

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Lívia de Oliveira Itaborahy

**O GESTO VOCAL LATINOAMERICANO NA
PERFORMANCE DE MERCEDES SOSA NA DÉCADA DE
1960**

Belo Horizonte

2023

LÍVIA OLIVEIRA ITABORAHY

**O GESTO VOCAL LATINOAMERICANO NA
PERFORMANCE DE MERCEDES SOSA NA DÉCADA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia Assis

BELO HORIZONTE
2023

I88g Itaborahy, Livia Oliveira.

O gesto vocal latinoamericano na performance de Mercedes Sosa na década de 1960 [manuscrito] / Livia Oliveira Itaborahy. - 2023.

92 f. : il.

Orientadora: Ana Cláudia Assis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Performance musical. 4. Sosa, Mercedes. I. Assis, Ana Cláudia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária: Carolina Carvalho Andrade Pereira CRB/6-2831



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela aluna **Lívia Oliveira Itaborahy**, em 17 de julho de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Ricardo Alexandre de Freitas Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Profa. Dra. Cláudia Araújo Garcia
Universidade do Estado de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Ana Claudia de Assis**, Professora do Magistério Superior, em 18/07/2023, às 11:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Alexandre de Freitas Lima**, Usuário Externo, em 18/07/2023, às 11:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cláudia Araújo Garcia**, Usuária Externa, em 20/07/2023, às 14:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 2474591 e o código CRC 12904BC5.

AGRADECIMENTOS

Neste momento de conclusão, expresso meus sinceros agradecimentos àqueles que contribuíram para a realização deste trabalho. Primeiramente, à Dra. Ana Claudia Assis, cuja orientação sábia e confiança me permitiram navegar com segurança os desafios acadêmicos do mestrado. A oportunidade de ser guiada por sua experiência foi, sem dúvida, fundamental para o meu desenvolvimento e sucesso nesta etapa.

À Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e à Escola de Música, por fornecerem não apenas um ambiente acadêmico de excelência, mas um espaço onde sonhos e aspirações encontram caminho para se tornarem realidade. A busca por conhecimento e aprimoramento encontra nestes locais um terreno fértil, e sou grata por fazer parte desta comunidade.

Minha gratidão estende-se à minha família, por sua fé inabalável em meu potencial e por seu apoio constante, mesmo à distância. Cada palavra de incentivo foi um farol em momentos de incerteza, e cada gesto de confiança, um pilar em minha jornada.

De maneira especial, gostaria de destacar a figura extraordinária do meu companheiro de vida, Arnon S R de Oliveira. Arnon não foi apenas um parceiro amoroso ao longo dessa viagem, mas uma força motriz essencial na minha decisão de ingressar no mestrado e em cada passo subsequente. Seu encorajamento, seus conselhos precisos e sua presença constante como meu porto seguro foram cruciais para minha coragem e persistência. Seu apoio incondicional, amor e confiança não apenas me sustentaram nos momentos de aflição, mas também foram a base da minha confiança para enfrentar e superar cada desafio. Sua influência em minha vida acadêmica e pessoal é imensurável, e sou profundamente grata por cada momento de incentivo e por acreditar em mim, mesmo quando eu duvidava.

Aos amigos Marden e Mírian, por suas sugestões de leitura e por estarem sempre disponíveis para discutir ideias e esclarecer dúvidas, agradeço profundamente. Vossa amizade e apoio foram indispensáveis para a conclusão deste trabalho.

Agradeço também aos professores Doutores Claudia Garcia, Ricardo Lima e Eduardo Rossi pela honra de sua participação em minha banca. Vossas perspectivas ampliaram minha visão e enriqueceram significativamente minha pesquisa.

Por fim, mas não menos importante, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para minha trajetória e para o desenvolvimento deste estudo. Cada encontro, conversa e momento compartilhado foram peças que compuseram este caminho. A todas vocês, meu muito obrigado.

“Nadie debe creer que el cantor
Pertenece a un mundo extraño
Donde todo es escenario y fantasía
El cantor es un hombre más que anda
Transitando las calles y los días
Sufriendo el sufrimiento de su pueblo
Y latiendo también con su alegría” - Miguel Ángel Morelli

Resumo

Esta dissertação examina a transformação do gesto vocal de Mercedes Sosa durante a década de 1960, conectando-a à vida política do folclore na Argentina, sua trajetória inicial e episódios que moldaram seu senso de pertencimento. O estudo usa a perspectiva do Nuevo Cancionero, um movimento de renovação estética e ideológica no folclore argentino, para explorar o papel de Sosa no cenário musical e sociopolítico da época, e a mudança na produção e reprodução de identidades nacionais nas sociedades latino-americanas, onde novas mídias desempenharam um papel chave. A obra de estudiosos como Machado, Tatit, Zumthor, Giménez, Waisman, González, Bastos, Costa e Martínez é invocada, fornecendo uma perspectiva matizada sobre o gesto vocal de Sosa e seu impacto cultural. A análise de duas gravações distintas de "Zamba de Los Humildes", feitas entre 1960 e 1967, permite uma melhor compreensão do desenvolvimento vocal de Sosa, revelando-o como uma mistura de diversas práticas vocais, transformadas em um gesto característico por meio de uma escuta conciliatória. O som de Sosa oferece uma visão sobre seu posicionamento através de seu gesto vocal único, consolidando-se durante a performance. O estudo reconhece o canto popular latino-americano nas décadas de 1960 e 70 como uma plataforma de resistência e protesto, refletido no trabalho de Sosa, possibilitando uma abordagem ao "canto do povo de um lugar", um conceito que estende o gesto artístico para incluir um senso de pertencimento. Em suma, a dissertação esclarece a complexa interação entre música, política e sociedade na Argentina dos anos 1960, refletida na carreira de Sosa, destacando a transformação de seu gesto vocal, sua interpretação influente e seu papel na formação da identidade latino-americana.

Palavras chave: Mercedes Sosa; Gesto Vocal; Performance; Estudos decoloniais

Abstract

This dissertation examines the transformation of Mercedes Sosa's vocal gesture during the 1960s, connecting it to the political life of folklore in Argentina, her early trajectory, and episodes that shaped her sense of belonging. The study uses the lens of Nuevo Cancionero, a movement of aesthetic and ideological renewal in Argentine folklore, to explore Sosa's role in the musical and sociopolitical landscape of the era, and the shift in production and reproduction of national identities in Latin American societies, where new media played a key role. The work of scholars such as Machado, Tatit, Zumthor, Giménez, Waisman, González, Bastos, Costa, and Martínez is invoked, providing a nuanced perspective on Sosa's vocal gesture and its cultural impact. The analysis of two distinct recordings of "Zamba de Los Humildes," made between 1960 and 1967, allows a better understanding of Sosa's vocal development, revealing it as a blend of diverse vocal practices, transformed into a characteristic gesture through a conciliatory listening. Sosa's sound offers insight into her positioning via her unique vocal gesture, consolidating during performance. The study recognizes Latin American popular singing in the 1960s and 70s as a platform for resistance and protest, reflected in Sosa's work, enabling an approach to the "song of the people of a place," a concept which extends the artistic gesture to include a sense of belonging. Overall, the dissertation elucidates the complex interplay of music, politics, and society in 1960s Argentina, mirrored in Sosa's career, underlining her vocal gesture transformation, her influential interpretation, and her role in shaping Latin American identity.

Keywords: Mercedes Sosa; Vocal Gesture; Performance; Decolonial Studies

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1 – CON SABOR A MERCEDES SOSA – CONTEXTOS E DIÁLOGOS	20
1.1 A influência de Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra:	27
1.2 Mercedes Sosa	33
1.3 Ser Mulher, Artista e Engajada na Década de 60.....	45
2- TRAIGO UN PUEBLO EM MI VOZ	47
2.1 Um gesto vocal latino-americano na canção popular.....	47
2.2 Teoria da semiótica da canção.....	51
3 - YO NO CANTO POR CANTAR - ANÁLISE E DESDOBRAMENTOS	58
3. 1 - Duas versões de “Zamba de Los Humildes”	58
3.1.1 Versão de 1962.....	67
3.1.2 Versão de 1967.....	74
4 – Y UNIRÉ LAS PUNTAS DE UM MISMO LAZO – CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

INTRODUÇÃO

Nos últimos quatro anos, durante os quais o Brasil foi governado pelo projeto de poder que elogiava a ditadura, houve frequentes ataques às instituições democráticas, risco à liberdade de imprensa, desprezo pelos direitos humanos e falta de compromisso com as minorias e grupos vulneráveis, incluindo indígenas, LGBTI+, mulheres e negros. A disseminação de desinformação e o uso das Forças do Estado para controlar manifestações e reprimir a oposição política colocaram em risco as liberdades civis e os direitos fundamentais dos brasileiros. Além disso, assistimos, perplexos, o negacionismo e a minimização da gravidade da pandemia da COVID-19, uma das maiores crises sanitárias mundiais.

As reflexões expostas nesta dissertação a tornam um fruto de seu tempo, moldada pelo conflito entre essas forças e pelos discursos libertários que temos buscado desde 2016, quando assistimos, atônitos, a um golpe de estado realizado por meio de manobras forjadas para a destituição do mais alto cargo da república em favor de um vice-presidente decorativo e a serviço de projetos que contrastavam fortemente com aqueles escolhidos nas urnas. Consequentemente, esta dissertação é um projeto em andamento em busca de um futuro mais promissor.

No período mencionado, direcionei minha atenção para o conteúdo de um show, que tive o privilégio de interpretar em 2018, em homenagem à icônica cantora argentina Mercedes Sosa (1935-2009). A voz e o repertório de Sosa vão além das medidas técnicas de frequência e ciência, pois eles atingem um significado mais profundo, transmitindo uma mensagem telúrica, metafórica e maternal que inspira coragem e união diante das adversidades políticas e sociais. Neste contexto, é importante considerar a música como um símbolo aberto à interpretação, capaz de ser adotado e usado como um instrumento para atividades políticas. Assim, nesta introdução, apresentamos alguns conceitos que visam explorar a performance vocal individual de Sosa como catalisadora

de experiências coletivas de pertencimento, encorajamento e enfrentamento de crises, principalmente políticas, vividas por uma maioria destituída de poder.

A possibilidade de auscultar sua época como um grande diálogo percebendo relações dialógicas entre as vozes e a tensão inerente ao encontro das vozes permitiu que esse epíteto encontrasse um horizonte social que o adotasse e consolidasse. O alçamento de Mercedes Sosa como voz do continente responde a esse momento de silenciamento que a América Latina vivenciava. (SOUZA, 2021, p.265)

A motivação para esta pesquisa surgiu a partir da minha experiência como cantora e intérprete de canções da música popular brasileira e estudos da performance do tango e ritmos latino-americanos, realizados na Univeridad Nacional del Litoral em 2016, onde, pela primeira vez, tive contato com estudos da música latino-americana no âmbito acadêmico. A possibilidade de explorar a prática do canto a partir de canções do folclore do norte e noroeste argentino, tais como as zambas de mesclas afro-indígenas e as chacareras, que se desenvolveram no contexto cultural latino-americano, ofereceu um vasto campo experimental, que buscamos investigar neste estudo, a partir do referencial estético do canto de Mercedes Sosa.

Figura influente na música latino-americana, Mercedes Sosa começou sua jornada musical em 1961 com seu primeiro álbum "La voz de la zafra" (A voz da safra), alcançando reconhecimento após uma performance no Festival Folclórico Nacional de Cosquín. Com uma discografia notável, incluindo "Canciones con fundamento" e homenagens a Violeta Parra e Atahualpa Yupanqui, Sosa ultrapassou as fronteiras da Argentina, fazendo turnês internacionais e colaborando com uma variedade de artistas, de León Grieco¹ a Sting. Conhecida ativista do peronismo de esquerda, resistiu ao regime da junta militar na Argentina, chegando a ser exilada em Paris e Madri antes de retornar ao país em 1982. Assim, Sosa se estabeleceu não apenas como uma cantora

¹ León Grieco (1951) é um aclamado músico argentino, reconhecido por suas canções de protesto e de forte conteúdo social, com uma carreira de sucesso que se estende por mais de cinco décadas e que inclui colaborações com vários artistas notáveis, além de um compromisso contínuo com os direitos humanos e a justiça social.

popular, mas também como uma voz de resistência e mudança social, cujo legado ressoa na música e sociedade latino-americanas.

O linguista Nathan Bastos (2021), em sua tese de doutorado, discute como a construção do discurso na biografia documental de Mercedes Sosa ajuda a consolidar os valores edificantes associados ao epíteto de "voz da América Latina", o qual é fortemente ligado ao nome da cantora. A pesquisa destaca a importância de elementos como a própria voz de Mercedes, a militância presente em suas canções, o contexto histórico-político em que ela viveu, sua história pessoal e política, e sua conexão com a América Latina para a construção deste discurso. O objetivo de nossa pesquisa é explorar especificamente o gesto vocal² de Mercedes Sosa, partindo do pressuposto de que a década de 1960 foi um período de transformação em sua carreira artística, influenciado por sua relação com a música folclórica, a indústria cultural e o contexto político tenso caracterizado pela luta entre a ditadura e a revolução.

Em consonância com as pesquisas de Bastos (2021), para compreender o contexto histórico-político vivenciado por uma cantora latino-americana, é fundamental perceber que construir uma carreira artística (e um gesto vocal) entre as décadas de 1940 e 1970 significava quase inevitavelmente adotar uma postura militante. Isso ocorria porque as visões intelectuais e musicais dos artistas daquela época foram formadas em cenários internacionais e nacionais permeados por novas dinâmicas capitalistas e processos de modernização.

