

MÚSICA POPULAR E ENGAJAMENTO NOS ANOS 60: CULTURA POLÍTICA NAS TRAJETÓRIAS ARTÍSTICAS DE VIOLETA PARRA, MERCEDES SOSA E ELIS REGINA

Andrea Beatriz Wozniak-Giménez*

RESUMO

A chilena Violeta Parra (1917-1967), a argentina Mercedes Sosa (1935-2009) e a brasileira Elis Regina (1945-1982), de maneiras distintas, utilizaram-se da arte musical como forma plena de expressão, imprimindo nela suas sensibilidades e leituras de realidade, assim como possibilidade de construção identitária, espaço para a luta política e para a disseminação de utopias. Mesmo com trajetórias pessoais e artísticas bastante 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 década de 60, principalmente suas inter-relações e apropriações das discussões que ligam arte e utopia de transformação. Nesse sentido, o objetivo deste texto é discutir tais inter-relações e apropriações e analisá-las frente às culturas políticas as quais estavam circunstanciadas, observando possibilidades de confluências.

PALAVRAS-CHAVE: Música popular; utopia de transformação, cultura política, engajamento.

ABSTRACT

The Chilean Violeta Parra (1917-1967), the Argentine Mercedes Sosa (1935-2009) and the Brazilian Elis Regina (1945-1982) singers made use of music in different ways as a way of expression, imprinting in it their sensibilities and readings of reality as a possibility of identity building, a place for political struggle and diffusion of utopias. Even with very diverse personal life and artistic trajectories (since each of them responded in a singular manner to the social, political and cultural situations of their countries) there are various linking perspectives that can be chosen when the dynamics of popular music in the 1960s are observed, especially their interrelations and appropriation of the discussions that connected art and the utopia of transformation. In this sense, the goal of the present text is to discuss such interrelations and appropriations, analyzing them under the light of the political cultures to which each of the artists were exposed, looking for possibilities of confluence.

KEYWORDS: Popular music, utopia of transformation, political culture, engagement.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus Franca. Bolsista CAPES. Endereço: Rua Bernardo Sobieck, 89 CEP: 81.270-500 – Curitiba, PR. E-mail: andrea.wozniak@hotmail.com

Dentro do contexto de fortalecimento de propostas políticas nacionalistas e reformistas em diferentes países da América Latina, assim como de efervescência de movimentos sociais explicitando as desigualdades vividas e as lutas pela ampliação de direitos sociais, o engajamento político e reflexões sobre a função social da arte tornaram-se imperativos para uma parte representativa de intelectuais e artistas latino-americanos. Literatura, poesia, teatro, cinema, artes plásticas, artes visuais, dança, música, enfim, a partir da década de 1950, em todas as formas de expressão artística desenvolveram-se propostas estéticas matizadas por tais reflexões e que explicitavam simbiose entre arte e política.

O presente artigo centra-se em três ícones da canção popular latino-americana que se impregnaram por tais ideias: a chilena Violeta Parra (1917-1967), a argentina Mercedes Sosa (1935-2009) e a brasileira Elis Regina (1945-1982). Enquanto Violeta pode ser considerada uma das precursoras da Nova Canção Chilena, pois suas práticas artísticas inspiraram vários aspectos do movimento; Mercedes é citada como signatária e principal intérprete do Manifesto do Novo Cancioneiro de Mendoza; e a trajetória artística de Elis Regina encontra-se entrelaçada com a constituição e institucionalização da Música Popular Brasileira. Tais movimentos musicais defendiam propostas estético-políticas disseminadoras de utopias de transformação social.

Evidenciando a necessidade de ampliação dos estudos comparativos em História da América, Maria Lígia Coelho Prado (2005) enfatiza as contribuições que os historiadores desenvolveriam se transferissem seus olhares para cruzar a dinâmica de fenômenos, ideias, motivações, entre o Brasil e os países vizinhos de língua espanhola. Reflexão semelhante é a de Juan Pablo González (2013) 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.

De maneiras distintas, Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina utilizaram-se da arte musical como forma plena de expressão, imprimindo nela suas sensibilidades e leituras de realidade, assim como possibilidade de construção identitária, espaço para a luta política e para a disseminação de utopias. Mesmo com trajetórias pessoais e artísticas bastante 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 década de 60,

principalmente suas inter-relações e apropriações das discussões que aproximavam arte e utopia de transformação. Nesse sentido, o objetivo deste texto é discutir tais inter-relações e apropriações e analisá-las frente às culturas políticas as quais estavam circunstanciadas, observando possibilidades de confluências.

