena. "Mercedes Sosa está de volta com o mesmo encanto na voz." *Jornal do Brasil*, Serviço: seu lazer no fim de semana, Rio de Janeiro, 30/09/1977, p.83.

"Polícia Federal proíbe Mercedes Sosa de se apresentar no país." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19/03/1978, p.23.

"Mercedes Sosa fue prohibida en Brasil". *Crónica*, Buenos Aires, 19/03/1978.

"Interrogan a Mercedes Sosa." *Crónica*, Buenos Aires, 21/03/1978.

COURI, Norma. "Sidney Magal: uma vez é demais." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/5/1978.

"Acontece." *Música Popular. Jornal do Brasil*, Caderno B., *Rio de Janeiro*, 08/07/1978.

XAVIER, Luiz Augusto. Edu, Chico, Milton & Ivan. *Música Popular. Diário do Paraná*, Curitiba, 18/08/1978. 2 Caderno, p.05.

"Mercedes Sosa passa 16 horas presa." *Jornal do Brasil*, Internacional, Rio de Janeiro, 24/10/1978, p.14.

SOUZA, Tárík de. "Portugueses e latinos na abertura (musical) do país." *Jornal do*

Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 27/10/1979, p.07.

"Mercedes Sosa." Enfoque. Aníbal de Pádua Rocha. *Diário do Paraná*, Curitiba, 04/04/1980, p.04.

"A voz livre de Mercedes." *Diário do Paraná*, Curitiba, terça-feira, 08/04/1980, p.01.

"Eletização da arte". Coluna de Cláudio Manoel da Costa. *Diário do Paraná*. 2 Caderno. Curitiba, 8/4/1980, p.02.

ROCHA, Aníbal de Pádua. "Magnífica Mercedes". *Diário do Paraná*. Curitiba, 10/04/1980, p.04.

"Sentimento latino sobre os ombros." Panorama. *Diário do Paraná*, 3 Caderno, Curitiba, 13/04/1980, p.03.

"Mercedes Sosa: "Quiero cantar a cielo abierto".” *Revista Bicicleta*, n.14, Santiago de Chile, abril/mayo de 1980, p.16-22.

LAFON, Nora. "Un momento de tender la mano de esperanza", In: *Tiempo Argentino*, n.51, 08/01/1983, p.14-15.

"El canto del corazón." *La Prensa*, Buenos Aires, 05/12/1993.

"Los 30 años de Mercedes Sosa." *Página 12*, Buenos Aires, 05/12/1993.

"Mercedes Sosa: la voz, por Cristina Castello." *Viva, revista dominical del Diario Clarín*, 11/12/1994. Disponível em: <http://les-risques-du-journalisme-over-blog.com/article-mercedes-sosa-la-voz-por-cristina-castello-124754395.html>

TENAGLIA, Néstor. "Letras para no morir." *Revista Madres de Plaza de Mayo*, n.122, 08/1995. Disponível em: <http://www.teaydeportea.edu.ar/archivos/a-10-anos-de-la-muerte-de-hamlet-lima-quintana/>

ROSALES, Raimundo. "Regreso a cantar tonadas." *La Contumancia*, Buenos Aires, n.6, 09/1996, p.04-08.

"Una perfumista de la canción." *La Nación*, Buenos Aires, 08/02/2009, p.08.

"De Cósquin a Paris con la Negra". *Página 12*, Buenos Aires, 06/10/2009, p.30-1.

"La canción del largo adiós a Mercedes Sosa." *La Nación*, Espectáculos, Buenos Aires, 06/10/2009, p.03.

"Un adiós con llanto, música y aplausos." *La Nación*, Buenos Aires, 05/10/2009, p.12.

"Mercedes Sosa." *La Nación*, Encarte. Buenos Aires, 05/10/2009.

"La voz inolvidable." *Clarín*. Suplemento Especial. Buenos Aires, 05/10/2009.

CASAK, Andrés. "História de una vida y una carrera extraordinárias: la luz de aquella jovencita tucumana." *Crítica de la Argentina*, Buenos Aires, 05/10/2009.

"Cuando Mercedes Sosa trabajó en radio El Espectador." *El Espectador*, Montevideú, 05/10/2009. Disponível em: <http://www.espectador.com/cultura/163571/cuando-mercedes-sosa-trabajo-en-radio-el-espectador>

NARANJO, Ulises. "Ramón Ábalo: "Mercedes Sosa y Mendoza se hacían el amor".
In: *MDZ Online*. <http://www.mdzol.com/entrevista/166419-ramon-abalo-mercedes-sosa-y-mendoza-se-hacian-el-amor/>

→ Elis Regina

"Melhores do rádio gaúcho". *Revista do Rádio*, n.502, Rio de Janeiro, 02 de maio de 1959.

PASSOS, Claribalte. "Coluna Discoteca." *Correio da Manhã*, 4. caderno, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1961, p.04.

"Entrevista com Elis Regina." *Revista do Rádio*, ed.651, Rio de Janeiro, 1962, p.28-9.

PASSOS, Claribalte. "Coluna Discoteca". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1963, 4.caderno, p.04.

NETTO, Accioly. "Os melhores do teatro da madrugada." *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 13 de fev. 1965, p.25.

"Fofocalizando." *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23/04/1965.

"Arrastão pega peixe e sucesso." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18/04/1965, p.05.

IVAN, Mauro; PORTELLA, Juvenal. "Música Popular. Discos." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 09/06/1965, p.05.

PORTO, Sérgio. "Mingus, Santo Negro; Regina, o grito." *Última Hora*, Rio de Janeiro, 17/06/1965.

PORTO, Sérgio. "Elza, cantora que dignifica o samba." Discos. *Última Hora*, Rio

Janeiro, 02/07/1965.

“Ela vem de Arrastão.” *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1965, p.46.

"Ellis, Bossa Regina." *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25/07/1965, p.03.

AUGUSTO, Sérgio. “O Fino da Bossa”. Coluna Televisão. *Jornal do Brasil*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 23/08/1965.

PRADO, Dercy Ribeiro. "Elis Regina canta em seu estilo para não imitar ninguém." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25/08/1965.

"Autenticidade é a grande virtude de Elis Regina." *Correio do Paraná*, Curitiba, 28/08/1965, p.08.

"Elis "modernizou" música de Caími." *Última Hora*, Rio de Janeiro, 28/12/1965.

MARIA, Léa. “Coluna Tendência.” *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29/12/1965, p.03.

"A outra face de Elis Regina." *Revista do Rádio*, ed.860, Rio de Janeiro, 1966.

LUIZ, Fernando. "As novidades da Philips". Discos na RR. *Revista do Rádio*, n.864, Rio de Janeiro, 1966.

"Rainha da TV é Elis Regina." *Revista do Rádio*. n.864, Rio de Janeiro, 1966.

"Elis Regina (Rainha da TV) fala de suas viagens... e amor." *Revista do Rádio*, n.869, Rio de Janeiro, 1966.

MAYRINK, Geraldo. “Cultura brasileira: um silêncio cheio de promessas.” *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 16/01/1966, p.08.

“Esse tal de ié-ié-ié é uma droga.” *Intervalo*, São Paulo, 27/03 a 02/04/1966, p.10-11.

"Calor de Elis fica no Brasil". *Correio da Manhã*, 2. Caderno, Rio de Janeiro, 12/04/1966, p.01.

"Elis Regina: O Fino da Bossa." *Diários de Notícias*, Rio de Janeiro, 4. seção, 19/06/1966, p.05.

“O Fino da Bossa”. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 25/06/1966.

"Dois na Bossa." Rádio e... TV. *Diários de Notícias*, 2. seção, Rio de Janeiro, 26/07/1966, p.02.

- “Elis pede passagem para sambar”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24/08/1966.
- "Liberdade será cantada em São Paulo 3.Feira." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13/01/1967, p.01.
- “Quatro Cantos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21/02/1967, p.10.
- "Os melhores." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21/02/1967, p.10.
- FONSECA, Talvani Guedes da. 'O samba não parou'. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 10/03/1967, p.05.
- "Biografia: Elis Regina." *Diários de Notícias*, 4.seção, Rio de Janeiro, 21/05/1967, p.06.
- FONSECA, Talvani Guedes da. “Elis Regina: Dois anos de Bossa com sucesso”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22/05/1967.
- "O Fino" fez dois anos." *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 04/06/1967.
- “O Fino Morreu, agora Elis é soldado raso.” *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20/06/1967, p.10.
- “Dois anos de Bossa com sucesso.” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28/06/1967.
- "A guerra, nem sempre suave, da Música Popular." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 06/07/1967, p.05.
- LOBO, Fernando. "Elis & Jair - seu canto seu pranto." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03/09/1967, p.02.
- "Elis Regina em quadrinhos." *Diários de Notícias*, Rio de Janeiro, 4.seção, 03/09/1967, p.03.
- "A luta por uma canção." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 10/10/1967, p.05.
- “Elis já está alegre com o Festival da TV-Record”. *Jornal do Brasil*, Primeiro Caderno, Rio de Janeiro, 11/10/1967, p.11.
- "Os contrastes de Elis." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 21/10/1967, p.03.
- "Elis Regina vai a Cannes." "Elis Regina: representará o Brasil em Cannes." *Diários de Notícias*. 4. seção, DN Show, Rio de Janeiro, 31/12/1967, p.1 e p.03.
- DN Show. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21/01/1968, p.01.

"Atuação de Elis Regina em Paris vira assunto do Mercado do Disco em Cannes." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26/01/1968, p.10.

"Elis: a verdadeira história de Cannes." *Diário de Notícias*, 4. seção, Rio de Janeiro, 18/02/1968, p.03.

"Elis Regina em Paris." DN Show. *Diário de Notícias*. RJ, 3/03/1968, p.01

"Um fenômeno brasileiro para francês, ver, ouvir e crer." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 08/03/1968.

DUPIN, Hugo. "A grande pequena Elis." *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17/03/1968.

COSTA, Ronaldo. "Bem-vinda Elis!" Música Popular. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 04/04/1968.

"Empresário, um vendedor de sucesso." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07-08/04/1968.

"Repressão atinge crianças em S. Paulo." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23/09/1968, p.10

"Nunca mais cantar em Festival. Esse desafio é a promessa de Elis". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 03/10/1968, p.16.

"Elis Regina: o encontro franco com o Olympia." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06/11/1968.

"Elis pensa em sair do Brasil." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/05/1969, p.10.

HUNGRIA, Júlio. "Elis, um novo estilo." Música Popular. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 16/05/1969, p.02.

HUNGRIA, Júlio. "Elis, o disco de Londres." Música Popular. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 03/06/1969, p.02.

"Elis no canto e na moda." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29/06/1969.

"Elis, uma presença marcante." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30/06/1969.

OLIVEIRA, José Carlos. "O Trio Elétrico." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 03/07/1969, p.02

"O mergulho de Elis." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20/07/1969.

DANTAS, Carlos. "Observação de detalhes." Música Popular. *Correio da Manhã*, 2. Caderno, Rio de Janeiro, 23/08/1969, p.02

PEÇANHA, Oziel. "Elis, com Miéli & Bôscoli." Show da cidade, *Correio da Manhã*, 2. Caderno, Rio de Janeiro, 29/06/1969, p.05

JAJA, Van. Elis com Miéle & Boscoli. Teatro. *Correio da Manhã*, 2. Caderno, Rio de Janeiro, 07/10/1969, p.03

VIANA, Hilton. "Elis: agrido sim, na hora exata." Teatro. *Diário da Noite*. 4. Caderno, Rio de Janeiro, 08/12/1969, p.06.

VIANA, Hilton. "Quem tem medo de Elis Regina." Teatro. *Diário da Noite*. 4 Caderno, Rio de Janeiro, 08/12/1969, p.06

"A canção de ninar de Elis Regina." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 5-6/4/1970.

NEVES, Arlette. "Elis: enquanto a "ferinha" não vem vamos cantar." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 07/04/1970, p.05

"Música. Boa mamãe Elis". *Revista Veja*, 22/04/1970, p.69.

HUNGRIA, Júlio. Elis. Música Popular. *Jornal do Brasil*, Caderno 2, 01/05/1970, p.02.

BRENNEISEN, Victor. "Elis, a simpatia que convém." *Diário do Paraná*, Curitiba, 10/03/1971.

"Elis." Discografia. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11-12/04/1971, p.06.

ANDRADE, Valério. "Quando o melhor não é o maior." Televisão. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 25/08/1971, p.02.

ANDRADE, Valério. "Elis (Bis)." Televisão. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 26/10/1971, p.02.

ANDRADE, Valério. "Elis & Cia." Televisão. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 23/11/1971, p.2.

"Elis Regina: o canto para os refugiados." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14/12/1971, p.1.

ANDRADE, Valério. "Os temas de Elis." Televisão. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio

de Janeiro, 22/12/1971, p.02.

AUTRAN, Margarida. "Elis, verso e reverso." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 01/03/1972, p.01.

HUNGRIA, Júlio. "Elis, com mais de 20 anos." Primeira Crítica. *Jornal do Brasil*, 1.Caderno, Rio de Janeiro, 02/03/1972, p.10.