Esses contextos também foram marcados pela reestruturação de alianças e laços de dependência emergentes da Guerra Fria. Além disso, ocorreu o fortalecimento de propostas políticas nacionalistas, reformistas e/ou revolucionárias. Tudo isso, paralelamente à efervescência de movimentos contestatórios e emancipatórios, conforme destacado por Giménez (2013, p.4).

A Revolução Russa já havia colocado o engajamento político em pauta como um tema possível e debatido, mas a Guerra Fria e o surgimento de

² Exploraremos esse conceito a frente tendo como referência o conceito de gesto vocal da pesquisadora Regina Machado (2011) como sendo: a maneira como cada cantor equilibra as tensões da melodia somadas às tensões linguísticas, construindo um universo de sentidos para a canção. (MACHADO, 2011, P.59)

movimentos sociais e políticos eram considerados elementos imprescindíveis para que os artistas e intelectuais repensassem a função social da arte. Não era estritamente necessário que os artistas se envolvessem em movimentos estéticos, práticas políticas e debates públicos para compreender o papel da arte diante das mudanças da modernidade. Entretanto, aqueles que optavam pela apatia eram frequentemente vistos pelos mais engajados como estando à margem ou do lado oposto da história política.

[...] Gilman (2003) ressalta que, principalmente a partir da revolução cubana os intelectuais latino-americanos assumiram a convicção de protagonistas frente as transformações regionais, passando a atuar através de um ideal associativo. Em diferentes países latino-americanos, este engajamento implicou na participação em movimentos diferenciados, dinamizados por propostas políticas nacionalistas, populares (ou nacional-populares), reformistas, desenvolvimentistas ou matizadas. A autora ressalta que pertencer à esquerda neste contexto era elemento legitimador para a prática do intelectual. (GIMÉNEZ, 2013, pg. 5)

No Brasil, os Centros Populares de Cultura (CPCs), criados nos anos 1960 e vinculados à União Nacional dos Estudantes (UNE), tinham como objetivo promover a cultura popular e a conscientização política. Os CPCs trabalhavam com movimentos estudantis, sindicatos e organizações populares, desenvolvendo ações culturais como teatro, música, literatura e artes visuais, que dialogavam com questões políticas e sociais. Foram responsáveis por projetos como o Teatro de Opinião e o Cinema Novo.

Em sua tese, Bastos (2021) propõe um percurso histórico que conecta a vida política do folclore desde a migração massiva do começo do século XX na Argentina até os primeiros governos de Perón, investigando o pensamento estético e ideológico por trás da formulação e divulgação do *Nuevo Cancionero*. Tal percurso estaria diretamente relacionado ao surgimento e desenvolvimento da carreira de Mercedes Sosa, bem como ao *boom* do folclore e da canção militante e à disseminação de ideias vanguardistas na América Latina. Essas temáticas serão aprofundadas no primeiro capítulo desta dissertação.

Garcia (2008), por sua vez, destaca a mudança na forma como as identidades nacionais foram produzidas e reproduzidas ao longo do tempo. No século XIX, a imprensa escrita e a cultura letrada eram predominantes para esse

fim. No entanto, no século XX, o rádio, o fonograma, o cinema e a televisão passaram a ser amplamente utilizados para promover um conjunto de imagens e símbolos capazes de integrar a nação. Na América Latina, esses meios de comunicação foram especialmente importantes, já que a escrita era de domínio restrito. Diferentemente da trajetória europeia, as sociedades latino-americanas praticamente saltaram da cultura oral para a midiática, sem desenvolver um lastro na cultura escrita, de modo que a cultura escrita e a midiática se desenvolveram de forma paralela e concorrencial, criando diferentes formas de produção e reprodução das identidades nacionais (MARTIN-BARBERO, 1997).

Dentro desse movimento, a indústria fonográfica sofreu significativas transformações na década de 1960, consolidando grandes gravadoras e selos, tais como a Philips e RCA Victor. Com a ampliação da produção e distribuição de discos de vinil, houve uma massificação da música popular urbana e folclórica, permitindo a criação de um mercado consumidor cada vez mais amplo e diversificado.

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. (PUJOL, 2002 apud GIMÉNEZ, 2013, p.54)

Dado esse primeiro apontamento do objeto, contextualizando a indústria cultural no início do século XX e parte do contexto político que vamos abordar, organizamos a dissertação que aqui se projeta em três capítulos. No capítulo de abertura apresentaremos a trajetória de Mercedes Sosa, não se tratando, obviamente, de uma biografia sobre a artista, mas de um olhar sobre sua carreira com destaque para o período que estamos trabalhando.

A produção de um trabalho acadêmico nos instiga a ampliar nossa perspectiva e conhecimento acerca da história da música popular em nosso continente, integrando uma investigação de caráter histórico e musical. Tânia da Costa Garcia (2021) e Carlos Molinero (2011) nos ajudaram a percorrer a história da música popular latino-americana a fim de analisarmos processos e debates

sobre o folclore argentino e o projeto estético político da *Nueva Canción*, além de importantes acontecimentos que antecederam e marcaram a trajetória de formação artística de Mercedes Sosa entre as décadas de 1940 e 1970. Em suas análises mostram o peso que a canção popular ocupou nos processos de construção das identidades nacionais revelando os contornos surpreendentes que os debates musicais assumiram na militância política dos artistas da época. Essa conjunção será fundamental para entender o “porquê” e o “de onde” Mercedes Sosa tira elementos para sedimentar a transformação do seu gesto vocal.

Autores como Nathan Bastos (2021) e Giménez (2016), utilizaram essa abordagem histórico/musical já aplicada à vida e à obra de Mercedes Sosa dentro de campos da análise do discurso e análise comparativa de performance, dialogando com autores dos estudos da voz e da canção, porém sem aprofundar no gesto vocal. Já Waisman (2018) e Godoy (2022) enfocaram a interpretação vocal da cantora em momentos específicos. Neste trabalho, propomos analisar a consolidação do gesto vocal de Mercedes Sosa por meio de um diálogo original entre aspectos políticos, sociais, artísticos, cancionais e vocais buscando identificar e compreender as dimensões sonoras, simbólicas e traços de latinoamericanidades inscritas nesse gesto.

No segundo capítulo, discutiremos o gesto vocal buscando compreender como as diversas práticas vocais latino-americanas se apresentam nos estudos recentes. Percebemos como a epistemologia ocidental e a escrita foram agentes de negligência dos estudos sobre a voz cantada e o corpo na canção popular (TAYLOR, 2013). Na academia brasileira, modelos teóricos foram estabelecidos, submetendo a música a modelos linguísticos que ignoram a importância do corpo e da voz na produção da canção, portanto situaremos o *logos* da voz para instituir de poder esse “elemento fugidio” na conjunção do enunciado.

Iniciaremos pelos conceitos propostos por Adriana Cavarero, Paul Zumthor e Elizabeth Travassos onde o reconhecimento desse *logos* nos possibilita escutar a voz como algo que “excede a linguagem, que sopra e atravessa a palavra, abrindo outro campo de sentido, um campo feito de voz, de *vocalidade*” (NOGUEIRA, 2014). Entendemos que esse campo, que tem o poder

de imantar a palavra, reabre sua significação e liga diretamente o objeto ao emissor, ao corpo e à trajetória de quem emite.

Em sua obra, Cavarero (2011) argumenta a favor da pluralidade de vozes, destacando a importância de compreendê-las em termos de sua complexidade e multiplicidade. Ela defende ser crucial reconhecer a relevância da voz para a cultura e para a identidade pessoal e coletiva além de enfatizar que, a capacidade única e singular da voz humana de criar significado, é expressa fisicamente e está diretamente ligada ao corpo de cada indivíduo. Essa singularidade vocal é vista como uma forma de resistência contra as formas homogeneizadas e opressivas da sociedade. Zumthor (2005) explora como tradições musicais e orais permitem a criação de uma identidade coletiva e desafiam formas de poder dominantes. Ambos estão interessados em como a voz não é apenas uma ferramenta de comunicação, mas uma expressão física enraizada na corporeidade individual.

Nesta dissertação, recorreremos aos estudos de Regina Machado na área do canto popular para orientar nossa análise da voz cantada, especialmente no contexto do canto popular urbano midiático. Além disso, consideramos a perspectiva de Machado, que ressalta a importância de incluir aspectos emocionais e sensoriais na análise vocal. Segundo a autora, os textos mais apaixonados e envolventes sobre o canto geralmente não são escritos por cantores ou professores de canto, o que a fez refletir sobre a necessidade de uma abordagem que vá além dos aspectos técnicos e se aproxime da realização prática (MACHADO, 2007, p.10).

Após considerarmos a abordagem de Regina Machado na análise da voz cantada no contexto do canto popular urbano midiático (MACHADO, 2007), buscamos expandir essa perspectiva ao incorporar a teoria proposta por Luiz Tatit em sua obra *Semiótica da Canção* (1994) e desenvolvida posteriormente em outros trabalhos, como *O Cancionista* (1995) e *Elos de Melodia e Letra* (2008). Estendemos sua aplicabilidade ao campo de análise do comportamento vocal na canção popular, com o objetivo de observar o componente vocal pela perspectiva da *Semiótica da Canção* e incorporar elementos da descrição técnica-vocal relacionados à intenção do gesto interpretativo.

Tatit (1995, p. 15) destaca que a transição da fala para o canto envolve um processo de corporificação, no qual a gramática linguística cede espaço à gramática de recorrência musical e a voz articulada do intelecto se converte em expressão do corpo que sente. O núcleo de identidade de uma canção, segundo Tatit, é constituído pela existência e relação entre melodia e letra, os quais são realizados simultaneamente pelo único instrumento capaz de tal feito: a voz humana. A interpretação vocal é responsável pelo desenvolvimento das etapas existenciais de atualização e realização, conferindo existência material ao sujeito configurado pelo compositor e possibilitando a produção de sentido que extrapola os limites da letra.

Inspirados pela perspectiva de Machado e considerando os estudos de Lima (2021), nosso estudo busca analisar as canções e interpretações de Mercedes Sosa, contemplando não apenas elementos técnicos, mas também os aspectos emocionais e sensoriais presentes em suas performances. Esses estudos em conjunto fornecem uma abordagem abrangente e sensível à prática do canto popular, destacando a importância da interpretação, do arranjo, da conjugação das qualidades emotivas e técnicas na performance vocal, e sua relação com a expressão na canção, elementos esses que nos são caros para a discussão que se projeta. Ao aplicar a teoria de Tatit, pretendemos realizar uma análise mais abrangente e sensível do comportamento vocal na canção popular, considerando os elementos propostos por ambos os autores e incorporando a descrição técnica-vocal e a intenção do gesto interpretativo na análise.

Para esse capítulo, se faz necessária uma revisão dos estudos do canto popular tendo em vista que, enquanto forma de expressão cultural e resistência, ele emerge das tradições e identidades dos povos colonizados, em contraposição à música erudita, frequentemente utilizada como instrumento de imposição cultural dos colonizadores.³ Em nossa revisão bibliográfica, ao consultar títulos originais argentinos, ficou evidente a defasagem dos trabalhos sobre música e canto popular em relação aos trabalhos brasileiros, desse modo

³ Para aprofundar essa abordagem, a reflexão de pensadores latinoamericanos como Ángel Rama e Muniz Sodré evidencia a relevância da cultura popular como um meio de afirmar a identidade latinoamericana e brasileira, respectivamente. A diversidade de formas de canto popular ao redor do mundo reflete a riqueza e complexidade das culturas populares, tornando a valorização dessas formas de expressão cultural uma potencial ferramenta de combate à dominação cultural dos colonizadores.

a nossa bibliografia é substancialmente composta pelos trabalhos acadêmicos brasileiros.

No terceiro capítulo, abordaremos a análise do gesto vocal de Mercedes Sosa em duas canções focando no surgimento dos traços de *latinoamericanidade* na construção de um novo gesto adotado pela cantora na década de 1960. Baseamos nossa pesquisa no conceito de gesto vocal em Machado (2011), que é definido como “a maneira como cada cantor equilibra as tensões da melodia somadas às tensões linguísticas, construindo um universo de sentidos para a canção” (MACHADO, 2011, p.59). Expandimos esse conceito para incluir uma intenção tímbrica e expressiva relacionada à noção de pertencimento latino-americano, ressaltando que esse gesto vocal é individual, mas também coletivo, musical e cultural.

Também para essa análise, consideraremos os estudos formais da zamba realizados por Alejandro Martínez e Edgardo Rodríguez (2016 e 2022). Este estilo tradicional do noroeste da Argentina foi fundamental para moldar o gesto vocal característico de Sosa em seu trabalho inicial no cenário folclórico. No entanto, ao longo de sua carreira, Sosa foi capaz de expandir a influência e o apelo desse estilo para além do público folclórico tradicional, fazendo com que se tornasse um marco na música popular argentina. A zamba, desempenhou um papel crucial na formação do som e do estilo distintivos de Sosa, fazendo dela uma referência notável para a expressão vocal dentro e fora do cenário folclórico.

Para analisar como esse processo ocorreu, dialogaremos com interlocutores como MACHADO (2012), TATIT (1995, 2008), ZUMTHOR (2005), GIMÉNEZ (2013), WAISMAN (2018), GONZÁLEZ (2016), BASTOS (2021) COSTA (2021) e MARTÍNEZ (2016). Examinaremos duas gravações da canção "Zamba de Los Humildes" (Armando Tejada Gómez - Óscar Matus), feitas em momentos distintos entre 1960 e 1967. Essas análises nos permitirão entender melhor o desenvolvimento do gesto vocal de Mercedes Sosa e sua relação com a identidade latino-americana. O gesto vocal de Mercedes Sosa é resultado da combinação de várias práticas vocais, selecionadas por meio de uma escuta conciliadora, que transforma elementos em favor de sua gestualidade vocal. Esse gesto concretiza-se enquanto performance. A análise do som produzido

pela artista em suas gravações nos permite observar como ela se posiciona através do som, criando sua própria gestualidade vocal.