Música popular na América Latina e utopia de transformação social nos anos 1960

Os anos 1960 foram plenos de inter-relações entre arte e vida e arte e política. Segundo Frederic Jameson (1984), 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.

Comungando de tais ideias e observando esta característica entre as esquerdas latino-americanas, Cláudia Gilman (2003) propõe que se pense os anos 1960/70 como uma época (desde o final da década de 1950 até meados da década de 1970), pois implicou em convergência de conjunturas políticas, de programas estéticos e expectativas sociais. 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, mobilizavam 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 ganhavam destaque o repúdio ao imperialismo, a defesa da soberania, a emancipação dos chamados países do “Terceiro Mundo” e a revolução social. As análises de Cláudia Gilman tratam, mais especificamente, da intelectualidade latino-americana de vertente literária, entretanto, esta reflexão pode ser extrapolada para as artes de forma geral, haja vista as influências dessas ideias no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na música.

Observando a gama variada de práticas estético-políticas geradas a partir dessa crença compartilhada na transformação social, cabe a reflexão sobre o quanto ela se constituiu numa cultura política que ultrapassou fronteiras e interligou diversos grupos de intelectuais e artistas numa mesma percepção de protagonismo, pertencimento, necessidade de expressão e prática política. Analisando os comportamentos políticos, Serge Bernstein (1998, p. 363) propôs a ideia de cultura política como uma forma

[...] de compreender as motivações dos actos dos homens num momento da sua história, por referência ao sistema de valores, de normas, de crenças que partilham, em função de sua leitura de passado, das suas aspirações para o futuro, das suas representações de sociedade, do lugar que nele tem e da imagem que tem da felicidade.

O autor destaca, ainda, o carácter coletivo e agregador da cultura política, entretanto não deixa de evidenciar a possibilidade de (co)existência de várias culturas políticas num mesmo país e/ou região. O surgimento de uma cultura política corresponde às respostas dadas pelas sociedades ao enfrentarem momentos de crises, sendo que tais respostas precisam ser fundamentadas para que possam se inscrever na duração, atravessando gerações.

A partir de tais reflexões e observando as realidades dinamizadas na América Latina, pode-se inferir que a utopia de transformação, mobilizadora de práticas políticas e estéticas, possibilitou o desenvolvimento de culturas políticas agregadoras entre intelectuais e artistas em seus contextos históricos nacionais. Certas similaridades entre ideias e práticas, que evidenciam possibilidade de interconexões, circularidade de ideias e referentes comuns, permitem pensar em uma cultura política mais ampla, implicando em crenças, expectativas e práticas que compartilhavam a mesma utopia, através da qual se vislumbravam possibilidades de transformações estruturais superando os problemas sócio-econômicos observados em cada país. As inter-relações entre as dinâmicas dos Partidos Comunistas, assim como de outros movimentos de esquerda, e intelectuais e artistas mobilizados por utopias libertárias e igualitárias de sociedade também ajudam a entender o intercâmbio de ideias e a conformação de uma cultura política engajada na região.

De forma geral, tais utopias podem ser observadas nas diferentes expressões artísticas latino-americanas a partir da década de 1950, expressando a percepção que intelectuais e artistas adquiriam sobre sua função enquanto intérpretes críticos da realidade, mediadores entre teorias e públicos e propulsores de transformação social. Diferentes experiências inter-relacionando arte e política passaram a ser desenvolvidas, algumas defendendo uma instrumentalização plena da arte enquanto meio de conscientização sócio-política, outras assumindo posicionamento de busca de equilíbrio entre conteúdo social e autonomia e qualidade artísticas.

Compositores, músicos e intérpretes da música popular também passaram a imprimir tais reflexões em suas práticas musicais. Através desta modalidade artística

vislumbravam-se possibilidades de ampliação da divulgação das propostas de transformação social e de conscientização popular. Diferentes experiências e movimentos foram aparecendo na América Latina aprofundando a simbiose entre música e política através da aproximação com as culturas populares, dentro delas com as inspirações folclóricas e suas variações e apropriações, e do incremento de músicas com conteúdo de crítica social. Dentro destas experiências desenvolveram-se, entre outras propostas, a Música Popular Brasileira, o Novo Cancioneiro de Mendoza e a Nova Canção Chilena, dentro das quais as trajetórias artísticas de Elis Regina, Mercedes Sosa e Violeta Parra constituem-se em espaços para a observação de algumas características, dinâmicas, similaridades e diferenças entre tais movimentos, assim como para perceber as inter-relações particulares entre sujeitos e utopia de transformação.