KUBRUSLY, Maurício. "Elis: Equilíbrio", *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31/05/1972, p.21.

"Elis Regina: o que se tem a dizer mais importante que o som." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 06/04/1973, p.05.

ALZER, Célio. "Em busca do nível profissional." Música Popular. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 31/07/1973, p.02

"Crítica paulista entrega prêmio a artista amanhã." *Jornal do Brasil*, 13/05/1973, p.10.

"Phono 73, o Festival sem competição." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 15/05/1973, p.04.

HUNGRIA, Júlio. "Os discos da Phono 73." Música Popular. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 21/05/1973, p.02

"Afinada frieza", *Revista Veja*, 06/08/1973, p.84.

CABRAL, Luís Carlos. "Insípida, inodora, incolor e afinada." Som de hoje, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 09/08/1973, p.15.

PINHEIRO, Narciso. "Os ídolos dez anos depois." *Revista Manchete*, n.1113, 18/08/1973.

WERZBITZKI, João José. "Elis, música quente no frio de Curitiba." *Diário do Paraná*, Curitiba, DP Especial, 31/08/1973.

XAVIER, Luiz Augusto. "Elis Regina - um show à parte." *Diário do Paraná*. 3.Caderno, Curitiba, 16/09/1973, p.02.

LANCELLOTTI, Sílvio. "Quero apenas cantar". *Revista Veja*, 01/05/1974.

"A Eli Regina de hoje." *Inter-News*, 17/05/1974, p.11.

SOUZA, Tárík de. "Música Popular". *Jornal do Brasil*, Caderno B, p.5, Rio de Janeiro, 14/07/1974.

“Elis: da necessidade de se manter viva.” *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 21/07/1974.

SOUZA, Tarik. "Tempo e Contratempo". Esta Semana. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 29/09/1974, p.05.

"Tom e Elis: a dupla síntese entre o velho e o novo." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 25/10/1974, p.04.

STAL, Bela. "Um canto lindo e tranquilo." Show. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11/09/1974, p.02.

"Jobim e Elis em tom maior." *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19/10/1974, p.02.

XAVIER, Luiz Augusto. "A música de Chico e Elis - maravilhosa." *Diário do Paraná*, 1. Caderno, Curitiba, 15/12/1974, p.08.

TINHORÃO, J. R. "Elis Regina canta; Maria Bethânia tem vontade." Música Popular. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27/12/1974, p.02.

MOURA, Roberto. "Elis Regina: na hora justa, o disco certo e a voz exata." Música Popular. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28/12/1974, p.09.

MOURA, Roberto. "Um aparelho novo." Música Popular. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 07/01/1975, p.11.

"Elis Regina: "Gosto de carreiras feitas na vertical"." Especial Rádio JB. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 07/05/1975, p.08.

“Elis Regina vira a mesa, mas salva as papoulas.” *Diário do abc*, 17/08/1975.

"O brilhante falso de Elis." *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18/12/1975, p.11.

PENIDO, José Márcio. "Empolgante Elis: humor, coragem e emoção. No mais importante espetáculo de todo o ano." Show. *Veja*, n.381, 24/12/1975, p.84

SOARES, Wladimir. "Elis, vida e canto: a perfeição." *O Estado de São Paulo/Jornal da tarde*, São Paulo, 27/12/1975.

“Elis Regina. Vida, glória e amargura.” *Última Hora*, Rio de Janeiro, 19/01/1976., p.01.

BAHIANA, Ana Maria. "Um falso brilhante." Música. *Opinião*, 30/01/1976, p.21.

Michalski, Yan. "Brilhante autêntico." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro,

16/02/1976, p.02.

MOURA, Roberto. O falso brilhante de Elis Regina. MPB. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20/02/1976, p.17.

XAVIER, Luiz Augusto. "Talento é talento." Música. *Diário do Paraná*, 4 Caderno, Curitiba, 22/02/1976.

KUBRUSLY, Maurício. "Elis num brilho que ofusca a perfeição". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23/02/1976, p.23.

CARVALHO, Alberto Carlos de. Elis Regina, Falso Brilhante. Discos. Caderno B, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/03/1976, p.07

TINHORÃO, J.R. "O verdadeiro e o falso em termos de brilhante." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 9/03/1976, p.02

LANCELLOTTI, Sílvio. "Camisa-de-força". *Revista Veja*, 10/03/1976, p.90.

"O "Big Boss" leva seu "cast". Música Popular. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14/05/1976, p.09.

SOUZA, Tárík de. "A minigravadora Warner e seu voluntarioso executivo Midani." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11/07/1976, p.01

SILVEIRA, Emília. "João Bosco e Aldir Blanc: os galos de briga que não seguem as leis do ringue." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 30/08/1976, p.05.

SOUZA, Tárík de. "Acontece." Música Popular. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 05/12/1976, p.09.

"Violeta Parra: Gracias a la vida." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 17/07/1977, p.19-20.

TINHORÃO, J. R. "Elis Regina: a Ângela Maria dos grã-finos." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 8/10/1977, p.05.

SOUZA, Valdir Moura de. "Preocupada com as pessoas." *Música*, 1978, p.20-23.

SOUZA, Tárík de. "Arte e poder." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14/01/1978, p.04.

CARVALHO, Alberto Carlos de. "Elis e Fafá." Discos. *Jornal do Brasil*, Serviço, Rio de Janeiro, 23/06/1978, p.08.

Discos. *Jornal do Brasil*. Serviço. rio de janeiro, 04/09/1978, p.08.

"Elis Regina: o grande engarrafamento da Transversal do tempo." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 08/10/1978, p.05

DUTRA, Maria Helena. "No "show" de Elis Regina é proibido sorrir." *Jornal do Brasil*, Serviço: seu lazer no final de semana, Rio de Janeiro, 10/10/1978

TRIGUEIRINHO, Roberto. "Entrevista com Elis Regina." *City News*, 15/10/1978.

KUBRUSLY, Maurício. "Caetano e Milton, Chico e Elis - Nenhuma linha apenas sobe." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 21/10/1978.

ECHEVERRIA, Regina. "O sinal está vermelho." *Revista Veja*, 25/10/1978.

SOUZA, Tárík de. "Arte e poder." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 04/11/1978, p.05.

KUCK, Marisa. 'Elis muito bem acompanhada'. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01/04/1979.

"Críticos de arte premiam melhores 78." *Jornal do Brasil*, 1.Caderno, Rio de Janeiro, 10/04/1979, p.06.

XAVIER, Luiz Augusto. "Elis Pirata." Música. *Diário do Paraná*, 2.Caderno, Curitiba, 06/04/1979, p.08.

"Ampla, geral e irrestrita, pedem os compositores." *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23/06/1979, p.04.

TINHORÃO, J.R. "Elis, Essa Mulher - já é obra de cantora acima do bem e do mal." Música Popular. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 26/07/1979, p.04.

BAHIANA, Ana Maria. "Como fala essa mulher." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4/08/1979, p.19.

PINTO, José Neumann. "Essa Menina, Essa Mulher, Essa Senhora." Música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/09/1979, p.16-19.

RANGEL, Maria Lúcia. "Elis Regina: retomando uma posição." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 13/10/1979, p.01.

"Elis Regina. "Essa mulher"." DP Especial. *Diário do Paraná*, Curitiba, 26/10/1979.

"Aos 34 anos, Elis tá muito na sua." *Revista Música*, 03/11/1979, p.56

SOUZA, Tárík de. "O som nosso de cada dia." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 18/11/1979, p.07.

SILVEIRA, Helena. "Artista e mulher, o equilíbrio de Elis." Helena Silveira vê TV. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 7/10/1980

COSTA, Cláudio Manoel da. "A grande dama da nossa MPB." Coluna. *Diário do Paraná*, 2. Curitiba, Caderno, 30/04/1980, p.03.

DUMAR, Deborah. "Elis Regina, devota do canto, traz ao Rio seu novo sucesso." *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 28/10/1981,

CARDOSO, Euclides. "Balanço de 81 (II)." *Diário da Música. Diário do Paraná*, 2.Caderno, Curitiba, 08/01/1982, p.06.

SOUZA, Tárík de. "Padrão vocal de qualidade". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 20/01/1982, p.05

TINHORÃO, J.R. "Um diamante puro, frio e cortante." *Jornal do Brasil*, Caderno B, 20/01/1982.

MÁXIMO, João. "No último disco, leite de pedra". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 20/01/1982.

"O coração silenciou a voz." *Diário do Paraná*, Curitiba, 20/01/1982, p.07.

DIAS, Mauro. "Elis". *Última Hora Revista*, 19/01/1983.

c) PROGRAMAS DE TELEVISÃO, ENTREVISTAS RADIAIS, DOCUMENTÁRIOS E VÍDEOS

→ Elis Regina

Elis Regina. Documentário sobre Elis Regina, produzido pela TV Portuguesa, 1968.

Elis Regina, MPB Especial, Programa Ensaio. Produção de Fernando Faro, TV Cultura, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cgqO3PNMRac>

Elis Regina. Entrevista Rádio Nacional para o radialista Simon Khoury. Rádio Nacional, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d5HU4PJZyxM>

Especial de TV Elis - Elis Regina na Rede Bandeirantes, 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sC42pw8Qq0k>

Elis Regina. Entrevista para o Programa "O Poder da Mensagem", de Hélio Ribeiro. Rádio Bandeirantes de São Paulo, 18/02/1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLBF415BF290D546F1>

Elis Regina. Entrevista para o Programa Vox Populi. TV Cultura, São Paulo, 1978.

Elis Regina. Entrevista ao Programa Sábado Som. Rádio Jovem Cap, Recife, 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_2_p9IYJwrM

Elis Regina Carvalho Costa. Especial. Direção de Daniel Filho. Rede Globo, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JN1jOAXlxKo>

Elis Regina. Saudade do Brasil, ao Vivo no Canecão. Gravação TV Educativa, São Paulo, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n4DzcnmP2AA>

Elis Regina. Entrevista para o Jornal do almoço. Rede Brasil Sul (RBS), Porto Alegre, 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H6-C6cLinAg>

Elis Regina. Entrevista para o Programa Jogo da Verdade. TV Cultura, São Paulo, 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ax-p-Zr8cyg>

Especial "Viva a Música Popular Brasileira." Direção de Beto Ruschel. Rede Bandeirantes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s8NnAzXvP8g>

Elis Regina contra a espada, 2007. Documentário. Direção: Ciça Carboni, Fernanda Mitzakoff, Raquel Burached. Brasil, 2007, 20min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CBk5SSC6setc>

→ Mercedes Sosa

Mercedes Sosa. Acústico en Suiza. Lugano, Suíça, 1980. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_1rPjtnHo2Q

Mercedes Sosa. Como un pájaro libre. Direção de Ricardo Wullicher, 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nWqcGmhPUaI>

Mercedes Sosa - Será posible el sur, 2008. Dir. Stefan Paul. Alemanha, 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=op1Ma4J32Lo>

Mercedes Sosa. Programa Ensaio. TV Cultura, São Paulo, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DBV6EOvyiel>

Nuevo Cancionero. El Movimiento. Canal Encuentro. Disponible em: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=119587

Mercedes Sosa, a Voz da América Latina. Direção de Rodrigo H. Vila, Argentina, 2013.

d) DISCOS

→ Mercedes Sosa

Canta Mercedes Sosa/La voz de la zafra (RCA-Victor,1962)

Canciones con fundamento (El Grillo,1965)

Yo no canto por cantar Mercedes Sosa (Philips,1966)

Hermano (Philips,1966)

Para cantarle a mi gente (Philips,1967)

Con sabor a Mercedes Sosa Mercedes Sosa (Philips,1968)

Mujeres argentinas Mercedes Sosa (Philips,1969)

El grito de la tierra (Philips,1970)

Homenaje a Violeta Parra (Philips,1971)

Hasta la victoria (Philips,1972)

Cantata Sudamericana (Philips,1972)

Traigo un pueblo en mi voz (Philips,1973)

A que florezca mi pueblo (Philips,1975)

En dirección del viento (Philips,1976)

Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui (Philips,1976)

Serenata para la tierra de uno (Philips,1979)

Serenata para la tierra de uno (versión argentina) (Philips,1979)

A quién doy Mercedes Sosa (Philips,1980)

→ Elis Regina

Viva a Brotolândia (Continental, 1961)

Poema de Amor (Continental, 1962)
O bem do amor (CBS, 1963)
Ellis Regina (CBS, 1963)
Samba – eu canto assim (Philips, 1965)
O fino do fino, Elis Regina e Zimbo Trio (Philips, 1965)
2 na Bossa, Elis Regina e Jair Rodrigues com Jongo Trio (Philips, 1965)
Dois na Bossa, Número 2 (Philips, 1966)
Dois na Bossa, Número 3 (Philips, 1967)
Elis (Philips, 1966)
Elis Especial (Philips, 1968)
Como e porque (Philips, 1969)
Elis no Teatro da Praia, com Miéle e Bôscoli (Philips, 1970)
...Em pleno verão (Philips, 1970)
Ela (Philips, 1971)
Elis (Philips, 1972)
Elis (Philips, 1973)
Elis & Tom (Philips, 1974)
Elis (Philips, 1974)
Falso Brilhante (Philips, 1976)
Elis (Philips, 1977)
Transversal do tempo (Philips, 1978)
Elis Especial (Philips, 1979)
Essa Mulher (WEA, 1979)
Saudade do Brasil (WEA, 1980)
Elis (Odeón, 1980)

REFERÊNCIAS

ABECASSIS, Alberto. *La chacarera bien mensurada*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto, 2004.