1 – CON SABOR A MERCEDES SOSA – CONTEXTOS E DIÁLOGOS

No período de transição entre os séculos XIX e XX, a Argentina foi palco de intensa migração, especialmente de italianos e espanhóis, que vieram em busca de melhores condições de vida. Este fluxo foi inicialmente estimulado pela elite liberal argentina, com o intuito de ocupar regiões escassamente habitadas do país, assim como trazer mão de obra qualificada e impulsionar o desenvolvimento do interior. Contudo, com o aumento do número de migrantes europeus, a visão inicialmente positiva acerca da imigração começou a mudar. Os recém-chegados trouxeram consigo ideias e práticas diferentes, inclusive tendências socialistas e anarquistas, que passaram a influenciar a classe trabalhadora e deram origem a greves. Assim, os migrantes passaram a ser percebidos como uma ameaça à identidade nacional e à ordem de poder estabelecida na Argentina.

Diante dessa situação, o governo argentino adotou políticas visando a homogeneização e a disciplina da população implementando um projeto educacional com ênfase patriótica que objetivava amenizar a heterogeneidade social causada pela imigração e fortalecer uma identidade nacional coesa. Tal iniciativa foi conduzida pela Geração do Centenário, grupo de intelectuais e políticos que desempenharam papel fundamental na definição da identidade nacional argentina naquela época.

A identidade nacional é formada por meio de laços identitários, preexistentes ou imaginados, que compreendem um conjunto de valores, símbolos, memórias e mitos. A música, a literatura e a dança como expressões culturais, desempenham um papel vital na formação e na representação desta identidade. Portanto, ao estudar a música popular midiaticizada, estamos

analisando tanto uma forma de expressão cultural quanto um reflexo da identidade nacional (Smith, 1998 apud Garcia, 2008)

Examinar a música popular midiaticizada como uma representação social nas sociedades modernas requer a investigação das relações entre o nacional e o popular (GARCIA, 2008 p.198). Enquanto a ideia de nação está profundamente ligada à modernidade, o sentimento de nacionalidade é frequentemente percebido como um elemento identitário preexistente desde tempos imemoriais, um conceito que pode ser enganoso. Na realidade, a identidade nacional, particularmente nos países do continente americano, só começa a tomar forma após a conquista da autonomia política, momento em que se torna necessário conferir sentido a essa unidade.

Em luta contra a possibilidade de diluição do sentimento pátrio, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas⁴ e outros dessa geração atuaram como força ideológica para erigir um possível herói nacional, considerado representante autêntico da argentinidade e da pureza campesina, *el gaúcho*. A literatura gauchesca, em especial a obra "Martín Fierro" de José Hernández, publicado em 1872, foi uma peça fundamental para a construção da identidade nacional argentina e para a promoção do gauchismo como ideologia política durante o governo peronista⁵. De acordo com Bastos (2021), os ideólogos dessa figura eram paradoxalmente escritores que viviam na capital do país e narravam a vida simples e honrada do homem que trabalhava no campo na região da pampa argentina a partir de seus confortáveis escritórios.

No âmbito da busca pela identidade nacional argentina, o discurso nacionalista trouxe à tona a figura do *criollo*, semelhante ao *gaucho*, mas considerado ainda mais autêntico por viver em regiões supostamente não afetadas pela imigração. Este era especialmente identificado na província de Tucumán, uma região do norte do país onde a elite açucareira detinha uma parcela expressiva do poder político e econômico. Naquela região, havia um

⁴ Principais expoentes do grupo de pensadores que despontou no contexto das comemorações do Centenário da Independência argentina (1810-1910), alinhados aos esforços de afirmação daquilo que consideravam como as autênticas tradições do país, principalmente através da escola e em oposição ao cosmopolitismo e aos imigrantes, denominado pela historiografia e pela crítica literária como a Geração do Centenário.

⁵ O primeiro governo peronista foi liderado por Juan Domingo Perón (1895-1974) e ocorreu na Argentina de 1946 a 1955.

vasto acervo de saberes populares, em grande parte oralizados, que começaram a despertar o interesse etnográfico. A referida elite de Tucumán desempenhou papel crucial na institucionalização das pesquisas sobre folclore norte-argentino, através de políticas de fomento cultural que, conseqüentemente, influenciaram diretamente as políticas estatais na difusão artística e no ensino do folclore (GIMÉNEZ, 2017).

O folclore tornou-se um elemento fundamental na construção da identidade nacional argentina, especialmente sob o governo peronista, que visava a unificação da identidade nacional. Para tanto, os saberes populares foram minuciosamente coletados e catalogados como parte de um projeto profundamente nacionalista. Contudo, esse processo não ocorreu sem tensões, particularmente entre a cidade letrada e a periferia do poder. Os produtores da cultura folclórica, verdadeiros protagonistas desta cultura, foram muitas vezes objeto de estudo, enquanto suas tradições eram transformadas em canções, replicadas no cinema, nas artes plásticas e nos livros didáticos, sem que eles próprios tivessem espaço para se tornarem sujeitos de sua própria história (CHAMOSA, 2012). A presença desses homens e mulheres nos grandes centros tornou a sociedade ainda mais complexa, exigindo do Estado reformas capazes de mitigar conflitos e garantir a inclusão desses novos atores sociais na vida política da nação (BASTOS, 2021).

A história do cancionero folclórico e sua consolidação como representação da canção popular argentina está entrelaçada com a política de massas implementada pelo primeiro governo de Juan Domingo Perón (1946 – 1952). O uso das tecnologias comunicacionais foi fundamental para a produção de uma "nova cultura argentina", pretensamente hegemônica, com o objetivo de assegurar o domínio sobre a maioria e a legitimação de seu poder. No entanto, Garcia (2015) argumenta que a popularização e consagração do cancionero folclórico não pode ser creditada exclusivamente ao peronismo. A institucionalização desse repertório como a expressão mais genuína da canção popular argentina resultou da interação e negociação entre o governo, o movimento folclorista e os artistas ligados ao folclore. Tais grupos, de seu lugar social, negociaram a produção, circulação e consumo desse repertório com o objetivo de conquistar um público amplo e diversificado.

A implementação da política de difusão cultural pelo governo resultou no surgimento de diversos festivais de música popular, geralmente vinculados a alguma atividade econômica, em várias províncias. Um exemplo desse sucesso foi a *Fiesta de la Vendimia*, em Mendoza, que se tornou o modelo para a celebração nacional. Com o apoio considerável do governo nacional, foram criados a *Fiesta Nacional del Algodón* e a *Fiesta Nacional de la Zafra* em 1947. Embora não tenham atingido imediatamente o mesmo nível de prestígio que o festival modelo, esses eventos se tornaram ocasiões para membros do governo fazerem visitas oficiais (CHAMOSA, 2012, p. 124).

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. (GIMÉNEZ, 2016 p.40).

Nesta perspectiva de diferenciação foram propostas várias denominações: “movimento tradicionalista”, por Carlos Vega; “projeção folclórica”, por Augusto Cortázar; “nativismo”, por Bruno Jacovella e Rubén Pérez Bugallo; “música popular de raiz tradicional ou folclórica”, por Pablo Kohan; “folclore moderno”, por Ricardo Kaliman; “folclore profissional”, por Diego Madoery. 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, aspecto reforçado em outro artigo do estudioso na primeira metade da década de 1960. (GIMENÉZ, 2016, p.41)

Durante esse período, torna-se crucial salientar a criação do mosaico cultural que define a identidade argentina. A multiplicidade folclórica, moldada pelas singularidades das diversas regiões do país, espelhou diretamente o processo de construção da identidade nacional. Em todas as regiões, a música folclórica assumiu traços distintos, resultado das tradições locais e das transformações históricas, geográficas e culturais.



FIGURA 1. MAPA DA ARGENTINA POR REGIÕES

Região	Descrição
Norte	Compreende as províncias do noroeste. Os instrumentos aerófonos são influenciados pelo Altiplano boliviano e são comuns na região, assim como o charango. A baguala é acompanhada por caja, e outros gêneros populares são o carnaval e os carnavaletos. A zamba tornou-se a música mais difundida e escolhida pelos intérpretes na região.
Litoral	Inclui a Mesopotamia, Corrientes e Misiones, parte de Chaco e Formosa, e norte da província de Santa Fe. Influências da música popular paraguaia são notáveis, bem como o uso do idioma ancestral, o guarani. Gêneros musicais comuns incluem o chamamé, rasguido doble, chamarrita, valseado, polca e galopa.
Centro	Compreende principalmente Santiago del Estero. A língua original, o quichua, ainda é falada aqui. Gêneros populares incluem chacareras, gatos e escondidos. A zamba, mais lenta do que a salteña carpera, também é uma escolha comum para os intérpretes.
Cuyo	Inclui as províncias de Mendoza, San Luis e San Juan. O canto em dueto é comum aqui, embora o canto solo não tenha sido abandonado. Gêneros musicais comuns incluem a tonada, a cueca, o gato e os valeses.

Rioplatense	Compreende a pampa húmeda bonaerense, a província de La Pampa, o sul de Santa Fe e Entre Ríos e, ocasionalmente, o sul da província de Córdoba. A forma mais tradicional de música aqui é o contraponto, que é feito através de diferentes ritmos regionais.
Região Patagônica	Compreende a parte austral do país, desde o rio Colorado para o sul. As expressões regionais foram tiradas dos rituais indígenas, principalmente dos mapuches. Danças rituais, como o loncomeo, são acompanhadas por instrumentos indígenas e, convencionalmente, guitarras. O gênero está em evolução completa.

QUADRO DO FOLCLORE NA REGIÃO ARGENTINA CORRESPONDENTE⁶

Neste estudo, exploramos a música folclórica argentina à luz das análises de Cláudio Diaz em seu trabalho "Variações sobre o 'Ser Nacional': Uma abordagem sociodiscursiva ao folclore argentino" (DÍAZ, 2022). Diaz delinea as representações de pertencimento na música folclórica argentina, e é nesse cenário que nós mergulhamos mais a fundo. De forma especial, examinaremos o impacto das vozes de duas figuras emblemáticas, Atahualpa Yupanki e Violeta Parra, na expressão vocal de Mercedes Sosa. Acreditamos que estas influências desempenharam um papel significativo na formação da identidade musical de Sosa, nos dando pistas sobre o que chamaremos de "Traços de latinidade".

No estudo da expressão autêntica da nação por meio da música, é crucial observar a manifestação de uma "linguagem particular" que o canto do povo incorpora. Essa linguagem abrange diversas formas regionais, absorvendo todos os acentos da "provincialidade". Paralelamente aos gêneros e costumes, os acentos e formas idiomáticas regionais são valorizados como expressões de nacionalidade. Em alguns casos, as modalidades lexicais das diferentes regiões são registradas com um sentido humorístico, destacando-se pela combinação do arcaísmo na forma verbal com o regionalismo moderno no substantivo.

Essas combinações, extremamente variadas, se tornam mais complexas com a introdução de palavras originárias de línguas indígenas. Esses termos, em alguns contextos, funcionam como substrato nas diferentes regiões,

⁶ Tradução nossa: <https://agrobot.com/Comunidad/folklore/FO000007fo.htm#Norte> acessado em 16/05/2023

enquanto em outros, revelam uma situação de bilinguismo. É comum encontrar expressões quechuas⁷ na música de Santiago del Estero, ou guaranis na música da região litorânea, demonstrando a rica diversidade linguística presente na música folclórica. (Díaz, 2022 p.105)

A linguagem do folclore desempenha um papel crucial nas culturas ao redor do mundo. Muitas de suas manifestações, especialmente contos e lendas, possuem um forte caráter literário, refletindo tradições, crenças e valores das comunidades. Observa-se que, em todo movimento nacionalista de qualquer país, a linguagem folclórica é particularmente importante justamente por causa do idioma. Um exemplo notável é a literatura gauchesca, já discutida anteriormente. Esta linguagem literária do gaúcho é reinterpretada, adaptada aos regionalismos e reconstruída. Além disso, ela fornece um modelo gerador de esquemas narrativos e ideológicos.

A obra *Martin Fierro* estabelece uma linguagem que é apresentada como "tradicional". Esta linguagem, frequentemente reconhecida como uma projeção literária da maneira de falar dos gaúchos do século XIX, sobreviveu e foi reapropriada na literatura *criollista*. Este fenômeno ocorreu apesar das profundas transformações no mundo rural do *gaúcho* e em sua própria linguagem.

Contudo, a linguagem musical não é apenas uma construção de elementos culturais e históricos; ela é também profundamente humana e pessoal. Segundo Kalleg (2020, p.8), a voz de Violeta Parra, por exemplo, foi essencial em sua criação musical. Era a ligação entre seu mundo interior e as comunidades que ela desejava redefinir e tornar visíveis, como os camponeses e o povo. Através de sua voz, Parra buscava espaços sonoros autênticos, capazes de transmitir emoções sociais significativas, que então recriava em suas próprias composições. A tensão entre autenticidade e inautenticidade vocal é um reflexo dos antagonismos entre o mundo folclórico/popular e o erudito/acadêmico.

⁷ Quechuas: Língua e cultura indígena pré-colombiana proveniente dos Andes, mais conhecida como a língua do Império Inca. Atualmente, o quechua é falado por cerca de 8 a 10 milhões de pessoas na América do Sul, espalhadas por países como Peru, Bolívia, Equador, Colômbia, Argentina e Chile.