A sociedade brasileira da segunda metade da década de 1950 encontrava-se imersa no clima de euforia da ideologia nacional-desenvolvimentista, principalmente a partir do Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961). 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, influenciados por uma perspectiva nacional-reformista, passaram a defender conjuntos de reformas sociais, visando o desenvolvimento do país e a resolução dos problemas sociais. Lucília de Almeida Neves (2001) destaca que uma ênfase nacionalista e distributivista caracterizou-se como fator constitutivo da identidade destes grupos. Mônica Pimenta Velloso (2002) salienta que 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.

Analisando as relações entre cultura e política na sociedade brasileira da década de 60, Marcelo Ridenti (2000) 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 (1979). Segundo o autor, configurou-se uma estrutura de sentimento romântico-revolucionária, relacionada às possibilidades abertas no período democrático que antecedeu o golpe militar de 1964 e que defendia a ação transformadora da história e a construção do “homem novo”. Este fenômeno permeia boa parte das obras artísticas brasileiras a partir do final dos anos 50, principalmente as que tinham pretensão de arte engajada.

A Música Popular Brasileira, que se desenvolveu a partir da década de 1950, constituiu-se numa linguagem artística fundada a partir do “nacional popular”, implicando, segundo Marcos Napolitano (2002, p. 65), numa cultura política bastante dinamizada na sociedade brasileira do período:

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”).

O artista-intelectual engajado deveria buscar inspiração nos materiais culturais das classes populares, os quais eram percebidos como base da expressão nacional e popular, ainda que “inconsciente”. Tal perspectiva buscava agregar, à tendência bossa-novista em voga desde o final da década de 50, uma nova forma de pensar o Brasil, com perfil mais politizado. Representações bossa-novistas como “o amor, o sorriso e a flor”, perdiam espaço para temáticas mais vinculadas à realidade social e aos problemas brasileiros. Os idealizadores da MPB apontavam para uma identidade nacional plural/híbrida, na qual, segundo Marildo José Nercolini (2006), articulavam-se popular/massivo/culto, próprio/alheio e local/global.

É importante ressaltar que a perspectiva nacional-popular, 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 (NAPOLITANO, 2008). Segundo Marcos Napolitano (2007), “tratava-se de fazer com que o elemento popular desse sentido ao nacional e, não com que o elemento nacional educasse o popular.”

A partir do golpe civil-militar de 1964, novas questões estavam postas para as esquerdas nacionais e, com elas, para a arte engajada desenvolvida, necessitando novas perspectivas culturais para equacionar os impasses vividos pelo país. A MPB forjou-se a

partir desse contexto de efervescência ideológica e simbiose entre arte e política:

Este jogo de interesses – comerciais e ideológicos ao mesmo tempo – definiu o lugar social da música popular. Nascia a Música Popular Brasileira, que passaria a ser escrita com maiúsculas, sintetizando no acrônimo MPB, misto de agregado de gêneros musicais e instituição sociocultural. A MPB sintetizava a busca da conciliação da tradição com a modernidade e foi gerenciada nos programas musicais da TV, assumida pela audiência, sobretudo pela classe média, por empresários, artistas e patrocinadores (NAPOLITANO, 2007, p. 89).

Elis Regina (1945-1982) foi uma das intérpretes destes ideais, militando na chamada “linha dura da MPB” na década de 1960 e imprimindo o nacional-popular na composição de seu repertório e em suas performances artísticas, aspecto que tanto lhe rendeu popularidade quanto críticas por parte de intelectuais e artistas com perspectivas estético-políticas mais modernizantes. Rafaela Lunardi (2011) destaca a trajetória artística de Elis Regina como representativa dos principais dilemas e impasses vividos pela música popular brasileira nos anos 60 e 70, transformando suas performances e composição de repertório de acordo com os movimentos de constituição da própria MPB, do mercado musical e das questões sócio-políticas do país.