ABREU, Martha. “Histórias da “Música Popular Brasileira”, uma análise da produção sobre o período colonial.” *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, 2001. In: *Cultura e Identidades*. NUPEHC. Núcleo de Pesquisas em História Cultural. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>

ABREU, Martha. “Histórias musicais da Primeira República”. In: *Art Cultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 71-83, jan.-jun. 2011. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/abreu.pdf>

AGUIAR, José Fabiano Gregory Cardozo de. *"Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron". Poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia - o cancionero de Daniel Viglietti 1967-1973*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre/RS, 2010.

AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de La República, 2007.

ALABARCES, Pablo. “11 apuntes (once) para una sociología de la música popular em la Argentina”. *Congreso IASPM-AL*. In: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/pabloalabarces.pdf>

ALDAZÁBAL, Carlos Juárez. *El aire estaba quieto: cultura popular y música folclórica*. Buenos Aires: Ed. del Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini, 2009.

ALMEIDA, Renato. Música folclórica e música popular. *Boletim da Comissão Gaúcha de Folclore*, v.22, p.8, 1958.

ALMEIDA, Tereza Virgínia de. A materialidade da voz feminina: o timbre de Elza Soares. 18 de maio de 2007. Instituto Memória Musical Brasileira. *Jornal Musical*. Niterói, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.terezavirginia.com.br/artigos/a-materialidade-da-voz-feminina-o-timbre-de-elza-soares/>

ARAÚJO, Luís André Bezerra de. *Sob a moldura da Tropicália: canções e capas de discos em relações intersistêmicas*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Letras. João Pessoa, 2013.

ARICÓ, José. *La cola del diablo: itinerário de Gramsci en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina Editores, 2005.

AVANCINI, Maria Marta Picarelli. *Nas tramas da fama: as estrelas do rádio em sua época áurea, Brasil, anos 40 e 50*. Dissertação de Mestrado. Dep. de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1996.

AVELLANEDA, Andrés. "El discurso de represión cultural". In: *Revista Escribas*. N.III, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, 2006, p.31-43.

BACZKO, Bronislaw. 'Imaginação social'. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda/Editora Portuguesa, 1985.

BARROS, José D' Assunção. *História Comparada*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2014.

BASTOS, Everson Ribeiro. *Procedimentos composicionais na música de Edu Lobo de 1960 a 1980*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia, 2010.

BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP. Assis, 2009.

BERLINCK, Manoel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.

BLOCH, Marc. "Por una História Comparada de las sociedades europeas.". In: *Mélanges Historiques*. V.1, Paris: S.E.V.P.E.N., 1963, p-16-40.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica." In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

BRITO, Brasil Rocha. "Bossa Nova". In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa. Antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p.13-36.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa. Antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CANCLINI, Nestor. Gramsci y las culturas populares em America Latina. In: *Seminario*

"Le trasformazioni politiche dell'America Latina: la presenza di Gramsci nella cultura latinoamericana". Instituto Gramsci. Ferrara. 11-13 septiembre, 1985.

CANCLINI, Nestor García. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. In: BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo, 1990, p.05-40.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. "*Nuvem no céu e raiz*": *Romantismo Revolucionário e Mineiridade em Milton Nascimento e Clube da Esquina (1970-1983)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São João del-Rei, Pós-Graduação em História. São João del-Rei/MG, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. V.1. Artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 2001.

CERUTTI, Simona. Processo e experiência: indivíduos, grupos e identidade em Turim no século XVII. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

CHAMOSA, Oscar. *Breve história del folclore argentino – 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRS, 2002.

CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a História. Debate com José Sérgio Leite Lopes. Transcrição de feita por Ana Luiza Beraba e Virna Virgínia Plastino. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2002, pp. 139-182, Disponível em: http://stoa.usp.br/pierrebourdieu/files/1020/5796/bourdieu_hist%25C3%25B3ria.pdf

CONTIER, Arnaldo D. *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de Livre-docência em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1988.

CONTIER, Arnaldo Daraya. "Edu Lobo e Carlos Lyra: o Nacional e o Popular na canção de Protesto (Os anos 60)". In: *Revista Brasileira de História*, v.18, n.35, São Paulo, 1998.

CORDEIRO, Janaína Martins. *Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. Niterói/RJ, 2012.

CORTAZAR, Augusto R. "Los fenómenos folclóricos y su contexto humano y cultural. Concepción funcional y dinámica." In: DANNEMANN, M.; ARENTZ, I.; ABADIA MORALES, G. et al. *Teorías del folklóre en América Latina*. Caracas, INIDEF, p.45-86.

CORREA, Sofía; FIGUEROA, Consuelo; (Org.). *Historia del siglo XX chileno: balance paradójal*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana, 2001.

CREMONA, Ana Carina. "Tres miradas sobre el racismo argentino: "Cabecita negra" de Germán Rozenmacher, "Reinas" de Juan José Hernández" y "La fiesta ajena" de Liliana Hecker. In: *Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Literatura Española, latinoamericana y argentina*. Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011. Disponible em: <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/cremona.htm>

CUNHA, Marcos Alexandre de Morais. "A Geração dos Discos". In: *Eutomia – Revista de Literatura e Linguística do Departamento de Letras da UFPE*. v.1, n.09, 2012, p.82-83. Disponible em: <http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/876>

DA MATTA, Roberto. "Digressão: A fábula das Três Raças, ou o problema do racismo à brasileira." In: *Relativizando. Uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DAÑOSO, Leandro. *Guía de Revistas de Música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2009.

DE RIZ, Liliana. *La política en suspenso, 1966-1976*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Dias, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DÍAZ, Claudio Fernando. "Una vanguardia em el folklóre argentino: canciones populares, intelectuales y política em la emergencia del "Nuevo Cancionero"." In: *Atas do II Congresso Internacional de Literatura Argentina/Latinoamericana/Española*, Mar del Plata, 2004.

DÍAZ, Cláudio Fernando. "El lugar de la "tradición" em el paradigma clásico del folklóre argentino." *VIII Congreso IASPM-AL*. Alma, corazón y vida - la canción popular y sus discursos analíticos. Lima, Peru, 2008. In: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/clauidiaz.pdf>.

DÍAZ, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sócio discursiva al folklóre argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>.

DOSSE, Francois. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

DUARTE, Geni Rosa. “Acordes precisos e discursos dissonantes: debates estéticos e políticos em torno da Tropicália.”. In: *Temas & Matizes*, n.10, 2006. Disponível em: [e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/download/.../1209](http://revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/download/.../1209)

EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curso de Pós-Graduação em História. Curitiba/PR, 2004.

FANTINI, Débora Dutra. *O nacional-popular na obra de Elis Regina (1961-1974)*. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós-graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, MG, 2011.

FAVORETTO, Mara. *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*. Doctor of Philosophy. The University of Melbourne, School of Language and Linguistics, Faculty of Arts. Melbourne, 2009.

FERREIRA, Jorge (Org.). *O populismo e a sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. “*Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada*”: *Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964)*. São Paulo: HUCITEC, 1998.

FIGUEIREDO, Argelina Cheibub. *Democracia ou Reformas? Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

FINEGAN, Ruth. “O que veio primeiro: o texto, a música ou a performance.” In: MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS. *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Letras, 2008.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Programa de Pós-Graduação de História. Assis/SP, 2006.

FRITH, Simon. *Performing rites. Evaluating popular music*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1998.

FRITH, Simon. "Hacia una estética de la música popular." In: *Las culturas musicales*:

lecturas de etnomusicología. VILLALOBOS, Francisco Cruces. (ed.). Madrid, Ed. Trotta, 2001, p.413-435.

FRITH, Simon. "Música y identidad." In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Comps.). *Cuestiones de identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p.181-213.

FREDERICO, Celso. "A política cultural dos comunistas". In: MORAES, João Quartim (Org.). *História do Marxismo no Brasil*, V.III Teorias. Interpretações. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: GALVÃO, W. N. *Saco de Gatos: Ensaio Críticos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p.93-119.

GARCÍA, María Inés. "El "Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo em Mendoza." *VII Congreso IASPM-AL*, La Habana, 2006.

GARCÍA, María Inés; SÁNCHEZ, Octávio. 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>

GARCÍA, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza – de la Rádio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2009.

GARCÍA, María Inés; GRECO, María Emilia; BRAVO, Nazareno. "Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta." In: *Resonancias*, V.18, N.34, enero-junio 2014.

GARCIA, Miliandre. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

GARCIA, Miliandre. "A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)." In: *Revista Brasileira de História*, v24, n.47, 2004, p.127-62.

GARCIA, Tânia da Costa. "Nova Canção: Manifesto e Manifestações Latino-Americanas no cenário político mundial dos anos 60." *VI Congreso IASPM-AL*, 2005.

GARCIA, Tânia da Costa. "Tradição e modernidade: reconfigurações identitárias na música folclórica chilena dos anos 1950 e 1960." *História Revista*, Goiânia, v.13, n.2, jul.-dez.2008.

GARCIA, Tânia da Costa. "Entre a tradição e o engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón." In: *Projeto História*, São Paulo, n.36, jun.2008.

GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50.” In: *Art Cultura*, Uberlândia, v.12, n.20, jan.-jun.2010.

GARCIA, Tânia da Costa. “A canção popular e as reconfigurações do nacional-popular pelo peronismo e pelos movimentos de esquerda dos anos 60.” *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

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 Cancionero”. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GILMAN, Claudia. *Entre la Pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, editores, 2003.

GOMES, Ângela de Castro. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 2002; FERREIRA, Jorge (Org.). *O populismo e a sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GOMES, Caio de Souza. “Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História. São Paulo, 2013.

GOMES, Rafael Tomazoni. *O Samba para piano solo de César Camargo Mariano*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Música PPGMUS. Florianópolis/SC, 2012.

GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, São Paulo, 2006.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Cláudio. *Historia social de la música popular en Chile. (1950-1970)*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina – Problemas interdisciplinares*. Santiago de Chile: Ediciones Alberto Hurtado, 2013.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Da música Folclórica à Música mecânica. Uma história do conceito de Música Popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História. São Paulo, 2012.

GONZALÉZ, Juliana Pérez. “Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade.” *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n.57, 2013, p.142. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p139-160>

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GRAVANO, Ariel. “La música de proyección folklórica argentina.” *Folklore Americano*, n.35, México, I-IV, 1983, p.5-71.

GRAVANO, Ariel. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1985.

GUERRERO, Juliana. “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina.” In: *Runa*. n.35.2 (2014) Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. “Introducción: quién necesita “identidad?” In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Comps.). *Cuestiones de identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p.13-39.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos. O breve século XX, 1914-1991*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa B. de. *Impressões e viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JANOTTI JR., Jader. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. In: *Comunicação, Mídia e Consumo (ESPM)*, v.3, n.7, 2006, p.42. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/69>

JACOVELLA, Bruno. “Los conceptos fundamentales clásicos del folklore. Análisis y crítica.” In: *Cuadernos del Instituto de Investigaciones Folklóricas*. Buenos Aires: Ministério de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1960, p.27-48.

JACOVELLA, Bruno. “Advertencia preliminar”. *Encarte da edição dos discos Las canciones folclóricas de la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1988.

JAMESON, Fredric. Periodizing the 60s. In: Sohnya Sayres, Anders Stephanson,

Stanley Aronowitz, Fredric Jameson (eds.). *The 60' Without Apology*, 1984.

KALIMAN, Ricardo J. Alhajita es tu canto. *El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. 2 ed. Córdoba: Comunic-arte Editorial, 2004.

KOHAN, Pablo. "La música nativista". In: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol I, Argentina III. La Música Popular Urbana 2. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

KOSELLECK, Reinard. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói, 2012.

LAUS, Egeu. "A capa de discos no Brasil: seus primeiros tempos." In: *Arcos*, V.1, 1998, p.102-126. Disponível em: http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/01-07.acervo_egeu%28102a126%29.pdf

LE GOFF, Jacques. *São Luís: Biografia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1999.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, J; FERREIRA, M. de. (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto A.O *Fino da Bossa: Tradição e Modernidade na Música Popular Brasileira (1965-1967)*. Monografia de Graduação. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História. Curitiba, 2010.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. *Sensibilidade e engajamentos na trajetória musical de Gonzaguinha e Ivan Lins (1968-1979)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curso de Pós-Graduação em História. Curitiba, 2009.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântar. "Nasce uma estrela: os primeiros anos da trajetória musical de Elis Regina." *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, Florianópolis, n.22, 2013, p.136-159.

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.

LÓPEZ, Irene Noemí. "Consideraciones en torno a la canción como objeto de estudio." Jornaler@s. *Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, ano 1, n.1.