1.1 A influência de Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra:



FIGURA 2 - VIOLETA PARRA



FIGURA 3 - CAPA DO DISCO DE ATAHUALPA YUPANQUI DE 1968.

Após analisar as influências regionais no folclore argentino, torna-se imperativo reconhecer a influência de duas figuras emblemáticas, Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra, sobre a distinta expressão vocal de Mercedes Sosa. Ambos os artistas, cada um em seu respectivo país - Argentina e Chile -, dedicaram suas carreiras a recolher e interpretar músicas folclóricas, criando assim uma ponte entre o passado e o presente e trazendo a cultura popular de suas nações para o palco internacional.

Tido como o decano do folclore argentino pela literatura especializada, Atahualpa Yupanqui (1908 -1992) foi quem melhor representou a intersecção entre o folclore artístico e sua vertente acadêmica, porque bebia das fontes populares no norte do país, dialogava com os recompiladores e divulgava massivamente a canção.

Héctor Roberto Chavero não escolheu qualquer pseudônimo. Com apenas 14 anos e muito distante das luzes de Buenos Aires, o jovem

aprendiz de guitarrista escolheu um nome quíchua para assinar suas composições: Atahualpa Yupanqui, "aquele que vem de terras antigas para dizer algo". Filho de José Demetrio Chavero, de origem mestiça, com sangue espanhol e indígena, e Higinia del Carmen Aram, basca, "don Ata", como seus seguidores o chamam, nasceu em 31 de janeiro de 1908 no local de Campo de la Cruz, a 224 quilômetros a noroeste da capital argentina. (KIDD, Natalia - Al board: Atahualpa Yupanqui: 100 Anos para Recordar ao Arriero)⁸

Exímio violonista argentino, Yupanqui foi conhecido por incorporar em suas músicas os valores “telúricos” e “mágicos” do interior profundo da Argentina. De acordo com Chamosa (2012) e Luna (1986), esses valores se adequam aos traços indígenas do rosto do cantautor⁹ e são uma chave importante na interpretação de seu folclore.

Além de suas características físicas, Atahualpa Yupanqui também se destacava por suas escolhas estéticas para performances vocais, que evocavam a rusticidade e simplicidade do campo, escolhas essas que se relacionavam com a valorização da tradição presentes em seu repertório¹⁰. De acordo com o cantor e violonista César Isella (1938-2021), Yupanqui era capaz de transmitir verdades duras de um modo simples e profundo, que chegava aos seres humanos como um "copo de água fresca" (KIDD, 2008)¹¹. Essa abordagem vocal torna a voz de Yupanqui um elemento fundamental para a identificação dos traços de latinoamericanidades que são abordados neste trabalho

Em qualquer tempo, as sonoridades que compõem os discos de Yupanqui se resumem ao violão – tocado com particular maestria, reconhecida inclusive pelos críticos de formação erudita dos diferentes países onde se apresentou – e a voz rústica, cujo canto, quase declamatório, destaca especialmente a letra. Estas versam sobre os costumes, a gente do campo, os elementos da paisagem, a relação entre homem e natureza, temáticas caras à tradição popular. Entretanto, como se verá aqui, suas canções manifestam uma ótica bastante particular do artista a respeito do folclore. (DA COSTA GARCIA, Tânia. ENTRE A TRADIÇÃO E O ENGAJAMENTO: ATAHUALPA YUANQUI E A CANÇÃO FOLCLÓRICA NOS TEMPOS DE PERÓN. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 36, 2008.)

⁸ Tradução nossa - Disponível em: <https://www.alborde.com/musica-section/noticias-musica/atahualpa-yupanqui-100-anos-para-redordar-al-arriero/> Acesso em: 07 de março de 2023.

⁹ O termo “cantautor” designa um artista que é cantor e autor das canções, geralmente solista. Os casos de Atahualpa Yupanqui e de Violeta Parra ilustram bem esse conceito, sobretudo em função da temática social de suas canções e das questões relacionadas à música folclórica.

¹⁰ Canções de Atahualpa Yupanqui - <https://www.youtube.com/watch?v=LtIMfSxB5xY>

¹¹ Disponível em: <https://www.alborde.com/musica-section/noticias-musica/atahualpa-yupanqui-100-anos-para-redordar-al-arriero/> Acesso em: 07 de março de 2023.

Durante a década de 1940, a busca por uma 'qualidade sonora' ditada pelo mercado de Buenos Aires representou um obstáculo significativo para os músicos folclóricos argentinos. Esta exigência colonial, enraizada na estética do Bel Canto europeu e exemplificada por ícones do tango como Carlos Gardel (1900-1935) e Libertad Lamarque (1908-2000), era valorizada pela execução fluida das notas, flexibilidade vocal, e uma voz rica em harmônicos, vibratos e dinâmicas articulatórias.

Em contraponto, figuras proeminentes do folclore, como Andrés Avelino Chazarreta (1876-1960) e Osvaldo Sosa Cordero (1906-1986), eram frequentemente percebidos como de "qualidade vocálica" inferior devido a suas vocalizações agudas, nasalidades, quebras de registros e a utilização de instrumentos tradicionais como bombos e guitarras (BARRERO, 2011).

Para penetrar no mercado musical da capital, Buenos Aires, a música folclórica enfrentou a necessidade de adaptar-se, buscando uma expressão vocal mais 'refinada' e uma representação mais poética (Luna, 1986, p.12). Yupanqui, reconhecendo essa necessidade, adaptou sua voz ao modelo do bel canto europeu. Embora essa adaptação possa ser vista como uma concessão ao padrão europeizado, foi precisamente essa flexibilidade vocal que permitiu a Yupanqui ampliar a aceitação do folclore nas capitais. Durante o 'Boom do Folclore', sua habilidade de casar tradição e adaptação desempenhou um papel crucial na popularização do gênero conforme observado por Bastos (2021), mesmo que isso tenha trazido consigo certos resquícios da imposição colonial.

O termo "Boom" se refere ao fenômeno de grande massificação e evidência do gênero folclórico pelos autores da época, com a indústria da música - incluindo rádio e televisão - desempenhando papel crucial na popularização desse repertório. Importantes gravadoras como Philips, RCA-Victor e EMI-Odeon ofereceram suporte ativo a esse movimento, consolidando a música folclórica como expressão da identidade nacional e principal produto de consumo musical massivo, como apontado por Giménez (2016).

Segundo Kohan, vários fatores contribuíram para essa efervescência da música folclórica, incluindo aspectos técnicos, culturais e econômicos que impulsionaram a música folclórica ao posto de principal produto musical de consumo massivo (KOHAN, 1999, Op.cit., p.658 apud GIMÉNEZ. 2016, p.53).

Entre eles, destacam-se: a política oficial do Governo peronista (1946-1955) em favor do nacionalismo cultural; a superação do desprezo pelas culturas provincianas por parte das classes médias urbanas, e sua subsequente incorporação em um processo de apropriação; a contínua tarefa de difusão realizada pelos tradicionalistas; o trabalho de recompilação da literatura, música e arte folclóricas para estudos de divulgação ou de caráter científico; a aproximação de novos músicos com formação acadêmica ao universo popular; e o estagnamento da evolução do tango por volta de 1960, juntamente com seu gradual afastamento do gosto massivo, com o surgimento de uma corrente vanguardista.

Violeta Parra, no Chile, realizou um trabalho fundamental de coleta e interpretação de canções folclóricas locais, contribuindo de forma significativa para a música popular da América Latina. Amplamente reconhecida por seu papel na criação do movimento "Nueva Canción Chilena", Parra uniu elementos folclóricos a uma forte consciência social e política. Sua influência é evidente na música de Mercedes Sosa, particularmente na forma como Sosa usou sua voz como instrumento de expressão social e cultural.

A tradição oral dos poetas populares, transmitida desde os tempos coloniais, foi profundamente influente no canto de Parra. Esta tradição se manifesta na prática do *canto a lo poeta e da paya*, que envolvem a criação e interpretação de versos, aprendidos ou improvisados, sobre um tema específico. Esse ato de discursar através do canto requer habilidades diversas, como o domínio de um repertório hereditário de melodias e a capacidade de acompanhar essas melodias com guitarra ou *guitarrón*¹².

Durante suas viagens pelo Chile como artista itinerante, Parra serviu às comunidades através de suas performances, tornando-se uma espécie de cronista e representante desses lugares. Nessa jornada, teve a oportunidade de aprender diretamente com os mestres da Lira Popular¹³, experiência que

¹² O *guitarrón* chileno é um instrumento de cordas da família da guitarra, com 25 cordas agrupadas em cinco cursos. Diferente do *guitarrón* mexicano, é maior, possui um corpo mais profundo e é tocado com os dedos. Usado principalmente na música folclórica do Chile, é essencial na tradição do "canto a lo poeta", em que um cantor, ou *payador*, improvisa versos para uma melodia tradicional.

¹³ A Lira Popular, é um fenômeno cultural relevante no Chile do século XIX, associado principalmente a canções e poesia de caráter popular. As "liras" eram folhetos ou panfletos de

enriqueceu profundamente sua arte. Esse aprendizado fez com que ela incorporasse a "décima" em sua poesia, uma forma tradicional composta por dez versos de oito sílabas cada, muitas vezes empregada em narrativas e diálogos. Além disso, também trouxe para suas canções as melodias do antigo repertório, que são marcadas por ritmos, harmonias e sonoridades profundamente enraizadas nas tradições culturais, como observado por VALDEBENITO (2018, pp. 266-267). Portanto, Violeta Parra é considerada parte da linhagem dos poetas populares, uma linhagem predominantemente masculina, mas na qual Parra conseguiu se destacar.

A arte do payador, figura central da tradição musical da Argentina e do Uruguai, tem características únicas que influenciaram fortemente a música latino-americana. O payador é um trovador itinerante que improvisa versos ao som do violão. Esta tradição, marcada por uma projeção vocal forte, mas sem cair no grito (AHARONIÁN, 2007, p. 60), tem paralelos com copleros, trovadores, tropeiros, versificadores repentistas e o fenômeno trovadoresco ibero-latinoamericano.

Parra, ao longo de sua carreira, inovou ao cruzar os domínios tradicionais da música popular chilena, que, como observa Pereira Salas (1952)¹⁴, se dividiam entre o ramo feminino, associado a um repertório mais festivo, e o ramo masculino, conhecido como "o payador", ligado a uma atmosfera mais séria e introspectiva. Imersa na cultura literária de sua época, Parra interagiu com poetas populares e contribuiu para a fusão das tradições oral e escrita no Chile através de seu trabalho na Lira Popular. Atuou como intérprete e pesquisadora, agindo como uma ponte entre os poetas populares e a intelectualidade santiaguina, uma distinção que sempre buscou confundir em sua obra.

baixo custo que continham canções e poemas que expressavam opiniões sociais, políticas ou religiosas, e eram geralmente distribuídas por trovadores itinerantes que também as interpretavam. Este foi um dos principais meios pelos quais a música e a poesia folclórica chilena foram preservadas e disseminadas.

¹⁴ Eugenio Pereira Salas (1904-1979) foi um renomado historiador chileno conhecido por suas contribuições à história cultural e artística do Chile. Ele fundou o Instituto de Extensão Musical e o Departamento de Estudos Humanísticos da Universidade do Chile e é autor de obras fundamentais como "Historia de la Música en Chile" e "Los orígenes del teatro en Chile". Recebeu várias honrarias, incluindo a Ordem do Mérito Docente e Cultural Gabriela Mistral, concedida pelo governo chileno.

Mercedes Sosa, ao emergir na década de 1960, incorporou esses elementos de "latinoamericanidades" em sua arte, dando voz às múltiplas experiências e perspectivas dentro da América Latina, criando uma sonoridade que foi tanto local como transnacional.

A intérprete, assumiu esses elementos do folclore argentino em sua música, mas também os expandiu de maneiras significativas. Ela se apropriou da representação do trabalho rural, da exploração agrária e da paisagem como cenários de miséria, marginalidade e exploração - uma temática que era comum nas canções de Atahualpa Yupanqui, como "La pobrecita" e "El Arriero". Além disso, Sosa se afastou do foco idealizado no passado para dar mais atenção ao "homem contemporâneo", posicionando o indivíduo e suas experiências como central em sua música. Este movimento representou uma importante mudança no folclore argentino, com o homem ganhando precedência sobre a paisagem e as tradições culturais se tornando mais contextualizadas nas experiências humanas contemporâneas.

Desde seu primeiro disco, *La Voz de la Zafra*, a ligação do nome de Mercedes Sosa com a questão da voz não é apenas uma coincidência, mas foi uma forma de construir esteticamente um lugar para seu trabalho artístico. Como veremos, a questão de "dar voz ao povo" que aparecerá com maior força no texto do Manifesto do Nuevo Cancionero¹⁵ e a possibilidade de essa voz ser a de Mercedes vai se configurando como uma possibilidade que o discurso progressista do Manifesto ajuda a construir. Essa questão da voz se desenvolverá no transcórre da longa carreira artística que Mercedes Sosa construirá, primeiramente como a "voz da safra", depois, sucessivamente, como a "voz dos sem voz", a "voz dos silenciados" e "a voz da América Latina", dentre os demais sentidos a que se pode empregar. (BASTOS, 2021 p. 95)

Em seu segundo disco *Canciones con fundamento*, por exemplo, é afirmado que "um mapa pulsante emerge de sua voz". Isto não era apenas uma referência à diversidade regional da Argentina, mas também uma rejeição ao

¹⁵ O "Manifiesto del Nuevo Cancionero" foi um documento lançado em 1963, marcando o início do movimento musical e cultural "Nuevo Cancionero" na Argentina. Este movimento defendia a revitalização da música popular argentina, promovendo conteúdo com forte caráter social, político e cultural e resistindo a influências meramente comerciais. Artistas como Armando Tejada Gómez e Mercedes Sosa estiveram à frente dessa iniciativa, que buscava refletir as realidades e aspirações do povo argentino através da música.