Da experiência artística e sucesso regional em Porto Alegre através de programas de rádio, Elis passou a atuar, a partir de 1964, em shows e boates no eixo Rio/São Paulo e em programas de televisão. Nessas experiências, a artista entrou em contato com diferentes tendências político-ideológicas, principalmente com intelectuais e artistas mobilizados pela estrutura de sentimento romântico-revolucionária, assim como teceu maiores relações com integrantes do mundo artístico-empresarial. Seu sucesso nacional veio através do I Festival Nacional da Música Popular da TV Excelsior, em 1965, conquistando o prêmio de melhor intérprete e tornando vitoriosa a música 'Arrastão', composta pela parceria Edu Lobo e Vinícius e Moraes a partir das ideias engajadas do contexto.

Passou, então, a ser uma das artistas mais requisitadas e valorizadas nos festivais da canção e na televisão brasileira, assim como comentada nos jornais e revistas especializadas em música popular, principalmente por seu estilo estético completamente diferente do intimismo bossa-novista. Com Jair Rodrigues, possuidor de estilo também expressivo de interpretação, apresentou “O Fino da Bossa” ('O Fino'), um programa semanal de auditório que conciliava tradição musical, modernização bossa-novista e canção de crítica social. O programa tornou-se líder de audiência na televisão brasileira

da época, ampliando as possibilidades de divulgação dos princípios estéticos e ideológicos das canções que fazia veicular. Elis passou a apresentar e participar frequentemente de outros programas como 'Frente Única' e 'Elis Especial', na segunda metade da década de 60 também na TV Record, e 'Som Livre Exportação', em 1971, na Rede Globo.

Através de sua potência vocal e performance artística, Elis reintroduziu a intensidade da voz como parâmetro de interpretação. Dessa forma, conquistou seu espaço na música brasileira, representando um expressivo poder de comunicação para o campo da música popular, aspecto que ajudou na concretização dos desejos dos idealizadores da estética musical que originou MPB, em ampliar seu espaço conquistando o grande público dos meios de comunicação da época, o rádio e a televisão (NAPOLITANO, 2001). Sua forma de engajamento político, seu ecletismo estético, destoante da linha modernizante dentro da MPB na década de 60, as contradições e polêmicas ocasionadas por vários de seus posicionamentos artísticos e políticos, renderam-lhe “patrulha ideológica” por parte de segmentos da esquerda mais intelectualizada e ortodoxa, assim como algumas de suas práticas atraíram, também, a censura militar.

Esta simbiose entre música popular e política, que influenciou grande parte dos compositores, músicos e intérpretes brasileiros na década de 1960, entre eles Elis Regina, implicando em redimensionamento das formas de interpretação, escolhas de repertório e espaços de atuação artística, também pode ser observada na música popular argentina no mesmo contexto. Paralelo às discussões e movimentos sócio-políticos dinamizados na sociedade argentina, assim como em meio à efervescência da música popular de inspiração folclórica, surgiram perspectivas musicais que defendiam transformações na música popular argentina, como modernização do cancionário tradicional e engajamento político, como o movimento do Novo Cancioneiro de Mendoza e, a partir dele, Mercedes Sosa.

Inés Nercésian (2012) 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 pela perspectiva de prosperidade. 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 (GARCÍA; SANCHEZ, 2008).

A dinâmica da canção politizada na Argentina está relacionada ao processo mais amplo da canção folclórica, chegando ao contexto 1950-1960 carregada de vínculos simbólicos envolvendo perspectivas nacionais. Carlos D. Molinero (2011) analisa o período 1966-1975 como “década militante”, justamente pela efervescência e acirramento da politização entre os músicos e intérpretes da música popular folclórica. Os caminhos dessa música crítica foram abertos pelas composições de Atahualpa Yupanqui, entre 1945-1952, que envolveu com temáticas sociais suas composições durante o período peronista. O autor 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.

Ricardo Kaliman (2004) 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 jogou um papel decisivo na definição do capital simbólico de tais agentes. Buscando constituir-se sobre vínculos identitários, a “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.

De fato, um dos fatores que explica o auge do folclore entre artistas de formação ilustrada desde os anos 60 no folclore moderno argentino é precisamente a vocação dos intelectuais de articular sua prática criativa com as práticas das massas populares, cujas subjetividades aspiram conquistar para as causas revolucionárias, ou ao menos, para suscitar neles uma vontade de transformação social (KALIMAN, 2004, p. 91). (Tradução do autor).

O desenvolvimento da Nova Canção Argentina teve como pano de fundo o paradigma “clássico” do folclore, dentro do qual estava a preservação dos materiais

culturais através de formas canonizadas e uma noção de argentinidade também estabelecida sobre padrões homogeneizantes. Um duplo enfrentamento se fez necessário: um contra o folclorismo tradicionalista, que buscava delimitar as práticas artísticas, e outro contra a indústria cultural, na luta por espaço de divulgação (DÍAZ, 2004).