LOPES, João. "Performance, poética e rasuras na voz de Elza (da Conceição) Soares." In: *Núcleo Arte da Voz*. janeiro/2014. Disponível em: <http://nucleoartedavoz.blogspot.com.br/2014/01/performance-poeticas-e-rasuras-na-voz.html>

LUCA, Tania Regina. A história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. Sao Paulo: Contexto, 2005.

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.

LUNARDI, Rafaela. "Elis Regina: entre o canto e a política na década de 1970." *ArtCultura*, Uberlândia, v.16, n.29, jul-dez. 2014, p.187-202.

MACHADO, Cristina Gomes. *Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na Moderna Música Popular Brasileira*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2008.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas/SP, 2007.

MADOERY, Diego. "El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades." *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL "Popular, pop y populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina."* Caracas: IASPM-AL, p.11-19.

MANSILLA, Silvina Luz. "Un aporte de Carlos Guastavino y Lima Quintana al mundo de la Nueva Canción Argentina". In: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música – n.23*, p.19-27, jan-jul, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000100003

MARCHINI, Dario M. *No toquen*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

MARISTANY, Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires, Biblos, 1999.

MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros. Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.

MARTIN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.19, n.56, outubro/2004, p. 63-74, p.64. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000300005

MATOS, Cláudia Neiva de. "Canção Popular e Performance vocal". In: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

MATOS, Cláudia Neiva de. "Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção." *ArtCultura*, Uberlândia, v.15, n.27, jul.-dez.2013, p.121-132.

MAZZEI, Daniel Horácio. *Primera Plna: modernización y golpismo en los 60*. In: *História de Revistas Argentinas*. Tomo I. Obra coletiva. Buenos Aires: AAER, 1995-1999.

MELLO, Thiago de Ana Ribeiro Gomes Thiago de Mello. *Da MPB do "povo" às "comunidades" na música popular*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 2006.

MENDES, Heloísa M. *Transgressão e conservadorismo na prática discursiva da Jovem Guarda*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. Uberlândia, 2009.

MEYER, Marlise. "Revista O Cruzeiro: um projeto civilizador através das fotorreportagens (1955-1957)." In: *Revista de História da UNISINOS*. Vol.14, n.2, maio/ago de 2010.

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.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e música: canção popular e conhecimento histórico." *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, n.39, 2000, p.203-221.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. "O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea." In: *Art Cultura*, Uberlândia, v.10, n.16, jan.-jun. 2008, p.87-101.

MORELLI, Rita Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica. Um estudo antropológico*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.” In: *Revista Brasileira de História*, n.39, v.20. São Paulo, 2000, p.167-189.

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

NAPOLITANO, Marcos. "A arte engajada e seus públicos (1955-1968)." In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.28, 2001

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. *História & Música. História cultural da música popular*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias – a questão da tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel. *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964). As esquerdas no Brasil*. V.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982).” In: *Estudos Avançados*, 24 (69), 2010, p.389-402.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. “Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular,” In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, V.5, n.43, junho/2000, p.35-44.

NERCESIAN, Inés. Ideas, pensamiento y política en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, entre los cincuenta y los sesenta. *Trabajo y Sociedad*, n.19, 2012.

NERY, Emília Saraiva. *A imprensa cantada de Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia/MG, 2014.

NEVES, Lucília de A 'Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)'. In: FERREIRA, Jorge (Org.). *O populismo e a sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

O'DONNELL, Guillermo. *El Estado Burocrático Autoritário. Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1996.

OLEA, Rafael. "Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de História Cultural Argentina." In: *NRFH*, XXXVIII, 1990, p.307-331.

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo de. *O design Gráfico Tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970*. Dissertação de Mestrado. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação de Tecnologia. Curitiba, 2014.

OLIVEIRA, Adriana Mattos. *A Jovem Guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. Niterói, 2011.

ORTIZ, Renato. (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Ed. Olho d'água, 1993.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

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.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado em Comunicações. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 1994.

PALOMINOS MANDIOLA, Simón; GONZÁLEZ RODRIGUEZ, Juan Pablo. "Transformaciones de lo popular en la música: prácticas de escucha, géneros y construcción del gusto a través de los medios de comunicación." In: *Acta Científica XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*, 2013. Disponível em: http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_PalominosMandiola_GonzalezRodriguez.pdf

PARANHOS, Adalberto. "A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo." In: *Revista Art Cultura*. Uberlândia: UDUFU, 2004.

PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015.

PECOURT, Juan. El intelectual y el campo cultural: una variación sobre Bourdieu. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, V. LXV, n.47, mayo-agosto, 2007, pp.23-43. Disponível em: revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/.../51/51

PÉREZ BUGALLO, Rubén. "Nativismo." In: CASARES RODICIO, E. (dir.). *Diccionario de la música española hispanoamericana*, Vol.VII, Madrid: SGAE, 2000, p.983-985.

POLETTI, Fábio Guilherme. *"Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira 1953-1958"*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Pós-Graduação em História. Curitiba/PR, 2004.

PORTANTIERO, Juan Carlos. Gramsci em clave latinoamericana. In: *Nueva Sociedad*, n.115, septiembre-octubre 1991.

PORTORRICO, Emilio Pedro. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: Edición del autor, 1997.

PRADO, M. L. C. "Repensando a História Comparada da América Latina." *Revista de História*, 153, 2005.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2006.

PUJOL, Sérgio. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

RADA NETO, José. *As aventuras de Raul Seixas no campo musical: trajetória artística e relações com a indústria fonográfica (1967-1974)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política. Florianópolis, 2012.

RAMÍREZ, Júlia; VIGUEA, Aníbal. "La protesta social en la Argentina entre los setenta y los noventa. Actores, repertórios y horizontes." *Programa Buenos Aires de História Política del Siglo XX*. Disponível em: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/Viguera.pdf>

REIS FILHO, Daniel. *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964). As esquerdas no Brasil*. V.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção social. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos*

de escala: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação* v. 15 n. 45 set./dez. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782010000300003&script=sci_arttext

RIBEIRO, Janaína Faustino. *A crítica musical dos anos 1960 e o processo de construção da MPB: uma análise da Coluna "Música Popular", de Torquato Neto*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação. Niterói, 2008.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODICIO, Emílio Casares (Dir. y Coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

ROMAN-RIVERA, William J. *Silence and Screams: "Nueva Canción" and its impact on political movements in Chile, Argentina and Uruguay*. Master of Arts. Ball State University, Sciences and Humanities College. Muncie, 2008.

ROMERO, Luís Alberto. *Breve história contemporânea de la Argentina*. 2 ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

ROMERO, Luis Alberto. "La violencia en la história argentina reciente: un estado de la cuestión." In: http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/romero.pdf

ROSTICA, Julieta. "Apuntes sobre la "Triple A". Argentina, 1973-1976." *Desafíos* 23-II, 2011, pp. 21-51.

RÜSEN, J. "Historiografía comparativa intercultural." In: MALERBA, Jurandir. (Org.). *A História Escrita*. São Paulo: Contexto, 2006.

SANCHÉZ, Santiago Javier. "El aporte del "criollismo" a la forja de la identidad nacional argentina". *Tinkuy*, n.12, Université de Montréal, mayo/2010.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001.

SANDRONI, Carlos. "Adeus à MPB". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José; (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna. V.1. Outras conversas sobre os jeitos da canção*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Laura; PETRUCCELLI, Alejandro; MORGADE, Pablo. *Música y Dictadura: Por qué cantábamos*. Colección Clave para Todos. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008.

SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. *Ensayos Argentinos*. De Sarmiento a la Vanguardia. Buenos Aires: Ariel, 1983.

SCHLESENER, Anita H. *A recepção de Gramsci no Brasil – a interpretação no contexto do PCB nos anos 60*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Paraná, Departamento de História. Curitiba/PR, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHMIDT, Benito B. Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica. *História UNISINOS*. São Leopoldo. Revista do Programa de Pós-Graduação em História do Vale dos Sinos, v.8, n.10, jul-dez.2004.

SCHMITT, Maria Adriana. *O Rádio na formação musical: um estudo sobre as ideias e funções pedagógico-musicais do programa de rádio Clube do Guri (1950-1966)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Educação Musical, Porto Alegre/RS, 2004.

SILVA, Marilda Santana. *As donas e as vozes: uma interpretação sociológica do sucesso das estrelas – intérpretes no carnaval de Salvador*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Salvador/BA, 2007.

SMARÇARO, Júlio César Caliman. *O cantor: a música e o violão de Dori Caymmi*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas/SP, 2006.

SOUZA, Claudeir Aparecido de. *Música e poesia nas canções de malandragem de Chico Buarque de Hollanda*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. Maringá/PR, 2007.

SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. *Eu devia estar contente: A trajetória de Raul Santos Seixas*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Programa de Pós-Grad. em Ciências Sociais. Marília/SP, 2011.

STILLGER, Patrícia. *Nuevo Cancionero*. Colección Hechos y personajes de Mendoza del siglo XX. n.8. Mendoza: Primera Fila, 1992.

SUBRAHMANYAM, S. “Connected histories: notes towards a reconfiguration of early modern Eurasia.” In: LIEBERMAN, V. (Ed.). *Beyond Binary Histories. Re-imagining Eurasia to c. 1830*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.

SUZIGAN, Geraldo de O. *O que é música brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SUZIGAN, Maria Lúcia. *Tom Jobim e a Moderna Música Popular Brasileira*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Pós-Graduação em História. São Paulo, 2011.

TATIT, Luiz. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Editora da USP, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TERAN, Oscar. “Modernización, tradicionalismo y radicalización (1956-1969).” In: *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

THEML, N.; BUSTAMANTE, R. M. da C. “História Comparada: Olhares plurais.” *Revista de História Comparada*. V.1, n.1, jun.2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular. Da Modernidade ao Tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986.

TRACEE, David. “A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968).” *História, Questões e Debates*. Associação Paranaense de História (APAH)/ Programa de Pós-Grad. em História/UFPR, 17/32, jan/jun 2000, p.121-168.

TORRES ALVARADO, Rodrigo. “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena.” *Revista Musical Chilena*, Año LVIII, v.58, n.201, Santiago, Enero-Junio, 2004, p.54. Disponível em: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12448/12761>

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TUFRÓ, Manuel. “Incitar, capturar, censurar, gestionar. Cien años de politización de la música argentina.” In: UGARTE, Mariano (coord.). *Música – Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina, 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini; Gondo Nacional de las Artes, 2010.

ULHÔA, Martha Tupinambá. “Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular.” In: *Debates*, v.1, n.1, 1997, p.80.-101. Disponível em: http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/NovaHistoriaVelhosSons_Debates_2Jul.pdf

UGARTE, Mariano. “Cien años de música entre la Nación, la resistencia y los géneros populares.” In: UGARTE, Mariano (coord.). *Música – Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina, 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini; Gondo Nacional de las Artes, 2010, p.16-90.

VARGAS, Herom. “Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual.” *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, v.20, n.2, Porto Alegre, maio-agosto de 2013, p.01-27.

VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada, 1944.

VEGA, Carlos. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1982.

VELASCO, F. “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición.” *Presente y Pasado*, Revista de História. Anõ 12, n.23, Enero-Junio, 2007, pp.139-153.

VELLOSO, Mônica. *Tradições populares na primeira década do século 20*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A dupla face de Jano: romantismo e populismo*. In: GOMES, A.C. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

VERZERO, Lorena. “Política y cultura em los años 70: El itinerario de Canto Popular Urbano.” In: *Trans Revista Transcultural de Música*. SIBE, Sociedad de Etnomusicología, 2013.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de Doutorado em Comunicações. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2001

VICENTE, Eduardo. "Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70." In: *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, V.VIII, n.3, sep.-dic.2006, p.114-128. Disponível em: http://www.eptic.com.br/arquivos/Revistas/v.VIII,n.%203,2006/Revista%20EPTIC%20VIII-3_EduardoVicente.pdf

VILA, Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música* (2) 1996. Disponível em:

<http://www.sibertrans.com.br/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>, acesso em 15/10/2015.

VILA, Pablo. “Música popular y auge del folklore en la década de '60'.” In: *Crear en la cultura nacional*. Año II, n.10, Buenos Aires, IX/X-1982, p.25-27.

VILLAÇA, M. M. *Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2004.

VILLAÇA, M. M. “Representações de Che Guevara na canção latino-americana.” *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduação em História. v.32, 2006, p.335-370.

WACQUANT, Lóic. Mapear o campo artístico. *Sociologia, problemas e práticas*. n.48, 2005, p.117-123. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>

WERNER, M.; ZIMMERMANN, B. *De la comparision à l'histoire croisée*. Paris: Seuil, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/80.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Catulo Cearense (Villa Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o popular na Cultura Brasileira: Música*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda – contribuição a uma História Social da Música Popular Brasileira*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Sociologia. Campinas/SP, 1997.