"regionalismo fechado". Sosa, portanto, posicionou-se como uma cantora não apenas da Argentina, mas de toda a América Latina, reconhecendo a interconexão cultural e política entre os diversos países e regiões. Este foco na "latinoamericanidade" em contraposição a uma perspectiva estritamente nacional é um aspecto central do projeto do *Nuevo Cancionero*, do qual Sosa era uma figura proeminente. Isso evidencia uma ampliação da noção de "latinoamericanidades" em sua música, um fenômeno que é tanto cultural quanto político e que reflete a complexidade e a diversidade do contexto latino-americano.

1.2 Mercedes Sosa



FIGURA 4 – FOTO MERCEDES SOSA

Nascida na cidade de San Miguel de Tucumán no dia 09 de julho de 1935, em uma família de trabalhadores, Haydée Mercedes Sosa (1935-2010) teve seu primeiro contato com a fama aos 15 anos, quando ganhou um concurso de talentos promovido pela rádio de sua cidade natal, apresentando-se sob o pseudônimo de Gladys Osorio: a juvenil expressão do canto nativo.

Em entrevistas autobiográficas, Sosa descreveu como conheceu de perto a miséria que tanto cantou, relatando que ela e seus irmãos passaram fome durante sua infância. No início da década de 1950, quando o governo peronista ampliou os espaços de atuação para os artistas do gênero, a cantora interpretou *Triste estoy*, música do repertório da já consagrada cantora Margarita Palácios, e venceu o concurso *Oy canto yo* da LV12 Rádio Independência de Tucumán, que ocorria no dinamizado circuito comercial da música folclórica nacional.

Nesse dia também faltou a professora de trabalhos manuais, e então, com minhas colegas, fugi para a LV12 [uma emissora de rádio de Tucumã], onde havia um concurso. Minhas colegas me empurraram para que eu cantasse. Com medo de que meu pai soubesse, adotei o nome de "Gladys Osorio". Cantei *Triste estoy*, de Margarita Palacios. Quando terminei, o dono da rádio me disse: 'Você ganhou o concurso'. Então continuei cantando na rádio. (BRACELI, 2006 - Mercedes Sosa: la voz de la tierra. La Nación, 9 de julho de 2006.)

Na juventude, Mercedes já começava a se envolver com danças e ritmos folclóricos, ministrando aulas de zamba, milonga e chacareira¹⁶. A artista também demonstrou interesse na cena musical política de Tucumán, participando como cantora do partido peronista.

Como explica Giménez em sua tese, Mercedes Sosa começou a se destacar no meio artístico e passou a complementar a programação de espetáculos, abrindo sessões para artistas populares consagrados em suas

¹⁶ Zamba, milonga e chacarera são todos gêneros musicais populares na América Latina, especialmente na região do Cone Sul, que engloba países como Argentina, Uruguai, Chile e Paraguai. Aprofundaremos sobre esse tema em nossa análise.

turnês pela região, como Antonio Tormo. Ela também se apresentou em outras rádios, como a LV3, filial da rádio *Splendid* de Buenos Aires, e em outras províncias, como Salta e Santiago del Estero. Além disso, atuou com artistas e grupos regionais de música folclórica argentina, como os Hermanos Herrera, os Hermanos Ñunez, os Hermanos Nievas, Pato Gentilini e Chivo Valladares, e interpretou canções espanholas e boleros nas rádios regionais. Mercedes também deu aulas de danças folclóricas.

Antes de se definir pelos gêneros da música folclórica, Mercedes transitou entre diferentes gêneros populares massivos, adaptando-se aos espaços regionais em que se apresentava (Giménez, 2016). Em entrevista para a Revista *Crisis* em 1975, Mercedes comentou suas dificuldades iniciais para selecionar músicas e mencionou seu primeiro repertório, composto de apenas quatro canções: 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 gato¹⁷ popular recopilado por Manuel Gómez Carrillo (Giménez, 2016). Posteriormente, ela aprendeu as novas canções popularizadas por Antonio Tormo.

O período de 1955 a 1966 foi de grande instabilidade política na Argentina, marcado pela queda do governo de Juan Domingos Perón, um breve governo provisório militar, a eleição de Arturo Frondizi e sua subsequente deposição pelos militares, culminando na eleição de Arturo Illia. Essa instabilidade política, juntamente com as tensões emergentes entre uma abordagem progressista e conservadora do nacionalismo argentino, serviu como pano de fundo para a formação do Nuevo Cancionero Argentino.

Mercedes Sosa, adotando seu nome de batismo como nome artístico, estabeleceu sua vida em Mendoza após casar-se com Manuel Oscar Matus (1927-1991), um compositor e violonista de ideais esquerdistas. A cidade tornou-se palco de uma vibrante efervescência cultural. Em conjunto com Matus, Mercedes integrava um círculo de intelectuais e artistas, incluindo os poetas

¹⁷ Na música folclórica argentina, "gato" refere-se a uma dança tradicional realizada por casais, caracterizada por sapateados ritmados e movimentos flertativos. Com temas geralmente centrados no cotidiano rural e na paisagem argentina, é acompanhada por instrumentos como guitarra e bombo legüero. O nome, que significa "gato" em espanhol, alude possivelmente à agilidade dos dançarinos.

Armando Tejada Gómez (1929 – 1992) e Pedro Tusoli, os músicos Tito Francia (1926 – 2004) e Juan Carlos Sederó, além do bailarino de música folclórica Víctor Gabriel Nieto. Unidos por um ideal comum, eles iniciaram um movimento de reformulação da música folclórica, com foco na riqueza e complexidade das letras e melodias. Este esforço, contudo, não era apenas uma questão de erudição, mas representava uma intenção principal: devolver ao povo os lugares de fala que haviam sido usurpados previamente.

A proposta, intencionalmente localizada fora de Buenos Aires para desafiar a concepção de que a capital deveria ser o centro articulador da cultura nacional argentina, culminou na formação do *Nuevo Cancionero Argentino*. O movimento foi oficialmente lançado em um concerto em 1963, com a presença de vários artistas notáveis, incluindo Mercedes Sosa. O evento marcou a primeira leitura pública do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*¹⁸, que delineou os princípios defendidos pelo movimento, enfatizando a necessidade de uma "música nacional de conteúdo popular" e uma renovação da canção popular argentina.

O Manifesto criticava o domínio do tango, que, apesar de ter nascido da interação genuína entre artistas populares e o povo, havia sido deturpado pelo mercado e se tornara um símbolo para exportação turística. Esta dominação do tango contribuiu para a marginalização da música provinciana na identidade sonora nacional. O manifesto propunha superar essa dicotomia, assim como a oposição entre o repertório nacional e as "formas estrangeiras híbridas". Além disso, defendia a superação do regionalismo, propondo a criação de uma música que expressasse tanto o popular quanto o nacional, incorporando a variedade de gêneros, ritmos e formas encontradas em cada região do país (GOMES, 2013 p. 35). A frase do manifesto, "Há país para todo o cancionero. Só falta integrar um cancionero para todo o país" resumia sua visão para a música popular argentina.

¹⁸ 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.



FIGURA 5 - MENDOZA, 11 DE FEVEREIRO DE 1963 - DE CIMA PARA BAIXO DA ESQUERDA PARA DIREITA: JUAN CARLOS SEDERO, PEDRO HORACIO TUSOLI, TITO FRANCIA, ARMANDO TEJADA GÓMEZ, VÍCTOR NIETO, MERCEDES SOSA Y OSCAR MATUS, EN LA PRESENTACIÓN DEL "MANIFIESTO NUEVO CANCIONERO" (ARQUIVO PESSOAL PAULA TEJADA)

Assim, grande parte dos intelectuais e artistas, percebendo-se como agentes de transformação social e inspirando-se em ideários nacional-populares e em diferentes matizes da esquerda política, desenvolveram novos projetos estéticos e políticos, os quais também foram sentidos na música popular latino-americana, dentre eles Violeta Parra é considerada precursora da Nova Canção Chilena, Mercedes Sosa integrou o Manifesto do Novo Cancioneiro de Mendoza e Elis Regina esteve entre as intérpretes mais populares da vertente engajada da Música Popular Brasileira (WOZNIAK-GIMÉNEZ, 2014 p. 66-83).

O Novo Cancioneiro surgiu durante o "boom" da música folclórica na indústria cultural argentina, competindo por espaço no rádio, indústria fonográfica, eventos como o Festival de Cosquín, imprensa especializada como a Revista Folklore e incorporação do gênero na televisão. A dinâmica das rádios portenhas expandiu espaços de música folclórica nas programações, enquanto a televisão também integrou o gênero, contribuindo para a popularização da música folclórica argentina (PUJOL, 2002).

As multinacionais do disco, como Philips, RCA-Victor e EMI-Odeón, promoveram o repertório folclórico de maneira consciente e consistente, tornando-o representativo da identidade nacional. Os conjuntos folclóricos, compostos por dois ou três violões acústicos e um bombo, revelaram-se benéficos para a indústria fonográfica. Com um investimento mínimo em gestão

e apresentações em *peñas*, eles contribuíram para a divulgação e circulação dos trabalhos (CHAMOSA, 2012, p. 144).

Todavia, antes ainda da emergência em forma de manifesto dessas ideias revolucionárias, em 1962, vem à luz o disco “La voz de la zafra”, que prenunciava as questões fundamentais que o *Nuevo Cancionero* traria como trabalho de vanguarda estética. Com canções com letra e música da dupla Tejada Gómez e Matus, a voz de Mercedes Sosa aparece no formato de disco de vinil em doze canções que narram a vida da gente trabalhadora da Argentina. Abaixo apresentamos a capa do disco em que aparece pela primeira vez essa ideia de Mercedes Sosa como uma voz que se levanta contra a injustiça social:

Bastos (2021), compilou informações valiosas sobre o primeiro disco gravado por Mercedes Sosa. Conforme analisado por Chamosa (2012), a capa do disco antecipava os conteúdos que o Manifesto traria, com uma ênfase no povo trabalhador, que era a origem dos fundadores do movimento, inclusive da própria Mercedes, todos de origem humilde.



FIGURA 6 – CAPA DO DISCO “LA VOZ DE LA ZAFRA”, DE 1962

Segundo Karush (2019, p. 289), este disco representava um tipo de transação entre os ideais do grupo de Mendoza e os da gravadora multinacional RCA Victor. A imagem de Mercedes na capa do disco, com uma maquiagem e um penteado de apelo comercial, visava aproximá-la do sucesso comercial de Ramona Galarza, uma notável artista da canção folclórica do litoral.

Entretanto, apesar do título do álbum, que remetia à autenticidade e à origem tucumana de Mercedes Sosa, as canções e ritmos estavam mais ligados à região litorânea, perspectiva primordial de Galarza. A tentativa de aproximação com o sucesso de Galarza, contudo, não teve o êxito pretendido. O disco não alcançou o sucesso comercial esperado, fazendo com que a gravadora desistisse de lançar novos cantores do gênero folclórico, que ficou relegado principalmente a multinacionais como a Odeon e Philips (BASTOS, 2021 p. 95).



FIGURA 7 - CAPA DO DISCO "MISIONERITA", DE 1961

Após uma tentativa inicial que não atingiu o sucesso comercial esperado, Mercedes Sosa deu um salto significativo em sua carreira ao firmar contrato com a gravadora Philips. Seus primeiros trabalhos sob esse novo selo,

"Yo no canto por cantar" e "Para cantarle a mi gente", representaram uma mudança marcante em sua trajetória artística. Essa transformação se evidencia não só em sua abordagem vocal, aspecto que será mais aprofundado no capítulo 3, mas também na estética das capas de seus álbuns.

Nas capas desses álbuns, Sosa é retratada com uma postura séria e contemplativa. Segundo Bastos (2021), a cantora é vista com a mão sobre o coração ou tocando o bumbo, seu olhar dirigido para baixo (MOLINERO, 2011). Ela não parece se dirigir diretamente ao ouvinte, mas apresenta a canção mais como uma reflexão introspectiva. O punho cerrado e a mão sobre o coração, símbolos de força e determinação, adquirem maior destaque quando associados ao título "Yo no canto por cantar", indicando um forte engajamento político que Sosa passou a expressar a partir de sua estreia pela Philips.

Nesse contexto, os dois álbuns marcam também o início de um referencial analítico. Esse ponto é ilustrado pela comparação entre as duas versões da canção "Zamba de los humildes". A primeira versão de 1962, que aparece em seu álbum de estreia, contrasta fortemente com a versão mais madura e politicamente consciente lançada no álbum "Para Cantar le a mi gente" em 1967.

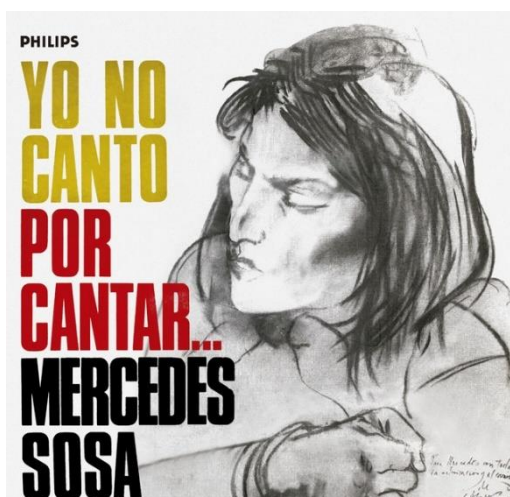


FIGURA 8 – CAPA DO DISCO YO NO CANTO POR CANTAR 1966



FIGURA 9 – CAPA DO DISCO – PARA CANTARLE A MI GENTE 1967

A compreensão das especificidades regionais do folclore argentino é uma parte fundamental para entender a consagração de Mercedes Sosa na música folclórica daquele país. Cada cantora era vista como representante de

uma região, por exemplo, Ramona Galarza era conhecida como "noiva del Paraná" e Margarita Palácios como "Hermosa flor de Catamarca". Mercedes Sosa, por sua vez, foi eleita a voz da *zafra* e, posteriormente, do manifesto do novo cancionero, tornando-se uma figura política do povo. Isso ocorreu porque, nos anos 1960, o folclore deixou de retratar os *gauchos* do passado mítico e passou a focar os trabalhadores rurais de todo o país, que viviam entre o capitalismo agrário e a economia de subsistência.