Foi assim que, entre o final dos anos 50 e início dos 60, em Mendoza, província do centro-oeste argentino, gestou-se o Movimento do Novo Cancioneiro “[...] com o compromisso de atualizar o discurso, isto é, ampliar a temática, incorporando elementos da cultura urbana e informações sonoras contemporâneas, visando comunicar-se com um público mais amplo.” (GARCIA, 2005, p. 3). Segundo Claudio Díaz (2004), ao elaborar um manifesto como forma de divulgar ideias e angariar adesões, o movimento ganhava pretensão vanguardista. Divulgado em 1963, o documento explicitava os princípios norteadores

1. a exaltação da cultura nacional como forma de reação à cultura alienígena perpetrada pelo mercado via meios de comunicação; 2. a nova canção entendida não como um gênero específico e muito menos como genuinamente popular, mas como uma música renovada de características autóctones; 3. a proposta de um intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares da América Latina (GARCIA, 2005, p. 4).

Ao contrapor-se às perspectivas dos setores conservadores da sociedade, o movimento pretendia instituir-se como música nacional, entretanto, sem perder a vinculação popular, propunha repensá-la frente as dinâmicas da modernidade, implicando em renovação literária e musical. Para isto, caberia ao artista buscar a integração com o público; introduzir estratégias discursivas próprias da poesia culta e das vanguardas nas letras das canções; primar pelo rigor estético, buscando distanciar-se da simplicidade formal e da repetição poética e musical; e objetivar a renovação musical da composição, dos arranjos e da interpretação, através de modalidades harmônicas novas e canto melódico diferenciado (DÍAZ, 2004).

A música passava a ser tratada como veículo de mensagens, buscando incentivar consciência e ação política. Para isto, disseminavam-se representações que focassem o trabalhador, a dor, a esperança, as relações de exploração, a injustiça, a violência, a marginalidade, etc. O presente, dentro dele o sujeito coletivo “povo argentino”, pensado

enquanto “homem contemporâneo”, ativo e modificador da realidade ganhava destaque dentro das representações (DÍAZ, 2004). O imaginário de nação, produzido buscava explicitar “[...] una nación múltiple, compleja, compuesta por diversas regiones con sus propias expresiones y aún abierta al intercambio com otras naciones.” (GARCÍA; SANCHEZ, 2008, p. 9). Defendia-se o abandono da perspectiva de passado idealizado, recorrente na música folclórica tradicional, dentro da qual era reforçado o *status quo* das elites oligárquicas e valorizado o sujeito “nação”.

Tais características, somadas à defesa do intercâmbio entre movimentos latino-americanos adicionaram, conforme destaca Tânia da Costa Garcia (2005, p. 4), caráter transnacional e agregador ao movimento, o qual recebeu apoio de diversos intelectuais e artistas latino-americanos integrantes das esquerdas do continente. Seu manifesto passou a significar uma “referência para a compreensão do surgimento e desenvolvimento da Nova Canção em outros países da América Latina, como o Chile e o Uruguai”.

Haydée Mercedes Sosa (1935-2009) também iniciou sua carreira participando em concursos e programas de rádio ligados à canção popular em sua cidade natal, San Miguel del Tucumán. Após casar-se com o músico mendozino Manuel Oscar Matus, transferiu-se para Mendoza e passou a integrar os círculos intelectuais e artísticos da cidade. Assim, ao lado de Tejada Gómez e Oscar Matus, entre outros, foi signatária do manifesto, tornando-se uma das principais intérpretes deste movimento. Seus primeiros discos - 'Mercedes Sosa: La voz de la safra' (RCA, 1962) e 'Mercedes Sosa: 'canciones con fundamento' (El Grillo, 1965), são resultados das reflexões desenvolvidas a partir do Novo Cancioneiro, com grande parte de seu repertório composto por Matus e Tejada Gomez.