ZAN, José Roberto. “Regras da arte e da política: o caso da música popular brasileira nos 60”. In: ANPOCS, Portal das Ciências Sociais Brasileiras. Disponível em: http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4580&Itemid=356

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICES

APÉNDICE A – MERCEDES SOSA: DISCOGRAFIA 1960/1970 (ARGENTINA)

MERCEDES SOSA			
ANO	SELO	TÍTULO DO DISCO	MÚSICAS
1962	RCA	LA VOZ DE LA ZAFRA	<p>LADO A</p> <p>1) Los hombres del rio (A. Tejada Gómez/Mátus)</p> <p>2) Recuerdo del Paraguay (Ben Molar/Demetrio Ortiz)</p> <p>3) Jangadero (Ramón Ayala)</p> <p>4) La zafra (A. Tejada Gómez/Óscar Matus)</p> <p>5) El rio y tu (A. Tejada Gómez/Óscar Matus)</p> <p>6) Tropero padre (A. Tejada Gómez/Óscar Matus)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Nocturna (A. Tejada Gómez/Óscar Matus)</p> <p>2) El indio muerto (Gerardo R. López)</p> <p>3) La de los humildes (A. Tejada Gómez/Matus)</p> <p>4) Zamba de la distancia (A. Tejada Gómez/Matus)</p> <p>5) Selva sola (A. Tejada Gómez/Óscar Matus)</p> <p>6) Sin saber por que (Ben Molar/ Florentín Giménez)</p>
1965	EL GRILLO (Argentina)	CANCIONES CON FUNDAMENTO	<p>LADO A</p> <p>1) Chacarera del 55 o [Del 55] (Hermanos Núñez)</p> <p>2) El cachapepero (Ramón Ayala)</p> <p>3) El cosechero (Ramón Ayala)</p> <p>4) El jangadero (Ramón Ayala - Vicente Cidade)</p> <p>5) El viento duende (A. Tejada Gómez / Óscar Matus)</p> <p>6) Ky chororo (Aníbal Sampayo)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Zamba de los humildes o [La de los humildes] (A. Tejada Gómez / Óscar Matus)</p> <p>2) La Pancha Alfaro (A. Tejada Gómez /Matus)</p> <p>3) La zafra (A. Tejada Gómez / Óscar Matus)</p> <p>4) Los inundados (Guiche Aizemberg / Ariel Ramírez)</p> <p>5) Zamba de la distancia (A. Tejada Gómez / Matus)</p> <p>6) La zamba del riego (A. Tejada Gómez / Matus)</p>
1966	PHILIPS (Argentina)	YO NO CANTO POR CANTAR	<p>LADO A</p> <p>1) Zamba para no morir (Hamlet Lima Quintana/ Noberto Ambros / Alfredo Rosales)</p> <p>2) Canción del derrumbe indio (Fernando Figueredo Iramain)</p> <p>3) Los inundados (Guiche Aizemberg / Ariel Ramírez)</p>

			<p>4) La solitaria (Luigi Jusid) 5) Zamba azul (A. Tejada Gómez / Tito Francia) 6) Tonada de Manuel Rodríguez (Pablo Neruda / Vicente Bianchi) LADO B 1) Zamba al zafretero (Alma García) 2) Quena (Arsenio Aguirre) 3) Mi canto es distancia (Rafael Paeta / Óscar Matus) 4) Chayita del vidalero (Ramón Navarro) 5) Canción para mi América (Daniel Viglietti) 6) La zamba del riego (Tejada Gómez / Óscar Matus)</p>
1966	PHILIPS (Argentina)	HERMANO	<p>LADO A 1) Hermano (H. Lima Quintana / Carlos Guastavino) 2) Chacarera del 55 o [Del 55] (Hermanos Núñez) 3) Para mañana (Hermanos Núñez) 4) Pescadores de mi río (Chacho Muller) 5) Coplera del viento (A. Tejada Gómez / Matus) 6) Quiero ser luz (Daniel Reguera) LADO B 1) Zamba del Chaguanco (Antonio Nella Castro / Hilda Herrera) 2) Tristeza (Hermanos Núñez) 3) La bagualera (Ariel Petrocelli) 4) Palomita del valle (Ernesto Sabato / Eduardo Falú) 5) Monte chaqueño (Ángel Kelo Palacios) 6) Esto azul (H. Lima Quintana / Eduardo Aragón)</p>
1967	PHILIPS (Argentina)	PARA CANTARLE A MI GENTE	<p>LADO A 1) Para cantarle a mi gente (Héctor Negro / Osvaldo Avena) 2) El carbonero o [Carbonero] (Aldo Ariel / José Vicente Cidade) 3) Canción de cuna para dormir a un niño (Antonio Nella Castro / Hilda Herrera) 4) La copla perdida (Ramón Navarro) 5) Canción de las cantinas (Manuel José Castilla / Rolando Valladares) 6) La oncena (Eduardo Lagos / Juan Goñi) LADO B 1) Juanito Laguna remonta un barrilete (Hamlet Lima Quintana / René Cosentino) 2) El cachapecero (Ramón Ayala) 3) Canción para un niño en la calle (A. Tejada Gómez / Ángel Ritro) 4) Zamba de los humildes o [La de los humildes] (A. Tejada Gómez / Óscar Matus) 5) Los machetes (Hermanos Núñez) 6) Canción para despertar a un negrito (Nicolás</p>

			Guillén / César Isella)
1968	PHILIPS (Argentina)	CON SABOR A MERCEDES SOSA	LADO A 1) La añera (Atahualpa Yupanqui / Nabor Córdoba) 2) Cuando te fuiste (César Jaimes / Carlos Barraza) 3) El 180 (Andrés Chazarreta) 4) Zamba del regreso (Sergio Villar) 5) Vallecito (Buenaventura Luna) 6) Al Jardín de la República (Virgilio Carmona) LADO B 1) Luna tucumana o [Yo le canto a la luna] (Atahualpa Yupanqui) 2) Amargura (Julio Argentino Jerez) 3) Pobre mi negra (Popular argentina) 4) Criollita santiagueña (Atahualpa Yupanqui / Andrés Chazarreta) 5) Quien te amaba ya se va (Popular) 6) Viva Jujuy (Rafael Rossi)
1969	PHILIPS	MUJERES ARGENTINAS	LADO A 1) Gringa chaqueña (Félix Luna / Ariel Ramírez) 2) Juana Azurduy (Félix Luna / Ariel Ramírez) 3) Rosarito Vera, maestra (Félix Luna / A. Ramírez) 4) Dorotea la cautiva (Félix Luna / Ariel Ramírez) LADO B 1) Alfonsina y el mar (Félix Luna / Ariel Ramírez) 2) Manuela, la tucumana (Félix Luna / A. Ramírez) 3) Las cartas de Guadalupe (Félix Luna / A. Ramírez) 4) En casa de Mariquita (Félix Luna / Ariel Ramírez)
1970	PHILIPS (Argentina)	EL GRITO DE LA TIERRA	LADO A 1) Cancion del centauro (A. Tejada Gómez / I. Cosentino) 2) Duerme negrito (Atahualpa Yupanqui) 3) Fundamento coplero (Ritro / Mercado) 4) Balada de marzo (A. Tejada Gómez / Palmer) 5) Picapedrero (A. Petrocelli / Víctor Heredia) 6) La pomeña (M. J. Castilla/Gustavo Leguizamón) LADO B 1) El fiero (Hilda Herrera / M. Durán) 2) Ay soledad (Chacho Muller) 3) Cancion con todos (A. T. Gomez/ CésarIsella) 4) Desde el regreso (Mario Ponce / Valles) 5) Que se vengan los chicos (Eugenio Carlos Inchausti) 6) Guarden la luna (Víctor Gentilini / J. J. Agüero)
			LADO A 1) Defensa de Violeta (Nicanor Parra) 2) Gracias a la vida (Violeta Parra) 3) Según el favor del viento (Violeta Parra)

1971	PHILIPS (Argentina)	HOMENAJE A VIOLETA PARRA	4) Arriba quemando el sol (Violeta Parra) 5) Me gustan los estudiantes (Violeta Parra) 6) Volver a los 17 (Violeta Parra) LADO B 1) La carta (con Quilapayún) (Violeta Parra) 2) Qué he sacado con quererte (Violeta Parra) 3) La lavandera (Violeta Parra) 4) Rin del angelito (Violeta Parra) 5) Los pueblos americanos (Violeta Parra)
1972	PHILIPS (Argentina)	CANTATA SUDAMERICANA	LADO A 1) Es Sudamérica mi voz (Félix Luna / A. Ramírez) 2) Canta tu canción (Félix Luna / Ariel Ramírez) 3) Antiguos dueños de flechas (Félix Luna / Ramírez) 4) Pampa del Sur (Félix Luna / Ariel Ramírez) LADO B 1) Acércate cholito (Félix Luna / Ariel Ramírez) 2) Oración al sol (Félix Luna / Ariel Ramírez) 3) Sudamericano en Nueva York (Luna / Ramírez) 4) Alcen la bandera (Félix Luna / Ariel Ramírez)
1972	PHILIPS (Argentina)	HASTA LA VICTORIA	LADO A 1) Balderrama (M. J. Castilla / Gustavo Leguizamón) 2) Juancito caminador (E. Gómez / González Tuñón) 3) Hombre en el tiempo (C. Isella / Tejada Gómez) 4) La arenosa (Gustavo Leguizamón y M. J. Castilla) 5) Campana de palo (M. Elena Walsh) 6) Hasta la victoria (Aníbal Sampayo) LADO B 1) Los hermanos (Atahualpa Yupanqui) 2) Plegaria para un labrador (Víctor Jara) 3) El violín de becho (Alfredo Zitarrosa) 4) La pobrecita (Atahualpa Yupanqui) 5) Cruzando por la ciudad (Aníbal Sampayo) 6) Canto vital (M. Ponce)
1973	PHILIPS (Argentina)	TRAIGO UN PUEBLO EN MI VOZ	LADO A 1) Cuando tenga la tierra (Daniel Toro / Ariel Petrocelli) 2) A mi hermano miguel (C. Ritro / C. Vallejos) 3) Hermano dame tu mano (J. Sánchez / J. Sosa) 4) Alla lejos y hace tiempo (A. Ramírez / A. Tejada Gómez) 5) Triunfo agrario (C. Isella / A. Tejada Gómez) 6) El alazan (Atahualpa Yupanqui) LADO B 7) Terceto autoctono (A. Gallegos / C. Vallejos) 8) Arana (Hermanos Nuñez) 9) Vidalita de la paz (A. Ramírez / J. L. Ortíz) 10) Si un hijo quieren de mí (A. Ramírez / J. L.

			Ortíz)
1975	PHILIPS (Argentina)	A QUE FLOREZCA MI PUEBLO	LADO A 1) A que florezca mi pueblo (Damián Sánchez/ Rafael Paeta) 2) Cuanto trabajo (Gloria Martín) 3) Ay este azul (Pancho Cabral) 4) Zamba de lozano (A.Tejada Gómez/Tito Francia) 5) Regreso a la tonada (A.Tejada Gómez/Tito Francia) 6) Chacarera de un triste (Hermanos Simón) LADO B 1) Cuando estoy triste (Damián Sanchez /José Pedroni) 2) Algarrobo algarrobal (L. Cinaglia Espinosa / O. Panferrada) 3) Marron (Jorge Sosa/ Damián Sanchez) 4) Juanito laguna se salva de la inundación (E. Falú / J.Dávalos) 5) Subo bello jilguero (Rolando Valladares/ D. R.) 6) Se equivoco la paloma (C. Gustavino / R. Alberti)
1976	PHILIPS	EN DIRECCIÓN DEL VIENTO (LA MAMANCY)	LADO A 1) La mamancy (A.Tejada Gómez / César Isella) 2) Poema 15 (Pablo Neruda / Víctor Jara) 3) La trunca norte (Raúl Mercado / Óscar Alem) 4) Las estatuas (María Elena Walsh) 5) Drume negrita (Eliseo Grenet) 6) Cantor de oficio (Miguel Ángel Morelli) LADO B 1) Los pueblos de gesto antiguo (Hamlet Lima Quintana / Tacún Lazarte) 2) La cuna de tu hijo (José Pedroni / Damián Sánchez) 3) Peoncito de estancia (Linares Cardozo) 4) Muchacho pelador (Osvaldo Costello) 5) Cuando voy al trabajo (Víctor Jara) 6) Indio (Alicia Maguiña)
1977	PHILIPS (Argentina)	MERCEDES SOSA INTERPRETA ATAHUALPA YUPANQUI	LADO A 1) Piedra y camino (Atahualpa Yupanqui) 2) Guitarra dímelos tú (Atahualpa Yupanqui) 3) Chacarera de las piedras (Atahualpa Yupanqui / Paula Pepín) 4) Tú que puedes vuélvete (Atahualpa Yupanqui) 5) La viajera (Atahualpa Yupanqui) 6) Los hermanos (Atahualpa Yupanqui) LADO B 1) Criollita santiagueña (Atahualpa Yupanqui) 2) La alabanza (A. Yupanqui / Hermanos Díaz)