Segundo Gomes (2013), o segundo disco de Mercedes Sosa "Canciones con fundamento", lançado em 1965 pelo pequeno selo independente *El Grillo*, de Óscar Matus, foi um marco discográfico importante na carreira da cantora e do movimento Nuevo Cancionero. Nesse álbum, Matus acompanha Mercedes em todas as faixas com seu violão, materializando diversas propostas do Manifiesto del Nuevo Cancionero, principalmente as canções com conteúdo político- sociais. Essas músicas buscavam retratar o homem comum do interior e do litoral argentino como o protagonista do novo "folclore". Como Mercedes Sosa disse: "o folclore era uma coisa de paisagens; com as canções de Matus e de Tejada Gómez se descobriu que importa a paisagem, mas muito mais deve importar o homem"¹⁹. O álbum também reflete a forte conexão entre Mercedes Sosa e a cena artística de Tucumán, sua terra natal, que experimentava uma efervescência cultural e política durante a década de 1960.

O Festival de Cosquín, iniciado em 1961 em Córdoba, tornou-se um dos principais cenários da música folclórica e impulsionou a criação de outros espaços similares. Esse cenário musical foi resultado da valorização da música folclórica argentina, desempenhando um papel importante na popularização do gênero e consagração nacional de artistas, com mais de 300 festivais anuais ocorrendo em diferentes regiões do país (MOLINERO, 2011).

Em Cosquín, diversos atores e instituições do campo da música folclórica estavam representados e envolvidos, servindo como espaço para descoberta de talentos, debates acadêmicos e divulgação das práticas musicais de artistas com princípios ideológicos variados (CHAMOSA, 2012). Lá, estavam presentes desde tradicionalistas como Leda Valladares até modernistas como

¹⁹ Rodolfo BRACELI. *Mercedes Sosa, la negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010, p. 71.

os Huanca Hua, festivaleiros como Horacio Guarany, intimistas como Yupanqui, solistas como Carlos di Fulvio e Argentino Luna, grupos vocais como os Cantores de Quilla Huasi, progressistas de esquerda como César Isela e Tejada Gómez, e direitistas como Hernán Figueroa Reyes e Roberto Rimoldi Fraga (GIMÉNEZ, 2016, pg 54).

A participação de Mercedes Sosa no Festival Nacional de Folclore de Cosquín em 1965 é considerada um marco de seu reconhecimento no cenário musical nacional, conforme evidenciado em depoimentos da artista e análises acadêmicas. Na época, sua trajetória artística e performance vocal já eram conhecidas em alguns cenários e admiradas por alguns colegas, mas sua proposta distintiva nos aspectos musical, poético e político enfrentava resistência no meio artístico mais essencialista, em segmentos acadêmicos e na indústria cultural. Apesar de não estar inscrita para participar em Cosquín, Mercedes foi convidada pelo grupo Los Trovadores, por meio do Partido Comunista, e Jorge Cafrune a chamou ao palco, assumindo a responsabilidade pela violação do regulamento do evento.

Apoiada pelo reconhecimento artístico já conquistado por Cafrune, Mercedes Sosa subiu ao palco de Cosquín com sua voz e um bombo legüero, interpretando uma única música, a baguala 'Canción del derrumbe indio', de Fernando Figueredo Iramanian. Essa apresentação marcou sua transição de uma revelação para uma estrela indiscutível da música folclórica, a caminho de se tornar a folclorista mais reconhecida e respeitada do continente.

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!
 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!²⁰

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 Mercedes 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. (BASTOS, 2021 p.146)

A chegada a Cosquín marcou uma reorientação na carreira de Mercedes Sosa, onde a cantora passou a abordar temas indigenistas e americanistas, refletindo uma forte tendência no discurso do folclore (SOUZA, 2021). A diferença em sua apresentação é bem evidente quando comparamos a capa do álbum "La voz de la zafra", onde Sosa aparece com maquiagem e penteado, com sua aparição em Cosquín e no documentário "Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica" (VILA, 2013), onde sua simplicidade e autenticidade são mais evidentes, conforme analisado por SOUZA (2021). Estas características indígenas, além de trazer autenticidade ao seu discurso folclórico, também lhe permitiam conectar-se com circuitos internacionais, despertando curiosidade e se vinculando à cultura global da época.

Foi em Cosquín que Mercedes optou por cantar uma canção que discutia a invasão europeia na América Latina, uma temática indigenista frequentemente ausente na canção folclórica. Esse posicionamento, segundo Molinero (2011), "incorpora de uma maneira antecipada a temática indigenista tradicionalmente ausente na canção folclórica", sinalizando a valorização do fator indígena como uma vertente fundamental da identidade nacional. A escolha de Mercedes ecoava o trabalho de outros artistas, como Atahualpa Yupanqui,

²⁰ Canción del derrumbe índio'. Áudio da apresentação de Mercedes no Festival de Cosquín, 1965. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QzwL8C2hE6c>

Horacio Guarany, Los Cantores de Quilla Huasi e Huanca Hua, que também incorporaram elementos da língua e da cultura indígenas em seus nomes e canções.

A partir dessa escolha e após subseqüente separação de Oscar Matus, Mercedes Sosa recebe o convite para gravar pela Philips:

“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 Rádio El Mundo, num programa que recorria o país e que me revelou o poder dos meios de comunicação. [...] Me lembro que pouco depois desse programa atuei num povo, o qual poucos meses antes tinham nos tratado muito mal, com muito desprezo. Me receberam com rufos e tambores” ... (BRIZUELA, 1992 apud GIMÉNEZ, 2016, p. 146 e 147)

A contratação de Mercedes pela Philips não foi apenas uma grande conquista pessoal, mas também refletiu uma mudança na indústria fonográfica argentina. Na segunda metade da década de 1960, as empresas discográficas começaram a investir em artistas como Mercedes, cuja música ressoava entre os jovens segmentos universitários, políticos e sindicais. Assim, a Philips e outras gravadoras se adaptaram ao aumento da politização dos discursos na sociedade argentina e em todo o mundo, resultando na produção regular dos discos de Mercedes mesmo durante os períodos de ditadura. No entanto, Mercedes manteve sua integridade artística, continuando a se preocupar principalmente com as mensagens transmitidas por suas interpretações.

O aumento da visibilidade permitiu a Mercedes participar mais regularmente de espaços de divulgação cultural e de crítica musical. Um exemplo é a Revista Confirmado²¹, que em 1966 deu destaque à artista, apresentando uma crítica musical positiva do seu primeiro álbum com a Philips. A revista descreveu o disco como "um mostuário das dores do homem através de todas as regiões do país" e destacou a "força dramática" da intérprete. (GIMÉNEZ, 2017 p.153). Tais apreciações consolidaram ainda mais o lugar de

²¹ 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.

Mercedes no cenário musical argentino, marcando o início de um período de crescente sucesso e reconhecimento, mas que não abordaremos nesse trabalho devido a nosso recorte temporal.

1.3 Ser Mulher, Artista e Engajada na Década de 60

A trajetória de Mercedes Sosa reflete as discussões atuais sobre estudos de gênero e decolonialidade, desafiando os papéis tradicionais de gênero e promovendo uma representatividade feminina em espaços antes inacessíveis. Sua decisão de falar abertamente sobre temas como o aborto, em um contexto machista, e de pedir igualdade de gênero nos palcos, evidencia sua contribuição para a visibilidade da luta das mulheres/gênero. Sosa, junto com Parra, não apenas rompeu barreiras no cenário musical, mas também contribuiu para a construção de um movimento que reconhece e valoriza as vozes femininas na música, refletindo e ampliando a efervescência dos movimentos e da política feminista das décadas de 1960 e 1970. Essa abertura permitiu que as mulheres gradualmente assumissem o controle de suas vidas reprodutivas, educacionais, profissionais e políticas, redefinindo sua participação na sociedade.

No contexto maior de propostas políticas nacional-reformistas e da efervescência dos movimentos sociais na América Latina, a música de Mercedes Sosa, assim como a de outros artistas engajados da época, serviu como um meio de expressar contestações e utopias de transformação. O engajamento de Sosa com o Manifesto do Novo Cancioneiro Argentino e sua interpretação de músicas que criticavam o imperialismo, autoritarismo e exclusão social destacam seu papel não apenas como artista, mas como figura central na luta pela justiça social e igualdade de gênero. Sua música, juntamente com a de Parra e outros, funcionou como uma ferramenta para disseminar novas sensibilidades, reconfigurar identidades nacionais e promover uma consciência coletiva em torno dos direitos das mulheres e das lutas compartilhadas pelos povos da América Latina, reforçando a ideia de uma identidade múltipla e compósita que

desafia as narrativas homogêneas e coloniais. (GIMÉNEZ, Em Tempo de Histórias, n. 25, 2014.)

2- TRAIGO UN PUEBLO EM MI VOZ

2.1 *Um gesto vocal latino-americano na canção popular*

Segundo Machado (2007), o gesto vocal é o constante contato do cantor com seu objeto de estudo/trabalho, a voz, e todas as descobertas que (de modo empírico, *a priori*) vão se dando nos campos respiratórios, articulatórios e fonatórios, gesticulando assim o controle de musculaturas abdominais e intercostais, ajustes e tensões laríngeas, palavras e sons musicais sobre a tênue linha da emissão vocal. A consciência interpretativa ou gesto vocal interpretativo (LIMA, 2020) por detrás desse movimento, alia o domínio dos atributos vocais adquiridos na prática dessa descoberta, com a “maneira como cada cantor equilibra as tensões da melodia” somadas às tensões linguísticas, construindo assim um universo de sentidos para a canção” (LIMA ,2020 apud MACHADO, 2011).

Nossa análise se concentra no gesto vocal de uma cantora argentina, especificamente no contexto da “música popular argentina” das primeiras décadas do século XX. Este período assistiu à emergência de estilos musicais urbanos distintos em Buenos Aires. Enquanto o tango, oriundo das periferias e bairros populares, emergiu como uma expressão puramente popular, também surgiu uma vertente musical que mesclava a tradição folclórica, associada ao campo, com a sofisticação da música erudita dos centros urbanos mais formais. Essa confluência contribuiu para o que muitos reconheceram como a "música popular argentina" daquela época. Em diversos países da América Latina, essa mescla entre o urbano e o rural foi frequentemente referida como "música criolla", como destaca Garcia (2021).

Garcia (2021, p.31) ilustra essa fusão e sua difusão, afirmando: "Ao alcançarem os meios de comunicação, sobretudo o rádio e o fonograma, e mais tarde o cinema, seus compositores e intérpretes trouxeram para o centro do

poder sonoridades e temáticas até então desconhecidas para além de suas comunidades (...) incorporando performances típicas da música de concerto como o bel canto".

Este movimento e interação de estilos influenciou diretamente a vocalidade de artistas como Mercedes Sosa no início de sua trajetória, onde elementos do bel canto e nuances românticas foram incorporados. Esta influência do bel canto e sua intersecção com a música popular serão mais detalhadamente explorados no próximo capítulo.

Como afirma Wisnik (1989), a produção e a recepção dos sentidos do som e a organização na forma de algo que podemos chamar de Música são influenciadas pela história e pela sociedade em que vivemos. No que diz respeito ao cantor popular²², a palavra é um elemento fundamental na criação de sentido e comunicação com o ouvinte, e a voz, em conjunto com a música e a rítmica da palavra, cria um ambiente sonoro que permite ao cantor expressar conteúdos emocionais e sociais que podem adquirir dimensões políticas ao longo do tempo e mediante processos de apropriação.

No livro "Pensando a música a partir da América Latina" (2016), o musicólogo e historiador chileno Juan Pablo González destaca, já nas primeiras páginas, a extraordinária variedade de músicas populares como um dos principais aportes culturais da América Latina. Ele aborda, principalmente, as músicas desenvolvidas em centros urbanos submetidas a processos de modernização. González enfatiza a importância da reflexão sobre a análise de músicas populares que não estão fixadas no papel (partituras), mas sim em gravações, onde se constituem como objetos estéticos. Essas músicas são formadas por um conjunto de textos literários, musicais, sonoros, performativos, visuais e discursivos (GONZÁLEZ, 2016 p.12).

Ao longo das etapas produtivas da canção e nos diversos espaços sociais de consumo, esses textos adquirem forma e significado. Sob essa perspectiva, a canção popular se revela como um processo aberto, em vez de

²² No canto latino-americano, o cantor popular é um intérprete que reflete e comunica aspectos culturais, sociais e históricos da região através da música. Utilizando voz e performance, estabelece conexões com o público e contribui para a preservação e desenvolvimento da identidade cultural latino-americana, abrangendo a diversidade de estilos e tradições.

um produto fixo em partituras. Dessa forma, na música popular, aspectos como vocalidades – voz em performance (ZUMTHOR, 1997) – e a corporeidade da voz (CAVARERO, 2011) ganham relevância nos estudos voltados à compreensão do gesto vocal de artistas como Mercedes Sosa.