Enfrentando os cânones da tradicional música folclórica e com pouca visibilidade nos espaços da indústria cultural, haja vista que implicava numa proposta distinta das já consagradas, os tempos iniciais em Buenos Aires foram difíceis. A aprovação nacional só ocorreu em 1965, através do Festival Nacional de Cosquín, onde participou como convidada do artista Jorge Cafrune, cantando 'Canción del derrumbe indio', do equatoriano Fernando Iramanian, constituindo-se numa canção de temática americanista e indigenista, basicamente ausente na canção folclórica do período (MOLINERO, 2011). A partir de então, contratada pelo selo Philips, seus recitais passaram a integrar, principalmente, circuitos universitários e intelectuais, assim como passou a ser presença constante nos festivais de música folclórica desenvolvidos em

diferentes cidades.

Por suas características de engajamento social e político e pelas relações que podem ser estabelecidas entre Mercedes e outros artistas com motivações similares, Carlos D. Molinero (2011) classifica seu canto como “canto militante”. Os princípios do Novo Cancioneiro influenciaram profundamente a trajetória artística de Mercedes Sosa: comprometimento com as questões políticas e a realidade contemporânea; inspiração na cultura popular; tentativa de representar uma identidade nacional mais próxima da complexidade e da multiplicidade; valorização da perspectiva latino-americana; música sendo gestada e praticada enquanto um instrumento repleto de mensagens, através das quais se pretendia impulsionar a tomada de consciência e mudanças sociais.

Este engajamento, através da utopia de transformação social, também envolveu Violeta Parra e um grupo de artistas da música popular chilena no mesmo contexto da década de 1960. Violeta Parra foi precursora da elaboração de um repertório musical centrado em temática de crítica social e do desenvolvimento de uma performance engajada na música popular de seu país, abrindo espaço para que jovens compositores e intérpretes integrassem o movimento musical da Nova Canção Chilena, o qual esteve na base de apoio da Unidade Popular de Salvador Allende, no início da década de 1970.

A perspectiva desenvolvimentista não teve igual vitória no Chile, talvez devido às interferências das políticas econômicas dos EUA já consolidadas no país. (NERCESÍAN, 2012) Alfredo Jocelyn-Holt Letelier (1998), salienta que o fracasso das políticas econômicas desenvolvidas pelos governos de Carlos Ibáñez (1952-1958) e Jorge Alessandri (1958-1964) aprofundava as desigualdades sociais e impulsionava o repensar das perspectivas de desenvolvimento nacional e a defesa da inclusão dos setores marginalizados nas políticas sociais. O governo democrata cristão de Eduardo Frei (1964-1970), defendendo “Revolução em liberdade” e proporcionando ampla liberdade às organizações sociais, implicou na ampliação das perspectivas de transformação social e dos debates sobre as condições sociais, políticas e culturais do país.

Analisando a sociedade chilena do período 1960-1970, Juan Pablo González, Oscar Ohlsen e Claudio Rolle (2009) também destacam que este pode ser considerado o momento em que o desejo de ruptura e a fascinação pela ideia de revolução, mais se fizeram presentes na história do país. Os autores enfatizam que o mal estar com a cultura dominante, gestado desde o início dos anos 50, cristalizou-se em um discurso alternativo massificado nos anos sessenta. A música popular tornou-se um dos

principais veículos para se propor rupturas políticas e transformações sociais.

Foi neste contexto que se desenvolveu a Nova Canção Chilena que, muito mais que um gênero, deve ser pensada como um movimento, uma prática cultural, pois seus integrantes, buscavam, conscientemente, “o desenvolvimento e propagação de uma forma inovadora de caráter estético.” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 371). Longe de se caracterizar como um movimento homogêneo, a Nova Canção Chilena surgiu como fruto da intersecção de tradições artísticas distintas, assim como seus integrantes desenvolviam práticas artísticas bastante diferenciadas, mesmo porque nela estavam músicos populares, eruditos e artistas ligados a outras áreas, como o teatro. Juan Orrego-Salas (1985) destaca que esta perspectiva imprimiu-se de tradição popular, utilizando-se do folclore como meio para aproximar-se da realidade social, criando uma linguagem musical própria, agregando informações musicais e políticas contemporâneas às tradições folclóricas.

Entre os artistas da Nova Canção Chilena, a música era pensada enquanto expressão de anseios e expectativas dos setores marginalizados, possuindo também caráter educativo, pois deveria contribuir para a conscientização dos setores trabalhadores, impulsionando o processo emancipatório e a construção do socialismo, conforme destaca Carla de Medeiros Silva (2008). Seus meios de difusão estiveram ligados, inicialmente, às peñas – espaços artísticos criados em ambientes informais, os quais serviam para apresentações musicais da nova tendência e troca de ideias, frequentadas por estudantes, intelectuais, artistas e integrantes dos setores politizados, trabalhadores e políticos mais progressistas.