			<p>3) La arribeña (Rec. Atahualpa Yupanqui) 4) Duerme negrito (Rec. Atahualpa Yupanqui) 5) Zambita de los pobres (Atahualpa Yupanqui) 6) El alazán (Atahualpa Yupanqui)</p>
1979	PHILIPS	<p>SERENATA PARA LA TIERRA DE UNO (Gravado no Exílio)</p>	<p>LADO A 1) La paciencia pobrecita (María E. Walsh/Óscar Alem) 2) El cosechero (Ramón Ayala) 3) Como la cigarra (María Elena Walsh) 4) En la siesta (Chacho Muller) 5) Viejo caa Caatí (Edgar Romero Maciel/Alberico Mansilla) 6) Serenata para la tierra de uno (María Elena Walsh)</p> <p>LADO B 1) Como un pajar libre (Adela Gleijer / Diana Reches) 2) Cio da terra (Milton Nascimento / Chico Buarque) 2) Canción de las simples cosas (A. Tejada Gómez / César Isella) 3) Pueblos tristes (Otilio Galíndez) 4) Ky chororo (Aníbal Sampayo) 5) El mundo prometido a Juanito Laguna (A. Tejada Gómez / César Isella)</p>
1979	PHILIPS	<p>SERENATA PARA LA TIERRA DE UNO (Gravado no Exílio - Versão Argentina)</p>	<p>LADO A 1) La paciencia pobrecita o [Tejedoras] (María Elena Walsh / Óscar Alem) 2) El cosechero (Ramón Ayala) 3) Cuando muere el angelito (Eugenio Carlos Inchausti / Marcelo Ferreyra) 4) Viejo Caa Catí (Edgar Romero Maciel /Alberico Mansilla) 5) Serenata para la tierra de uno (María Elena Walsh) 6) Volveré siempre a San Juan (A. Tejada Gómez / Ariel Ramírez)</p> <p>LADO B 1) Juancito en la siesta (Chacho Muller) 2) Pueblos tristes (Otilio Galíndez) 3) Ky chororo (Aníbal Sampayo) 4) El mundo prometido a Juanito Laguna (A. Tejada Gómez /César Isella)</p>
1980	PHILIPS	<p>A QUIÉN DOI (Gravado no Exílio)</p>	<p>LADO A 1) A quien doy (Julio Lacarra) 2) Zamba de laurel (A. Tejada Gómez / Gustavo Leguizamón) 3) La flor azul (Mario Arnedo Gallo / Antonio Rodríguez Villar) 4) Cuando me acuerdo de mi país (Patricio Manns)</p>

			<p>5) Los mareados (Enrique Cadimo / Juan Carlos Cobián)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Maturana (M. Castilla / Gustavo Leguizamón)</p> <p>2) Canción de las simples cosas (A. Tejada Gómez / Cesar Isella)</p> <p>3) Santafesino de veras (Miguel Brascó / Ariel Ramírez)</p> <p>4) Mis ganas (María Elena Walsh / Mario González "Jairo")</p> <p>5) Pollerita colorada (Julio Santos Espinoza / M. J. Castilla / Gustavo Leguizamón / Raúl Shaw Moreno)</p>
1982	PHILIPS	AO VIVO EN ARGENTINA	<p>LADO A</p> <p>1) Soy pan, soy paz, soy mas (Luis Ramón Igarzábal / Piero)</p> <p>2) Drume negrita (Eliseo Grenet)</p> <p>3) Sueño con serpientes (Silvio Rodríguez)</p> <p>4) María va (Antonio Tarragó Ros)</p> <p>5) Al jardín de la República (Virgilio Carmona)</p> <p>6) Gracias a la vida (Violeta Parra)</p> <p>7) Alfonsina y el mar (Félix Luna / Ariel Ramírez)</p> <p>8) El cosechero (Ramón Ayala)</p> <p>9) Como la cigarra (María Elena Walsh)</p> <p>10) Solo le pido a dios (León Gieco)</p> <p>LADO B</p> <p>1) La flor azul (Mario Arnedo Gallo / Antonio Rodríguez Villar)</p> <p>2) Los hermano (Atahualpa Yupanqui)</p> <p>3) La arenosa (M. J. Castilla / Gustavo Leguizamón)</p> <p>4) Años (Pablo Milanéz)</p> <p>5) Los mareados (Enrique Cadícamo / Juan Carlos Cobián)</p> <p>6) Cuando ya me empiece a quedar solo (Charly García)</p> <p>7) Volver a los 17 (Violeta Parra)</p> <p>8) Fuego en Anymaná (A. Tejada Gómez / César Isella)</p> <p>9) Polleritas: a) pollerita colorada, b) carnavalito del duende, c) pollerita (Julio Santos Espinosa / M. José Castilla / G. Leguizamón / Raúl Shaw Moreno)</p> <p>10) Canción con todos (A. Tejada Gómez / César Isella)</p>

COMPACTOS SIMPLES E DUPLOS

MERCEDES SOSA		
ANO	SELO	MÚSICAS
1966?	PHILIPS	Yo no canto por cantar Los inundados
1966?	PHILIPS	Hermano (H.Lima Quintana / C.Guastavino) Tristeza (hnos. Nuñez) Para mañana (Moncho Mieres) La Bagualera (A Petrocelli)
1967	PHILIPS	Juanito Lguna remonta un barrilete (Hamlet Lima Quintana / Iván René Cosentino) Palomito del Valle (Ernesto Sábato / Eduardo Falú) Para cantarle a mi gente (H.Negro / O.Avena) El carbonero (A.Ariel / J.cidade)
1969	PHILIPS	Gracias a la vida (Violeta Parra) Te recuerdo Amanda (Victor Jara)
1971	PHILIPS	La diablera (Antonio Nella Castro / Hilda Herrera) Vidala del último dia (Raúl Galán / Rolando Valladares)
1973	PHILIPS	Mercedes Sosa e Horácio Guarany Si se cala el cantor (Horácio Guarany) Guitarra de medianoche (Horácio Guarany)
1974	PHILIPS	Canción de lejos (A.Tejada Gómez / César Isella) Corazón (Saúl Quiroga)
1974	PHILIPS	Mercedes Sosa e Horácio Guarany Recital al cantor Canoitas tristes
1975	PHILIPS	Niño de mañana (Félix Luna / Graciela Yusta) Mi tripón (Otilio Galíndez) La niñez (Chacho Muller) Drume negrita (Eliseo G)
1977	PHILIPS (Brasil)	O cio da Terra (Milton Nascimento / Chico Buarque) San Vicente (Milton Nascimento / Fernando Brant)

APÊNDICE B – ELIS REGINA: DISCOGRAFIA 1960/1970 (BRASIL)

ELIS REGINA			
ANO	SELO	TÍTULO DO DISCO	MÚSICAS
1961	CONTINENTAL	VIVA A BROTOLÂNDIA	<p>LADO A</p> <p>Dá Sorte (Eleu Salvador)</p> <p>Sonhando (Dreamin') (B. Vorzon / Ellis / Versão: Juvenal Fernandes)</p> <p>Murmúrio (Luis Antônio / Djalma Ferreira)</p> <p>Tu Serás (Ângela Martignoni / Othon Russo)</p> <p>Samba Feito pra Mim (Paulo Tito)</p> <p>Fala-me de Amor (Take me in your Arms) (Markus / Rotter / Versão: Max Gold)</p> <p>LADO B</p> <p>Baby Face (Davis / Akst / Versão: Fred Jorge)</p> <p>Dor de Cotovelo (João Roberto Kelly)</p> <p>Garoto Último Tipo (Puppy Love) (Paul Anka / Versão: Fred Jorge)</p> <p>As Coisas que Eu Gosto (My Favourite Things) (Rodgers / O. Hammerstein II / Versão: Fernando César)</p> <p>Mesmo de Mentira (Carlos Imperial)</p> <p>Amor Amor (Love Love) (B. Caesar / Versão: Carlos Imperial)</p>
1962	CONTINENTAL	POEMA DE AMOR	<p>LADO A</p> <p>Poema (Fernando Dias)</p> <p>Pororó-popó (João Roberto Kelly)</p> <p>Dá-me um beijo (Trovajoli/Danell/Versão: Romeo Nunes)</p> <p>Nos teus lábios (A.Santos/Haroldo Eiras)</p> <p>Vou comprar um coração (Paulo Tito/Romeo Nunes)</p> <p>Meu pequeno mundo de ilusão (Pockriss/Hilliard/Versão: Mauro Pires)</p> <p>LADO B</p> <p>Las secretárias (Paulo Luiz/Versão: Martha de Almeida)</p> <p>Saudade é recordar (Vera Falcão/Renan França)</p> <p>Pizzicati-Pizzicato (Stern/Marnay/Versão: Fred Jorge)</p> <p>Canção de enganar despedida (Joluz/Walter)</p>

			Confissão (Paulo Aguiar/Umberto Silva/Luiz Mergulhão) Podes voltar (Othon Russo/Nazareno de Brito)
1963	CBS	ELLIS REGINA	LADO A A Virgem de Macarena (B. B. Monterde/ Calero) Tango italiano (Malgoni/ Beretta/ Pallesi/ Romeo Nunes) Dengosa (Castro Perret) Formiguinha triste (Joãozinho) Tristeza de carnaval (Bidú/Mutinho) LADO B Outra vez (Cochran/Newman) Silêncio (Tulio Paiva) 1, 2, 3, Balançou (Nazareno de Brito/Alcyr Pires Vermelho) À noite (Bernstein/Roberto Côrte Real) Ressureição (Marino Pinto/Pernambuco) Flertei (Castro Perret) Adeus amor (Almeida Rêgo/Newton Ramalho)
1963	CBS	O BEM DO AMOR	LADO A Alô saudade (Paulo Aguiar/Umberto Silva) Sem teu amor (Luiz Mauro) Saudade e carinho (Verinha Falcão/Renan França) Mania de gostar (Luiz Mauro) Manhã de amor (Sergio Malta/Joluz) Se você quiser (Mário Telles/Baden Powell) LADO B Há uma história triste (Niquinho/Othon Russo) Domingo em Copacabana (Roberto Faissal/Paulo Tito) Meus olhos (Sergio Napp) Retorno (Aécio Kauffmann) Mundo de paz (Tulio Paiva) O bem do amor (Clóvis Mello/Rildo Hora)
1965	PHILIPS (Brasil)	SAMBA EU CANTO ASSIM	LADO A 1) Reza (Ruy Guerra / Edu Lobo) 2) Menino das Laranja (Théo de Barros) 3) Por um Amor Maior (Ruy Guerra / Francis Hime) 4) João Valentão (Dorival Caymmi) 5) Maria do Maranhão" (Nelson L. e Barros / Carlos Lyra)

			<p>6) Resolução (Lula Freire / Edu Lobo)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Sou sem Paz (Adylson Godoy)</p> <p>2) Pot-pourri: Consolação (Baden Powell / Vinicius de Moraes); Berimbau (Baden Powell / Vinicius de Moraes); Tem Dó (Baden Powell / Vinicius de Moraes)</p> <p>3) Aleluia (Ruy Guerra / Edu Lobo)</p> <p>4) Eternidade (Adylson Godoy / Luiz Chaves)</p> <p>5) Preciso Aprender a Ser Só (Paulo Sérgio Valle / Marcos Valle)</p> <p>6) Último Canto (Ruy Guerra / Francis Hime)</p>
1965	PHILIPS (Brasil)	<p>DOIS NA BOSSA: ELIS REGINA E JAIR RODRIGUES, COM JONGO TRIO</p> <p>(Gravado ao vivo no Teatro Paramount, São Paulo)</p>	<p>LADO A</p> <p>1) Pot-pourri: O Morro Não Tem Vez (Tom Jobim / Vinicius de Moraes); Feio Não É Bonito (Carlos Lyra / Gianfrancesco Guarnieri); Samba do Carioca (Carlos Lyra / Vinicius de Moraes); Este Mundo É Meu (Sérgio Ricardo / Ruy Guerra); A Felicidade (Tom Jobim / Vinicius de Moraes); Samba de Negro (Roberto Correia / Sylvio Son); Vou Andar por Aí (Newton Chaves); O Sol Nascerá (a Sorrir) (Cartola / Elton Medeiros); Diz que Fui por Aí (Zé Ketí / Hortêncio Rocha); Acender as (Zé Ketí); A Voz do Morro" (Zé Ketí)</p> <p>2) Preciso Aprender a Ser Só (Paulo Sérgio Valle / Marcos Valle)</p> <p>3) Ziguezague (Édson Menezes / Alberto Paz)</p> <p>4) Terra de Ninguém (Paulo S. Valle/ Marcos Valle)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Arrastão (Edu Lobo / Vinicius de Moraes)</p> <p>2) Reza (Ruy Guerra / Edu Lobo)</p> <p>3) Tá Engrossando (Édson Menezes / Alberto Paz)</p> <p>4) Sem Deus com a Família (César Roldão)</p> <p>5) Ué (Alcina Maria / Osmar Navarro)</p> <p>6) Menino das Laranjas (Théo de Barros)</p>
1965	PHILIPS (Brasil)	<p>O FINO DO FINO: ELIS REGINA E ZIMBO TRIO</p>	<p>LADO A</p> <p>1) Zambi (Edu Lobo / Vinicius de Moraes)</p> <p>2) Aruanda (Carlos Lyra / Geraldo Vandré)</p> <p>3) Canção do Amanhecer (Edu Lobo / Vinicius de Moraes)</p> <p>4) Só Eu Sei o Nome (Luiz Chaves)</p> <p>5) Esse Mundo É Meu (Ruy Guerra / Sérgio Ricardo); Resolução" (Edu Lobo / Luiz</p>