Embora ainda timidamente, buscamos trazer intertextualidades que se equilibrem entre o uso do vocabulário “técnico” do canto erudito e observações anatômicas e fisiológicas, além de reflexões críticas sobre a pedagogia eurocêntrica e o *locus* de enunciação privilegiado. Tudo isso será considerado no contexto cultural e social em que as análises vocais serão propostas, buscando uma abordagem inclusiva e diversa que valorize a pluralidade de saberes e perspectivas. Isso pode contribuir para uma reflexão mais crítica e consciente sobre o papel da técnica vocal e do canto na formação da identidade cultural e dos valores pessoais.

Segundo Travassos (2008), a voz é um objeto fugidio que tem sido estudado de formas diversas ao longo dos anos, especialmente no que se refere à voz cantada. Contudo, esses estudos e sua aplicação têm sido marcados por formas extremas de colonialidade do saber, que refletem a perspectiva etnocêntrica predominante no mundo pós-colonial. Esse enquadramento tem sido evidenciado em alguns estudos musicais desenvolvidos nos âmbitos acadêmicos ocidentais nas últimas décadas, que acabam por limitar a compreensão e a valorização das diversas perspectivas vocais presentes em diferentes culturas.

Tanto no campo do ensino do canto como na performance, a ideia de uma técnica vocal que sistematizou a apreensão de conhecimentos e seus desdobramentos sobre potência, beleza e capacidade dramática, balizou as relações do cantor com sua própria voz²³. O aprimoramento artístico (seja ele no canto, composição ou performance) contribui de forma a vertebrar o modo que estamos neste mundo, como nos identificamos, os ideais que perseguimos e as escalas com que valorizamos tanto o que nos rodeia, como a nós mesmos (SHIFRES Y GONNET, 2015). Dessa maneira, identificamos que os estudos da

²³ Machado (2007) traz o bel canto (técnica virtuosística caracterizada pela passagem homogênea de um sub-registro a outro, pela agilidade nas ornamentações e fraseado. Termo de origem italiana referente à arte e à técnica do canto que se firmou na segunda metade do século XVI) como a principal “herança” do canto lírico para realização vocal.

voz cantada são organizados e validados por apenas uma tradição musical com características estabelecidas, segundo o pensamento moderno/eurocêntrico, orientado por uma construção ideológica que reflete as lógicas civilizatórias coloniais, mantendo hierarquias de saberes e reforçando as relações assimétricas entre Norte e Sul (ANASTÁCIO, 2021). Isso significa que a forma como o canto é ensinado e praticado tem raízes em uma perspectiva cultural específica que pode excluir outras tradições musicais e reforçar desigualdades de poder.

Em uma reflexão sobre o lugar da expressão vocal como um todo, a filósofa Adriana Cavarero destaca a importância de se entender a voz como uma fonte expressiva de sentidos por si só, ou seja, mesmo desvinculada da palavra, a sonoridade da voz já carrega uma série de significações acerca do indivíduo que a origina, bem como do contexto de emissão e outras possíveis informações. Esse excedente à palavra, que, como afirmado por Cavarero, muitas vezes é desconsiderado enquanto gerador de sentido, nos interessa em especial ao tratarmos da qualidade vocal. Tendo a compreensão de que a voz carrega significações, quando a palavra é pronunciada, seja em fala ou canto, trata-se de um evento plural, ou seja, à unicidade da qualidade vocal somam-se outras vozes trazidas pelo texto. (CAVARERO, 2011).

Paul Zumthor, linguista e historiador literário, aponta para uma eficácia da qualidade vocal enquanto fonte de significações. Para ele, em determinados casos a sonoridade da voz estabelece uma comunicação mais intensa com o ouvinte do que a própria letra.

Talvez na canção de amor o importante seja a voz que canta mais que a própria língua que só faz manifestar esta voz. A energia desta voz emana do corpo, emanação profunda, intensa, transbordante, carregada de valores inconscientes que fazem com que seja um meio de transmissão, da mensagem erótica, mais agressivo, mais aliviador do que poderia ser a escrita, tão mais intensa também, sem dúvida, mais diretamente "chocante" do que poderia ser o olhar. (ZUMTHOR, 2005, p.67)

De acordo com Nunes (2016), Zumthor contribui para a análise da canção popular ao enfatizar a distinção entre texto e obra, sendo a última o resultado das variáveis presentes na performance. A canção, composta por texto, melodia e harmonia, atinge sua plenitude na execução do arranjo e na emissão

do canto, ambos integrados na performance, onde aspectos materiais e simbólicos se expressam, comunicam, ressignificam e interagem. Com uma perspectiva antropológica, ele permite expandir a abordagem da voz, considerando os diálogos que o intérprete estabelece com o público, o contexto cultural e outros atores que o influenciaram no passado ou que coexistem com ele. (NUNES, 2016, p.81)

Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial [...]. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira de dizer é essencialmente melódica. (TATIT, 2002, p. 9).

Corroborando a perspectiva de Zumthor (2005), a gestualidade oral é vista não apenas como uma expressão de identidade musical, mas, mais significativamente, como um reflexo das particularidades e diferenças que fazem uma tradição musical se destacar. Ela carrega consigo memórias, tradições e ensinamentos culturais, e através de instrumentos como o canto, expressa essas nuances exclusivas. Como destacado por Luiz Tatit (2002), cantar se manifesta como uma gestualidade oral, onde a maneira de expressar tem um peso tão relevante quanto a própria mensagem. Embora os estudos em música popular tenham evoluído ao longo das décadas, a análise profunda da performance vocal na canção popular permanece limitada. Juan Pablo González (2013) sugere que precisamos avançar na forma como percebemos e interpretamos o texto musical a partir da audição e consumo.

2.2 Teoria da semiótica da canção

A Semiótica da Canção, abordagem concebida por Luiz Tatit, e a metodologia de classificação vocal de Regina Machado, formam um prisma multifacetado que nos permite explorar as relações complexas entre melodia e letra em canções populares, e os elementos vocais que lhes conferem emoção e significado. Em nossa análise, aprofundamos essa conexão examinando duas

versões de uma canção interpretada por Mercedes Sosa em 1963 e 1965 (capítulo 3). Esse exercício permite uma compreensão profunda das interseções de expressões distintas, como música e linguagem textual, na criação de significados.

A teoria da Semiótica da Canção, proposta por Tatit em "Semiótica da Canção: Melodia e Letra" (1994) e mais tarde aprimorada em "O Cancionista: Composições de Canções do Brasil" (1995), é centrada em três níveis de análise: a arquicanção, que representa o modelo geral de canção; as canções em si e sua originalidade; e a percepção dos ouvintes dos efeitos de sentido, que podem ou não ser considerados na análise (TATIT, 1998, p.22).

O fenômeno da transição da fala para o canto é fundamental no estudo da performance vocal, pois é durante este processo que o domínio articulado do intelecto se funde com a expressão corpórea que sente (TATIT, 1995, p.15). Este fenômeno, ilustra a metamorfose da gramática linguística, habitualmente empregada na comunicação diária, em uma gramática de recorrência musical, específica do canto. Neste contexto, a voz humana emerge como um instrumento duplamente único, atuando como veículo para o texto linguístico e o texto musical concomitantemente.

A importância dessa interação de dualidade vocal se torna evidente quando consideramos a amplitude da expressão que pode ser gerada. Isto é, a interpretação vocal pode dar origem a camadas adicionais de significado que transcendem as do texto original, através da manipulação do timbre, tonalidade e ritmo, além da própria semântica das palavras. Essa profunda integração de linguagem e música permite uma rica gama de expressividade na canção popular.

De acordo com Tatit, a relação entre melodia e letra pode ser enquadrada em três categorias distintas: figurativização, passionalização e tematização.

Figurativização: A presença da voz que fala é um elemento distintivo na canção brasileira, manifestando-se através da embreagem enunciativa, onde a interpretação vocal busca simular a ato de falar ao entrelaçar melodia e letra. Nesse processo, o intérprete modula os elementos musicais de forma a permitir

que a voz cantada emergja não apenas como uma expressão musical, mas como um veículo de fala. Esta abordagem confere ao canto uma camada de autenticidade e imediatismo, estreitando a conexão entre o ouvinte e a mensagem transmitida pela canção. O emprego dessa técnica vocal, ao adotar um tom mais coloquial, amplia a sensação de proximidade e compreensão do conteúdo lírico, conforme elucidado por Machado (2012, p. 47).

A **Passionalização**, ao tecer a trama emocional entre o sujeito e o objeto de desejo na narrativa cancional, também se desdobra na esfera rítmica, onde vogais e consoantes desempenham papéis cruciais. Enquanto as vogais aspiram à extensão, buscando expandir a duração de cada nota para expressar a profundidade do desejo e da emoção, as consoantes atuam como elementos disruptivos dessa continuidade, introduzindo cortes e pausas que articulam a perspectiva rítmica. Esta interação cria um dinamismo singular na música, onde o ritmo se torna um reflexo da tensão emocional entre os protagonistas da canção. Segundo Tatit (2003, p.9), a ênfase nas vogais dilui os impactos somáticos das consoantes, mas é a interação entre esses elementos sonoros que esculpe a textura rítmica da obra, permitindo que a música evolua como uma expressão palpável de sentimentos e tensões. Assim, a passionalização não apenas eleva o estado emocional da canção, mas também configura o ritmo como um componente essencial na manifestação da relação passional, onde as vogais e consoantes se entrelaçam para narrar o drama do desejo.

A **Tematização**, em seu cerne, reflete o encontro vibrante com o objeto de desejo, uma dimensão fundamental para desvendarmos a essência do Cancionista. Nas canções que adotam essa abordagem, observa-se uma tendência à repetição de motivos melódicos e uma tessitura que se mantém relativamente estável, sem grandes variações. Essa constância melódica, segundo Tatit & Lopes (2008, p.18-19), não apenas celebra a identidade e a euforia, mas também serve como um veículo de exaltação a figuras centrais do desejo e da afetividade, como a figura amada, a terra natal, a dança predileta ou um evento significativo. Através dessa repetição temática e melódica, a canção enfatiza e enaltece o conteúdo lírico, tornando a melodia um poderoso instrumento de expressão e reiteração dos temas abordados. Este processo revela a intrínseca relação entre melodia e letra como um aspecto chave na

compreensão da canção, permitindo-nos apreciar a profundidade, complexidade e beleza desta expressão artística.

A contribuição de Regina Machado para essa análise é o conceito de "produção vocal", que é a união de recursos naturais, técnicos e interpretativos disponibilizados pelo cantor para desenvolver uma sonoridade personalizada. Em sua análise da canção brasileira Machado (2012) argumenta que desde os primeiros registros fonográficos, os cantores manipulam esses recursos, adaptando suas vozes para conferir credibilidade ao discurso cantado. Essa manipulação intencional da voz, chamada de "inteligência técnica" por Machado, visa despertar reações emocionais. Este processo é moldado pela estética cancional existente e pelas possibilidades físicas da voz do cantor.

Machado subdivide a análise do gesto vocal em três níveis: físico, técnico e interpretativo. O nível físico se refere às características fisiológicas do cantor, como timbre e alcance vocal. O nível técnico engloba o domínio da técnica vocal, incluindo controle de respiração, articulação, emissão e vibrato. O nível interpretativo, por outro lado, aborda a habilidade do cantor de expressar emoção e transmitir o significado da canção. Para a pesquisadora, a compreensão da existência semiótica da interpretação reside nessa intersecção de elementos físicos, técnicos e interpretativos na produção vocal.

Um dos primeiros passos críticos nesse processo de transformação do canto é a escolha da tonalidade. Esta decisão define o campo sonoro no qual a voz irá operar, estabelecendo a tessitura ou a gama de notas que serão exploradas na performance. A tonalidade escolhida influencia fortemente o timbre da voz, que, por sua vez, pode ser modulado para se alinhar ou reconfigurar o ritmo interno da canção, acelerando ou desacelerando conforme necessário. As decisões sobre o andamento da música também têm um impacto significativo, influenciando diretamente a articulação rítmica e a ênfase dada às diferentes durações vocálicas ou componentes silábicos consonantais. Portanto, o som resultante da voz é o produto de uma complexa interação entre linguagem, música, e as decisões interpretativas do intérprete, todas trabalhando juntas para completar o ciclo semiótico da canção. (MACHADO, 2012 p. 44)

Regina Machado, em sua contribuição ao estudo da música, expandiu a classificação vocal inicialmente proposta por Luiz Tatit, introduzindo um

"inventário dos gestos vocais" detalhado. Esta inovação visa decifrar a complexidade das expressões e nuances vocais sob a lente da perspectiva tensiva, uma abordagem que considera a tensão e a relaxação como elementos fundamentais na performance vocal. A análise tensiva, portanto, aborda tanto aspectos locais — aqueles que se manifestam em momentos específicos da execução vocal, como a inflexão da voz em determinadas palavras ou frases — quanto aspectos globais, que se referem à estrutura geral da interpretação e como ela constrói uma experiência emocional coesa para o ouvinte. Ao aplicar este enfoque, Machado busca uma compreensão mais aprofundada de como o canto transmite emoções e significados, enfatizando a dinâmica entre a tensão e a relaxação que permeia tanto a execução pontual de certos gestos vocais quanto a concepção global da performance. Segundo Machado, esses gestos podem ser avaliados em dois aspectos principais:

1. **Andamento e Emissão (ou Timbre):** Relaciona-se com a velocidade da música e as características do som produzido pelo cantor.

2. **Articulação Rítmica e Vibrato:** Trata da maneira como o cantor produz o som musical, o ritmo que usa e as variações no tom que podem trazer maior expressividade à performance.