Cabe mencionar que parte dos integrantes da Nova Canção Chilena possuía relações com o Partido Comunista, aspecto que acarretava influências das dinâmicas do partido sobre as perspectivas políticas e estéticas desenvolvidas. Juan Pablo González, Oscar Ohlsen e Claudio Rolle (2009) chamam a atenção para as relações do movimento com o protagonismo juvenil frente as questões político-sociais que se explicitavam no contexto, assim como para o fato de pensar as dificuldades que esta tendência teve de divulgação nos meios formais da indústria cultural, haja vista que sua proposta político-estética era percebida como radical para a indústria musical, daí a pequena divulgação nos meios radiais e televisivos da época.

Violeta Parra, contemporânea do desenvolvimento da Nova Canção, é citada, ao lado de Atahualpa Yupanqui, como precursora do movimento, principalmente devido a presença da temática social em suas composições autorais da década de 60

(SCHMIEDECKE, 2012). Juan Pablo González, Oscar Ohlsen e Claudio Rolle (2009, p. 387) destacam Violeta como “la auténtica fundadora de la Nueva Canción Chilena, con creaciones que se vinculan a la cultura tradicional, pero que tienen un perfil más urbano, ampliando sus temáticas, respondiendo a los desafíos modernizantes de la música popular.”

A década de 60 é o período em que Violeta (1917-1967) desenvolve grande parte de suas composições autorais, redefinindo os significados de popular na cultura chilena. (FERNANDEZ, 2012) Envoltas pelo espírito questionador e de transformação social da época, de forma irreverente, irônica e consciente, elabora músicas que buscam valorizar os subalternos, acusar/expor as redes de cumplicidade (patronato, igreja, imprensa, etc.), denunciar as desigualdades e injustiças sociais e incentivar a tomada de consciência. Atravessada pelos conflitos sócio-culturais mobilizados pela modernidade, suas composições constituem-se em uma experiência de hibridação, articulando diferentes repertórios culturais, de traços espanhóis, às culturas tradicionais camponesa e indígena.

Após dedicar-se a um vasto trabalho de recompilação folclórica na década de 1950, entrevistando “cantautores” e poetas populares em busca do “verdadeiro espírito popular”, Violeta desenvolveu um plano de difusão da música tradicional (ALVARADO, 2004). Christian Spencer (2000) aponta que a artista utilizou os diferentes suportes da indústria cultural de seu tempo (rádio, disco, imprensa e documentário) de forma sistemática e consciente, mas não necessariamente lucrativa, para a divulgação de suas pesquisas. Entre tais ações podem ser destacadas: viagens pela Europa apresentando-se em diferentes espaços e divulgando suas pesquisas sobre a cultura chilena; contato com intelectuais chilenos e europeus; realização/participação de programas de rádio; aproximação da universidade, passando a dar cursos e realizar pesquisas folclóricas ligadas a esta; incursões pelas artes da cerâmica, do bordado e da tapeçaria, tendo como inspiração a cultura popular; composição de músicas para peças teatrais e documentários; organização de recitais; registro em livros do resultado de suas pesquisas; gravação de diversos discos em Londres, Paris, Genebra e em seu próprio país (PARRA, 2013).

No final de 1965, abre a Carpa de la Reina, um de seus projetos mais ambiciosos, no qual planejava desenvolver propostas artísticas e educativas voltadas para a divulgação da música popular. Seus filhos, Isabel e Angel Parra integraram o movimento da Nova Canção, junto de tantos outros jovens politizados, como o artista Victor Jara, que tiveram estreitas relações com Violeta, compartilhando seus projetos

particulares focados na cultura chilena, espetáculos, peñas, viagens e experiências diversificadas ligadas à arte popular chilena. Juan Pablo González, Oscar Ohlsen e Claudio Rolle (2009) evidenciam que, tanto sua faceta de artista multicultural, eliminando as fronteiras entre diferentes artes, assim como suas composições exerceram grande influência na geração jovem que se percebia protagonista da história chilena na segunda metade da década de 60. Tânia da Costa Garcia (2008) também comunga desta perspectiva, salientando que o repertório inspirado nas referências folclóricas e explicitando os problemas candentes da sociedade chilena alimentou outros compositores que articularam cultura popular e engajamento político.