		(Ao vivo no Teatro Record)	Freire) 6) Samba Meu (Adylson Godoy) LADO B 1) Expresso Sete (Rubinho Barsotti) 2) Té o Sol Raiar (Baden Powell / Vinícius de Moraes) 3) Chuva (Pedro Camargo / Durval Ferreira) 4) Amor Demais (Ed Lincoln / Silvio César) 5) Samba Novo (Newton Chaves / Durval Ferreira) 6) Chegança (Oduvaldo Vianna / Edu Lobo)
1966	PHILIPS (Brasil)	ELIS	LADO A 1) Roda (Gilberto Gil / João Augusto) 2) Samba em Paz (Caetano Veloso) 3) Pra Dizer Adeus (Edu Lobo / Torquato Neto) 4) Estatuinha (Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri) 5) Veleiro (Edu Lobo / Torquato Neto) 6) Boa Palavra (Caetano Veloso) LADO B 1) Lunik 9 (Gilberto Gil) 2) Tem Mais Samba (Chico Buarque) 3) Sonho de Maria (Marcos Valle / Paulo Sérgio Valle) 4) Tereza Sabe Sambar (Francis Hime / Vinícius de Moraes) 5) Carinhoso (João de Barro / Pixinguinha) 6) Canção do Sal (Milton Nascimento)
1966	PHILIPS (Brasil)	DOIS NA BOSSA, N.2 – ELIS REGINA E JAIR RODRIGUES (Gravado ao vivo no Teatro Record em São Paulo)	LADO A 1) Pot- pourri: Introdução (Elis Regina/ Jair Rodrigues); Samba de mudar (Geraldo Vandré/Baden Powell); Não me diga adeus (Paquito/Luiz Soberrano/ João C. da Silva); Volta por cima (Paulo Vanzolini); O neguinho e a senhorita (Noel Roda de Oliveira/ A. da Silva); E dai? (Proibição inútil e ilegal) (Miguel Gustavo); Samba de mudar (Geraldo Vandré/Baden Powell); Enquanto a tristeza não vem (Sérgio Ricardo); Carnaval (Djalma Ferreira); Na ginga do samba (Ataulfo Alves); Guarde a sandália dela (Serenio/ G. Mathias); Samba de mudar (Geraldo Vandré/Baden Powell) 2) Canto de Ossanha (Baden Powell/Vinícius de Moraes) 3) Tristeza (Haroldo Lobo/Niltinho)

			<p>4) Tristeza que se foi (Adilson Godoy) 5) São Salvador, Bahia (Paulo da Cunha) LADO B 1) Louvação (Gilberto Gil/Torquatto Neto) 2) Upa, neguinho (Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri) 3) Mascarada (Zé Keti/Elton Medeiros); Sonho de um carnaval (Chico Buarque) 4) Amor até o fim (Gilberto Gil) 5) Santuário do morro (Adilson Godoy)</p>
1967	PHILIPS (Brasil)	<p>DOIS NA BOSSA N.3 (Gravado ao vivo no Teatro Paramount)</p>	<p>LADO A 1) Imagem (Luiz Eça/Ronaldo Bôscoli) 2) Pot-Pourri de Mangueira: Mangueira (Assis Valente/Zequinha Reis); Fala, mangueira (Mirabeau/Milton de Oliveira); Exaltação à Mangueira (Enéas Silva/ Aloísio Augusto da Costa); Mundo de zinco (Nássara/ Wilson Batista); Levanta, Mangueira (Luiz Antônio); Despedida da Mangueira (Aldo Cabral/ Benedito Lacerda); Pra machucar meu coração (Ary Barroso) 3) O ser humano (Osmar Navarro) 4) Cruz de cinza, cruz de sal (Walter Santos/Tereza Souza) 5) Serenata de teleco-teco (Gilberto Gil) LADO B 1) Manifesto (Guto/Mariozinho Rocha) 2) Pot-Pourri romântico: Minha namorada (Carlos Lyra/ Vinícius de Moraes); Eu se i que vou te amar (Antonio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes); A volta (Roberto Menescal/ Ronaldo Bôscoli); Primavera (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes) 3) Amor de carnaval (Zé Keti) 4) Marcha da quarta-feira de cinzas (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes) 5) Capoeira, camará (Paulo da Cunha)</p>
1968	PHILIPS (Brasil)	ELIS ESPECIAL	<p>LADO A 1) Samba do perdão (Baden Powell / Paulo César Pinheiro) 2) Tributo a Tom Jobim: Vou te contar (Tom Jobim); Fotografia (Tom Jobim); Outra vez (Tom Jobim); Vou te contar (Tom Jobim) 3) De onde vens (Nelson Motta / Dori Caymmi) 4) Bom tempo (Chico Buarque) 5) Da cor do pecado (Bororó)</p>

			<p>LADO B</p> <p>1) Corrida de jangada (Capinan / Edu Lobo)</p> <p>2) Carta ao mar (Roberto Menescal / Ronaldo Bôscoli)</p> <p>3) Vira-mundo (Capinan / Gilberto Gil)</p> <p>4) Upa neguinho (Gianfrancesco Guarnieri / Edu Lobo)</p> <p>5) Tributo à Mangueira: Mangueira (Assis Valente / Zequinha Reis); Fala, Mangueira (Mirabeau / Milton de Oliveira); Exaltação à Mangueira (Enéas B. Silva / Aloísio A. Costa); Levanta, Mangueira (Luiz Antônio); Despedida de Mangueira (Aldo Cabral / Benedito Lacerda); Pra machucar meu coração (Ary Barroso)</p>
1969	PHILIPS (Brasil)	ELIS, COMO & PORQUE	<p>LADO A</p> <p>1) Aquarela do Brasil (Ary Barroso); Nêga do cabelo duro (Rubens Soares/ David Nasser)</p> <p>2) O sonho (Egberto Gismonti)</p> <p>3) Vera cruz (Milton Nascimento/ Márcio Borges)</p> <p>4) Casa forte (Edu Lobo)</p> <p>5) Canto de Ossanha (Baden Powell/Vinícius de Moraes)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Giro (Antonio Adolfo/Tibério Gaspar)</p> <p>2) O barquinho (R. Menescal/R. Bôscoli)</p> <p>3) Andança (Danilo Caymmi/ Paulinho Tapajós/ Edmundo Souto)</p> <p>4) Récit de cassard (do filme Les Parapluies de Chebourg) (Jaques Demy/ Michel Legrand)</p> <p>5) Samba da pergunta (Marcos Vasconcellos/ Pingarilho)</p> <p>6) Memórias de Marta Saré (Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri)</p>
1970	PHILIPS (Brasil)	ELIS NO TEATRO DA PRAIA (Gravado ao vivo no Teatro da Praia, Rio de Janeiro)	<p>LADO A</p> <p>1) Introdução: Casa forte (Edu Lobo); Reza (Edu Lobo/Ruy Guerra); Noite dos mascarados (Chico Buarque); Samba da benção (Baden Powell/Vinícius de Moraes); Makin' whoopee (Walter Donaldson/Gus Kahn)</p> <p>2) Zazueira (Jorge Ben)</p> <p>3) Minha (Francis Hime/Ruy Guerra)</p> <p>4) Irene (Caetano Veloso)</p> <p>LADO B</p>

			<p>1) Musical de gala: Eu e a brisa (Johnny Alf); Preciso aprender a ser só (Marcos Valle/Paulo S. Valle); Carolina (Chico Buarque); Nunca mais (Dorival Caymmi); Franqueza (Denis Brean/O. Guilherme); Se todos fossem iguais a você (A. Carlos Jobim/ Vinícius de Moraes)</p> <p>2) Aquele abraço (Gilberto Gil)</p> <p>3) Can't take my eyes of you (Bob Crewe/Bob Gaudio)</p> <p>4) Se você pensa (Roberto Carlos/E. Carlos)</p>
1971	PHILIPS (Brasil)	EM PLENO VERÃO	<p>LADO A</p> <p>1) Vou deitar e rolar (<i>Quaquaraquá</i>) (Baden Powell/Paulo César Pinheiro)</p> <p>2) Bicho do mato (Jorge Ben)</p> <p>3) Verão vermelho (Nonato Buzar)</p> <p>4) Até aí morreu Neves (Jorge Ben)</p> <p>5) Frevo (A. C. Jobim/ Vinícius de Moraes)</p> <p>6) As curvas da estrada de Santos (Roberto Carlos/Erasmoo Carlos)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Fechado pra balanço (Gilberto Gil)</p> <p>2) Não tenha medo (Caetano Veloso)</p> <p>3) These are the songs (Tim Maia)</p> <p>4) Comunicação (Edson Alencar/ Hélio Matheus)</p> <p>5) Copacabana velha de guarda (Joyce/ Sérgio Flaksman)</p>
1971	PHILIPS (Brasil)	ELA	<p>LADO A</p> <p>1) Ih! Meu Deus do céu (Ivan Lins/Ronaldo Monteiro de Souza)</p> <p>2) Black is beautiful (Marcos Valle/ Paulo Sérgio Valle)</p> <p>3) Cinema Olympia (Caetano Veloso)</p> <p>4) Golden Slumbers (Lennon/McCartney)</p> <p>5) Falei e disse (Baden Powell/Paulo Sérgio Pinheiro)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Aviso aos navegantes (Baden Powell/Paulo Sérgio Pinheiro)</p> <p>2) Mundo deserto (E. Carlos/Roberto Carlos)</p> <p>3) Ela (César Costa Filho/Aldir Blanc)</p> <p>4) Madalena (Ivan Lins/Ronaldo M.de Souza)</p> <p>5) Os argonautas (Caetano Veloso)</p> <p>6) Estrada do sol (Tom Jobim/Dolores Duran)</p>
			<p>LADO A</p> <p>1) 20 anos blue (Sueli Costa/Vitor Martins)</p> <p>2) Bala com bala (João Bosco/Aldir Blanc)</p>

1972	PHILIPS (Brasil)	ELIS	<p>3) Nada será como antes (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos)</p> <p>4) Mucuripe (Raimundo Fagner/Antonio Carlos Belchior)</p> <p>5) Olhos abertos (Zé Rodrix/Guttemberg Guarabyra)</p> <p>6) Vida de bailarina (Américo Seixas/Dorival Silva)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Águas de março (Tom Jobim)</p> <p>2) Atrás da porta (Francis Hime/ Chico Buarque)</p> <p>3) Cais (Milton Nascimento/.Ronaldo Bastos)</p> <p>4) Me deixa em paz (Ivan Lins/Ronaldo Monteiro de Souza)</p> <p>5) Casa no campo (Zé Rodrix/Tavito)</p> <p>6) Boa noite amor (José Maria de Abreu/Francisco Matoso)</p>
1973	PHILIPS (Brasil)	ELIS	<p>LADO A</p> <p>1) Oriente (Gilberto Gil)</p> <p>2) O Caçador de Esmeralda (João Bosco / Aldir Blanc / Cláudio Tolomei)</p> <p>3) Doente, Morena (Gilberto Gil / Duda Mahado)</p> <p>4) Agnus Sei (João Bosco / Aldir Blanc)</p> <p>5) Meio de Campo (Gilberto Gil)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Cabaré (João Bosco / Aldir Blanc)</p> <p>2) Ladeira da Preguiça (Gilberto Gil)</p> <p>3) Folhas Secas" (Nelson Cavaquinho / Guilherme de Brito)</p> <p>4) Comadre (João Bosco / Aldir Blanc)</p> <p>5) É com esse que Eu Vou (Pedro Caetano)</p>
1974	PHILIPS (Brasil)	ELIS & TOM	<p>LADO A</p> <p>1) Água de março (Tom Jobim)</p> <p>2) Pois é (Tom Jobim / Chico Buarque)</p> <p>3) Só tinha de ser com você (Tom Jobim / Aloysio de Oliveira)</p> <p>4) Modinha (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)</p> <p>5) Triste (Tom Jobim)</p> <p>6) Corcovado (Tom Jobim)</p> <p>7) O que tinha de ser (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Retrato em branco e preto (Tom Jobim / Chico Buarque)</p> <p>2) Brigas nunca mais (Tom Jobim / Vinícius</p>

			<p>de Moraes)</p> <p>3) Por toda a minha vida (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)</p> <p>4) Fotografia (Tom Jobim)</p> <p>5) Soneto de separação (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)</p> <p>6) Chovendo na roseira (Tom Jobim)</p> <p>7) Inútil paisagem (Tom Jobim / Aloysio de Oliveira)</p>
1974	PHILIPS (Brasil)	ELIS	<p>LADO A</p> <p>1) Na butacada da vida (Ary Barroso/Luiz Peixoto)</p> <p>2) Travessia (Milton Nascimento/F. Brant)</p> <p>3) Conversando no bar (Milton Nascimento/Fernando Brant)</p> <p>4) Ponta de areia (Milton Nascimento/Fernando Brant)</p> <p>5) O mestre-sala dos mares (João Bosco/Aldir Blanc)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Amor até o fim (Gilberto Gil)</p> <p>2) Dois pra lá, dois pra cá (João Bosco/Aldir Blanc)</p> <p>3) Maria Rosa (Lupicínio Rodrigues/Alcides Gonçalves)</p> <p>4) Caça à raposa (João Bosco/Aldir Blanc)</p> <p>5) O compositor me disse (Gilberto Gil)</p>
1976	PHILIPS (Brasil)	FALSO BRILHANTE	<p>LADO A</p> <p>1) Como Nossos Pais (Belchior)</p> <p>2) Velha Roupa Colorida (Belchior)</p> <p>3) Los hermanos (Atahualpa Yupanqui)</p> <p>4) Um por Todos (João Bosco / Aldir Blanc)</p> <p>5) Fascinação (Fascination) (F. D. Marchetti / M. de Féraudy, versão: Armando Louzada)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Jardins de Infância (J. Bosco / Aldir Blanc)</p> <p>2) Quero (Thomas Roth)</p> <p>3) Gracias a la vida (Violeta Parra)</p> <p>4) O Cavaleiro e os Moinhos (João Bosco / Aldir Blanc)</p> <p>5) Tatuagem (Chico Buarque / Ruy Guerra)</p>
1977	PHILIPS (Brasil)	ELIS ESPECIAL	<p>LADO A</p> <p>1) Caxangá (Milton Nascimento / F. Brant)</p> <p>2) Colagem (Cláudio Lucci)</p> <p>3) Vecchio Nov (Cláudio Lucci / José Márcio Pereira)</p> <p>4) Morro Velho (Milton Nascimento)</p>

			<p>5) Qualquer Dia (Ivan Lins / Vitor Martins)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Romaria (Renato Teixeira)</p> <p>2) A Dama do Apocalipse (Nathan Marques / Crispin)</p> <p>3) Cartomante (Vitor Martins / Ivan Lins)</p> <p>4) Sentimental Eu Fico (Renato Teixeira)</p> <p>5) Transversal do Tempo (João Bosco / Aldir Blanc)</p>
1978	PHILIPS (Brasil)	TRANSVERSAL DO TEMPO	<p>LADO A</p> <p>1) Fascinação (Fascination) (F. D. Marchetti / M. de Feraudy) (versão: Armando Louzada)</p> <p>2) Sinal Fechado (Paulinho da Viola)</p> <p>3) Deus Lhe Pague (Chico Buarque)</p> <p>4) O Rancho da Goiabada (João Bosco / Aldir Blanc)</p> <p>5) Construção (Chico Buarque)</p> <p>6) Saudosa Maloca (Adoniran Barbosa)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Boto (Tom Jobim / Jararaca)</p> <p>2) Cão Sem dono (Sueli Costa / Paulo César Pinheiro)</p> <p>3) Meio Termo (Lourenço Baeta / Casco)</p> <p>4) Corpos (Ivan Lins / Vitor Martins)</p> <p>5) Querelas do Brasil (Maurício Tapajós / Aldir Blanc)</p> <p>6) Cartomante (Ivan Lins / Vitor Martins)</p>
1979	PHILIPS (Brasil)	ELIS ESPECIAL	<p>LADO A</p> <p>1) Nove fora (Fagner/Belchior)</p> <p>2) Violeta de Belfort Roxo (João Bosco/Aldir Blanc)</p> <p>3) Ou bola ou búlica (J. Bosco/Aldir Blanc)</p> <p>4) Credo (Milton Nascimento/F. Brant)</p> <p>5) Dinorah, Dinorah (Ivan Lins/Vitor Martins)</p> <p>6) Joana Francesa (Chico Buarque)</p> <p>LADO B</p> <p>1) Bodas de prata (João Bosco/Aldir Blanc)</p> <p>2) Entrudo (Carlos Lyra/Ruy Guerra)</p> <p>3) Valsa rancho (Chico Buarque/Francis Hime)</p> <p>4) Bonita (Tom Jobim)</p> <p>5) Deixa o mundo e o sol entrar (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)</p>
			<p>LADO A</p> <p>1) Cai dentro (Baden Powell/Paulo César Pinheiro)</p> <p>2) O bêbado e o equilibrista (João</p>

1979	WEA (Brasil)	ELIS, ESSA MULHER	Bosco/Aldir Blanc) 3) Essa mulher (Joyce/Ana Terra) 4) Basta de clamares inocência (Cartola) 5) Beguine dodói (João Bosco/Aldir Blanc/Claudio Tolomei) LADO B 1) Eu hein Rosa! (João Nogueira/Paulo César Pinheiro) 2) Altos e baixos (Sueli Costa/Aldir Blanc) 3) Bolero de satã (Guinga/Paulo César Pinheiro) 4) Pé sem cabeça (Danylo Caymmi/Ana Terra) 5) As aparências enganam (Tunai/Sérgio Natureza)
1980	WEA (Brasil)	SAUDADE DO BRASIL (Disco 1)	LADO A 1) Abertura (César Camargo Mariano); Arrastão (Edu Lobo / Vinícius de Moraes); Lapinha (Baden Powell / Paulo C. Pinheiro) 2) Terra de ninguém (Marcos Valle / Paulo S. Valle) 3) Maria Maria (Milton Nascimento / Fernando Brant) 4) Agora tá (Tunai/Sérgio Natureza) 5) Alô, alô marciano (Rita Lee / Roberto de Carvalho) LADO B 1) Canção da América (Milton Nascimento/Fernando Brant) 2) As aparências enganam (Tunai / Sérgio Natureza) 3) O primeiro jornal (Sueli Costa / Abel Silva) 4) Moda de sangue (Jerônimo Jardim / Ivaldo Roque) 5) Marambaia (Henricão / Rubens Campos)
1980	WEA (Brasil)	SAUDADE DO BRASIL (Disco 2)	LADO A 1) Presidente Bossa Nova (Juca Chaves) 2) Conversando no bar (Milton Nascimento / Fernando Brant) 3) Onze fitas (Fátima Guedes) 4) Menino (Milton Nascimento / Ronaldo Bastos) 5) Aos nossos filhos (Ivan Lins / Vitor Martins) LADO B 1) Sabiá (Tom Jobim / Chico Buarque) 2) Mundo novo, vida nova (Gonzaguinha)

			3) Aquarela do Brasil (Ary Barroso) 4) O que foi feito de vera (de Vera) (Milton Nascimento / Fernando Brant) 5) Redescobrir (Gonzaguinha)
1980	ODEÓN (Brasil)	ELIS	LADO A 1) Sai dessa (Nathan Marques/Ana Terra) 2) Rebento (Gilberto Gil) 3) Nova estação (Luiz Guedes/Thomas Roth) 4) O medo de amar e o medo de ser livre (Beto Guedes/Fernando Brant) LADO B 1) Aprendendo a jogar (Guilherme Arantes) 2) Só Deus é quem sabe (Guilherme Arantes) 3) O trem azul (Lô Borges / Ronaldo Bastos) 4) Vento de maio (Telo Borges / Márcio Borges) 5) Calcanhar de Aquiles (Jean Garfunkel / Paulo Garfunkel)

COMPACTOS SIMPLES E DUPLOS

ELIS REGINA		
ANO	SELO	MÚSICAS
1961	CONTINENTAL	Dá sorte (Eleu Salvador) Sonhando (B. Vorzon / Ellis / Versão: Juvenal Fernandes)
1961	CONTINENTAL	Dor de cotovelo (João Roberto Kelly) Samba feito pra mim (Paulo Tito)
1962	CBS	A virgem de Macareña (B.B Munterde/Calero/A.Bourget) 1,2,3, balançou (Alcyr Pires Vermelho/Nazareno Brito)
1965	PHILIPS	Arrastão (Edu Lobo / Vinícius de Moraes) Aleluia (Edu Lobo / Ruy Guerra)
1965	PHILIPS	Menino das laranjas (Théo de Barros) Sou sem paz (Adylson Godoy)
1965	PHILIPS	El niño de las naranjas (Théo de Barros) Soy sin paz (Adylson Godoy)
1965	PHILIPS	Elis Regina e Zimbo Trio Zambi (Edu Lobo / Vinícius de Moraes) Esse mundo é meu / Resolução (Sérgio Ricrdo / Ruy Guerra; Edu Lobo / Lula Freire)

1966	PHILIPS	Canto de Ossanha (Baden Poweell / Vinicius de Moraes) Rosa morena (Dorival Caymmi)
1966	PHILIPS	Ensaio geral (Gilberto Gil) Jogo de roda (Edu Lobo / Ruy Guerra)
1966	PHILIPS	Menino das laranjas (Théo de Barros) Último anto (Francis Hime / Ruy Guerra)) Preciso aprender a ser só (Marcos Valle / Paulo Sérgio Valle) João Valentão (Dorival Caymmi)
1966	PHILIPS	Elis Regina e Jair Rodrigues (2 na Bossa) Pout-pourri (vários compositores) Sem Deus e com a família (César Roldão Vieira) Ué (Osmar Navarro / Alcina Maria)
1966	PHILIPS	Saveiros (Dori Caymmi / Nelson Motta) Canto triste (Edu Lobo / Vinicius de Moraes)
1966	PHILIPS	Saveiros (Dori Caymmi / Nelson Motta) Jogo de roda (Edu Lobo / Ruy Guerra) Ensaio geral (Gilberto Gil) Canto triste (Edu Lobo / Vinicius de Moraes)
1966	PHILIPS	Upa, neguinho (Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri) Tristeza que se foi (Adylson Godoy)
1967	PHILIPS	Travessia (Milton Nascimento / Fernando Brant) Manifesto (Guto / Mariozinho Rocha)
1968	PHILIPS	Deixa (Baden Powell / Vinicius de Moraes) A noite do meu bem (Dolores Duran) Noite dos mascarados (Chico Buarque) Tristeza (Haroldo Lobo / Niltinho)
1968	PHILIPS	Lapinha (Baden Powell / Paulo Sérgio Pinheiro) Cruz de cinza, cruz de sal (Walter Santos / Tereza Souza)
1968	PHILIPS	Samba da benção (Baden Powell / Vinicius de Moraes) Canção do sal (Milton Nascimento)
1968	PHILIPS	Yê-melê (Luís C. Vinhas e Chico Feitosa) Upa, neguinho (Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri)
1969	PHILIPS	Andança (Danilo Caymmi/Paulinho Tapajós / Edmundo Souto) Samba da pergunta (Pingarrilho / Marcos Vasconcelos) O sonho (Egberto Gismonti) Giro (Antonio Adolfo / Tibério Gaspar)
1969	PHILIPS	Casa forte (Edu Lobo) Memórias de Marta Saré (Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri)
1969	PHILIPS	Tabelinha Elis x Pelé Perdão não tem (Edson Arantes do Nascimento) Vexação (Edson Arantes do Nascimento)
1970	PHILIPS	Madalena (Ivan Lins / Ronaldo Monteiro de Souza)

		Fechado pra balanço (Gilberto Gil) Falei e disse (Baden Powell / Paulo César Pinheiro) Vou deitar e rolar (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
1971	PHILIPS	Nada será como antes (Milton Nascimento) A fia de Chico Brito (Francisco Anísio) Osannah (Tony Osannah) Casa de campo (Zé Rodrix / Tavito)
1972	PHILIPS	Águas de março (Antonio Carlos Jobim) Atrás da porta (Francis Hime / Chico Buarque) Bala com bala (João Bosco / Aldir Blanc) Vida de bailarina (Américo Seixas / Dorival Silva)
1972	PHILIPS	Águas de março (Antonio Carlos Jobim) Cais (Milton Nascimento / Ronaldo Bastos)
1972	PHILIPS	Águas de março (Antonio Carlos Jobim) Entrudo (Carlos Lyra/Ruy Guerra)
1975	PHILIPS	Dois Pra Lá, Dois Pra Cá (Ary Barroso/Luiz Peixoto) O Mestre Sala dos Mares (João Bosco/Aldir Blanc) Amor Até o Fim (Gilberto Gil) Na Batucada da Vida (João Bosco/Aldir Blanc)
1976	PHILIPS	Como nossos pais (Belchior) Um por todos (João Bosco / Aldir Blanc) Fascinação (F.D.Marchetti / M. de Feraudy) Velha roupa colorida (Belchior)
1979	PHILIPS	O bêbado e a equilibrista (João Bosco/Aldir Blanc) As aparências enganam (Tunai / Sérgio Natureza)
1979	WEA	O bêbado e a equilibrista (João Bosco/Aldir Blanc) Basta de clamores inocência (Cartola) Cai dentro (Baden Powell / Paulo Sérgio Pinheiro) As aparências enganam (Tunai / Sérgio Natureza)
1980	WEA	Alô, alô marciano (Rita Lee / Roberto de Carvalho) No céu da vibração (Gilberto Gil)
1980	WEA	Moda de sangue (Sueli Costa / Abel Silva) O primeiro jornal (Sueli Costa / Abel Silva)
1982	ODEÓN	Se eu quiser falar com Deus O trem azul (Lô Borges / Ronaldo Bastos)
1982	SOM LIVRE	Me deixas louca (Armando Manzanero – versão: Paulo Coelho) Baby face (Davis/akst – versão: Fred Jorge)