Considerações finais

A crença compartilhada na utopia de transformação social, que impulsionou intelectuais e artistas latino-americanos ao engajamento político, implicando simbiose entre arte e política envolveu as trajetórias artísticas de Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina. Cada uma compartilhou da cultura política de engajamento que mobilizou grande parte de intelectuais e artistas latino-americanos na década de 60. A partir de leituras particulares sobre a realidade vivida, cada artista, a sua maneira, se apropriou da utopia de transformação social comungando em alguns aspectos com a cultura política dinamizada entre seus pares, entretanto também estabelecendo seus próprios significados e práticas. A cultura política do engajamento deixou marcas na identidade individual de cada uma.

Três mulheres com trajetórias pessoais e artísticas distintas relacionadas às questões sociais, culturais e políticas de seus países de origem, mas que se aproximam quando se observam as dinâmicas da música popular dos anos 60. Suas trajetórias artísticas, identificadas com performances intensas (e paradigmáticas) dentro da música popular, envolvem os desafios de afirmar-se enquanto mulher-artista-engajada em sociedades dinamizadas pelas relações da indústria cultural, proporcionando reflexões instigantes sobre as relações indivíduo/utopias, principalmente sobre as implicações destas nas práticas individuais e, assim, no desenvolvimento de suas produções musicais. Lançar o olhar sobre a trama de relações que impregnam suas produções musicais possibilita compreender proximidades, distanciamentos e complementaridades entre os processos históricos que perpassaram a América Latina, principalmente com

relação à música enquanto espaço de construção identitária, de sensibilidades, de crítica social, de luta política e de disseminação de utopias.

Referências

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

BERSTEIN, Serge. “A cultura política”. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François (Orgs). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editora Estampa, 1998.

DÍAZ, Claudio F. “Uma vanguardia em el folklore argentino: canciones populares, intelectuales y política em la emergencia del “Nuevo Cancionero”.” *Atas do II Congresso Internacional de Literatura Argentina/Latinoamericana/Española*, Mar del Plata, 2004.

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://pt.scribd.com/doc/77298054/Musica-e-ideologia>, (Acesso 09 março 2014).

FERNANDÉZ, Javier Osório. Música popular y poscolonialidad: Violeta Parra y los usos de lo popular em la Nueva Canción Chilena. *X Congreso de IASPM-AL*, Córdoba, Argentina, 2012. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/javierosorio.pdf>, (Acesso 24 de julho de 2012).

GARCIA, Tânia da Costa “Nova Canção: Manifestos e Manifestações Latino-Americanas no cenário político mundial dos anos 60.” *VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio de la Música Popular*, 2005. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf> (Acesso 09 março 2014).

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

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

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.

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 canto simbólico de Atahualpa Yupanqui*. 2 ed. Córdoba: Comunic-arte Editorial, 2004.

LETELIER, Alfredo Jocelyn-Holt. *El Chile perplejo: del avanzar sin transar al transar*

sin parar. Santiago de Chile: Planeta/Ariel, 1998.

LUNARDI, Rafaela. Em busca do “Falso brilhante” - Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976). 2011. 320p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MOLINERO, Carlos D. *Militancia de la canción. Política em el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De Aquí a lá Vuelta, 2011.

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

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

_____. *A síncope das ideias – a questão da tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

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

NERCOLINI, Marildo José. A Música Popular Brasileira repensa identidade e nação. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n.31. Dezembro de 2006, p.125-132.

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.

ORREGO SALAS, Juan. Espíritu y contenido formal de su música em la Nueva Canción Chilena. Madri/Los Angeles, *Ediciones de la Frontera*, n.33/34, jul.-set.; out.-dez. 1985, pp.05-30.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a História Comparada da América Latina. *Revista de História*, 153, 2005, pp11-23.

PARRA, Violeta. *Site oficial de Violeta Parra*. Disponível em: <http://www.violetaparra.cl/> (Acesso 09 de março 2014).

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “Tomemos la historia em nuestras manos”: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). 2013. 294p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca/SP.

SPENCER, Christian. Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural. ponencia presentada em el *III Congreso del IASPM* (Bogotá, Colombia), 2000 Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actascolombia.html>. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Spencer.pdf> (Acesso 09 de março 2014).

SILVA, Carla de Medeiros. *Música Popular e disputa de hegemonia: a música chilena inspirada nas formas folclóricas e o movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970*. 141p. 2008 Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In:

GOMES, A.C. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

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

Recebido em 10 de Março 2014/

Aprovado em 10 de Junho 2014.