Machado destaca que a Entoação pode variar entre uma maior ou menor presença da fala, que pode ser manifestada ao longo da música inteira ou em momentos particulares. Essa orientação da voz é denominada "Qualidade Emotiva". Baseado nisso, Machado detalha seis diferentes categorias de interpretação vocal:

1. **Passional:** Caracteriza-se pela predominância das durações vocálicas, muitas vezes acompanhadas de vibrato, e pela exploração da amplitude da tessitura vocal de maneira fluida e unificada.

2. **Passional Figurativizada:** mescla elementos de Passionalização com a voz falada, empregando interjeições para dar profundidade dramática à interpretação. Essa técnica não só adiciona emoção, mas usa a fala como um meio expressivo que reforça a narrativa e a caracterização, ampliando a expressão da performance. Assim, a dramaticidade serve como um elemento

estrutural, enriquecendo a experiência musical e aprofundando o impacto emocional da canção.

3. **Passional Tematizada**: Combina valores da Passionalização com reiteraões motílicas e ataques consonantais.

4. **Tematizada**: Predominância de reiteraões e recortes rítmicos, com pouca expansão pela tessitura e utilização restrita dos sub-registros vocais.

5. **Tematizada Passional**: Combinação de reiteraões e recortes rítmicos com expansão pela tessitura e duraões vocálicas.

6. **Tematizada Figurativizada**: Adiciona a fala aos valores da Tematização.

Ao propormos um estudo do gesto vocal de Mercedes Sosa, é imprescindível questionar as relações entre o canto popular, a canção engajada, os cantos de resistência e a voz cantada. O posicionamento político da artista, evidenciado em suas escolhas de repertório, decisões interpretativas, estéticas e vocais, foi um elemento decisivo que influenciou inclusive a sua trajetória artística, determinando sua inclusão ou exclusão de determinados espaços e oportunidades.

Essa abordagem se alinha com o estudo de Leitão (2018), que investiga a resistência poética de Hilda Hilst em meio ao cenário opressivo da ditadura militar no Brasil, período marcado por censura, falta de liberdade e supressão de direitos humanos. Seguindo o imperativo assumido pelas obras de arte dessa época de expressar uma posição em face aos eventos concretos da realidade, baseamo-nos na noção de engajamento proposta por Jean-Paul Sartre (1989) para explorar as contribuições e limitações deste conceito.

O engajamento, conforme Sartre (1989, p. 61-62), envolve a tomada de consciência lúcida e integral de estar "embarcado", de estar comprometido com a situação humana. Essa postura, que exige um posicionamento crítico por parte do artista, pode ser vista como a mediação entre o mundo e o leitor ou ouvinte. É um ato de compromisso consigo mesmo e com o mundo, manifestado em cada palavra dita, em cada silêncio, e evidenciando a responsabilidade de todos (SOUZA, 2008, p. 21). Contudo, o engajamento vai além da mera

conscientização. A resistência, segundo Bosi (2008, p. 131), surge como um princípio ético diante da tensão social e do inconformismo com os antivalores. Neste sentido, a poesia - ou, por extensão, o canto popular - se configura como uma forma de resistir, de protestar, de desvendar os mecanismos de dominação, e de preservar a memória do que não deve ser ignorado.

Sustentados pela perspectiva da teoria da semiótica, os estudos latino-americanos em música popular e a noção de engajamento e resistência, encaminhamo-nos para o próximo capítulo. Neste, nosso objetivo é identificar e realçar os traços distintivos de latinoamericanidades inerentes à artista Mercedes Sosa, elucidando a evolução de seu gesto vocal à medida que se engajava com as ideias do movimento Nuevo Cancionero. Sob essa ótica, Sosa emerge como uma voz influente de resistência dentro de um movimento político e cultural de extrema relevância. Esta posição nos proporciona uma apreciação do poder do canto popular engajado, revelando-se como um instrumento significativo de resistência e um catalisador para a transformação social.

3 - YO NO CANTO POR CANTAR - ANÁLISE E DESDOBRAMENTOS

3.1 - Duas versões de “Zamba de Los Humildes”

Neste capítulo voltaremos nosso olhar para as análises vocais de melodia e de voz cantada, tendo como referência versões digitalizadas de performances da artista Mercedes Sosa, disponíveis em seu canal oficial no YouTube. A escolha por tais registros digitais foi pautada na clareza sonora que oferecem, facilitando assim o processo de transcrição e análise.

Diversos aspectos foram levados em conta em nosso estudo, incluindo a forma da *Zamba*, as tonalidades escolhidas, a letra da canção e sua integração com os movimentos melódicos, o alcance vocal selecionado pela artista, elementos do arranjo e variações envolvendo dinâmica e, sobretudo, interpretação. À medida que os trechos foram sendo dissecados e estudados, percebemos que era imprescindível complementar nossa análise com observações relativas ao texto e ao arranjo, como será discutido adiante.

A Zamba é o principal gênero do folclore argentino e aclamada na renovação poético-musical do novo cancionero. Considerada um dos principais símbolos da música nacional argentina, deriva de ritmos bailáveis do encontro da música nativa com danças desenvolvida nas colônias europeias, e, como muitos outros ritmos latino-americanos, se nutre da convivência da polirritmia africana com as cordas (violão, violino...) e a métrica espanhola. Apesar de ser cantada, bailada e tocada em todo país, a zamba se enraizou e teve seu maior desenvolvimento no noroeste argentino, principalmente nas províncias de Santiago del Estero, Salta, Catamarca e a terra natal de Mercedes: Tucumán.

O padrão ritmo básico da Zamba é o $\frac{3}{4}$, tendo principalmente temáticas líricas e românticas para o acompanhamento do baile²⁴. Com o passar do tempo, a zamba passa a ser esse grande gênero nacional (“um canto da terra”), e sua temática passa a representar um espaço de mensagens de conscientização social, constituindo-se na “irmã dos humildes semeadores de esperança”, segundo WOZNIAC-GIMÉNEZ (2016).

Martínez (2017) nos apresenta os módulos de organização formal de uma Zamba que aplicaremos à análise interpretativa de Mercedes Sosa em *Zamba de Los Humildes*:

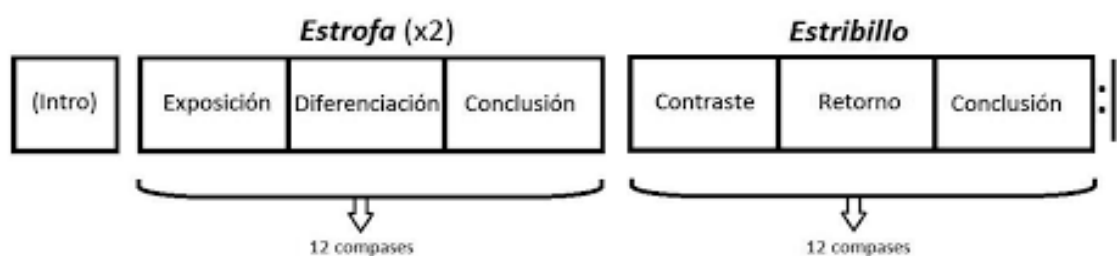


FIGURA 10 - PAPÉIS FUNCIONAIS DOS MÓDULOS NA ZAMBA ²⁵

Para uma interpretação autêntica e significativa desta forma musical, é indispensável a compreensão dos seus componentes e das interrelações existentes entre eles. A zamba, na sua estrutura primária, divide-se em duas partes principais: a estrofe e o refrão. Ambas as partes são compostas por três módulos de quatro compassos que transcendem a mera função de segmentos musicais isolados, exercendo, em vez disso, funções específicas na condução da narrativa da música. Esta análise inicial da letra e da estrutura nos permite formar concepções interpretativas preliminares e considerar as ênfases sugeridas tanto pela forma como pelo texto para uma futura interpretação. Assim, este estudo inicial proporciona um vislumbre das possibilidades interpretativas na abordagem da música.

²⁴ Na dança, a zamba é bailada com lenços e os parceiros são soltos e independentes. O lenço tem um importante papel, já que é através dele que os bailarinos expressam estado de ânimo, sugestões e desejos.

²⁵ Livre tradução do espanhol: Roles funcionales de los módulos en la zamba/ Revista Argentina de Musicología 2017(2016).

O primeiro módulo estabelece o tema musical principal, distinguido por uma estabilidade harmônica e melodias que capturam a atenção, constituindo a "ideia básica" que molda o tom e o tema da zamba (MARTÍNEZ, RODRÍGUEZ, 2022). Para interpretar essa seção de maneira que o tema seja comunicado com eficácia, é essencial não apenas clareza e expressividade, mas também uma entrega que ressoa com autenticidade enunciativa. Isso implica em uma performance que transcende a técnica pura, engajando-se com a música de forma a refletir uma embreagem enunciativa: um alinhamento entre intenção, emoção e expressão que convida o ouvinte a uma experiência compartilhada de significado e sentimento. Ao alcançar essa conexão, a interpretação não somente transmite o tema, mas também o anima com uma verdade palpável, tornando a comunicação musical genuinamente expressiva e impactante.

O segundo módulo, por sua vez, introduz uma variação ou contraponto em relação à ideia básica, seja no ritmo, melodia ou harmonia. Tal contraponto cria um contraste emocional, que pode ser expresso por meio de uma mudança no timbre vocal ou na intensidade emocional da performance.

O terceiro módulo, por fim, age como uma conclusão para a seção, muitas vezes repetindo ou variando elementos dos dois primeiros módulos. A interpretação desta parte requer uma sensação de conclusão e resolução, preparando o ouvinte para a próxima seção da música.

O refrão, por sua vez, inicia com um módulo que contrasta fortemente com a estrofe anterior, frequentemente através de uma alteração na harmonia e/ou na melodia. Essa mudança provoca um momento de desestabilização, que pode ser destacado na interpretação, proporcionando uma reviravolta emocional ou um clímax. Os módulos seguintes do refrão, comumente, retornam aos temas e harmonias da estrofe, transmitindo uma sensação de volta e conclusão.

A canção *Zamba de los Humildes* foi composta pelo poeta Armando Tejada Gómez e o músico Oscar Matus e já adiantava o Manifesto do Novo Cancioneiro, que inauguraria um folclore com um discurso social, a partir de 1963. Ela, juntamente a outras 12 canções, compõe o primeiro álbum oficialmente lançado por Mercedes Sosa – *La voz de La Zafra* – gravado em

1961 e lançado em 1962 pela RCA Victor Argentina (selo argentino vinculado à Sony), que entrará no nosso processo de análise da transição do gesto e persona vocal de Mercedes Sosa.

Zamba de los Humildes

- 1 – *Zambita para que canten*
- 2 – *Los humildes de mis pagos*
- 3 – *Si hay que esperar la esperanza*
- 4 – *Más vale esperar cantando*
- 5 – *Si hay que esperar la esperanza*
- 6 – *Más vale esperar cantando*
- 7 – *Nacida de los boliches*
- 8 – *Donde el grito alza su llama*
- 9 – *Su canción de largas lunas*
- 10 – *Sabe la siembra y el agua*
- 11 – *Su canción de largas lunas*
- 12 – *Sabe la siembra y el agua*
- 13 – *Como em canto de la tierra*
- 14 – *Hay que cantar esta zamba*
- 15 – *Hermana de los humildes*
- 16 – *Sembradores de esperanzas*
- 17 – *Alzada raíz de sangre*
- 18 – *Del fondo de la guitarra*
- 19 – *Mi pueblo la canta siempre*
- 20 – *Como si fuera una ausencia*
- 21 – *La cara hundida em el pecho*
- 22 – *Hasta mirarse la pena*
- 23 – *La cara hundida em el pecho*
- 24 – *Hasta mirarse la pena*
- 25 – *Em corazón de camiño*
- 26 – *Hasta a su canto regresa*
- 27 – *A despertar el destino*
- 28 – *Que el pueblo em su pecho lleva*
- 29 – *A despertar el destino*
- 30 – *Que el pueblo en su pecho lleva*

(TEJADA GÓMEZ, MATUS, 1962, Lado 2, Faixa 3).

Ao iniciar as análises da voz nesta dissertação, é essencial destacar a relevância das contribuições de Luiz Tatit e Regina Machado. Suas teorias e metodologias proporcionam um sólido alicerce para a análise vocal, pois

oferecem suporte na identificação de possíveis comportamentos vocais em uma interpretação. No entanto, é importante mencionar que tais metodologias foram originalmente concebidas para o estudo de canções brasileiras cantadas em português. Em nossa pesquisa, estamos nos desafiando a adaptar esse modelo para uma realidade cultural distinta e outra língua, no caso, a cultura e o idioma argentinos. Embora conscientes de que a metodologia foi originalmente concebida para a língua portuguesa, acreditamos na pertinência e na validade de sua aplicação em outra matriz cultural e cancional. Isso nos permite explorar novas perspectivas e *insights* no estudo da música argentina, contribuindo para uma compreensão mais ampla e diversificada da música latino-americana.

No plano temático da letra, Souza (2021) nos apresenta a seguinte análise:

Percebe-se uma ênfase no povo trabalhador, como é a perspectiva de todo o disco. Esse herói, o povo, aparece sempre como semeador, de cuja sementeira nascerá a esperança. Assim, o foco dessa canção e daquelas que os autores do Nuevo Cancionero colocarão em circulação enfatiza especialmente a problemática humana, do trabalhador, que já aparecia com força na poesia de Atahualpa Yupanqui e em suas canções (em geral, o trabalhador rural). Entretanto, tomará uma tonalidade ideológica diversa a partir dos anos 1960, em que se vê o começo da canção militante²⁶.

Zamba de los humildes

Tejada Gomez / M. Matus

Canto

Zam-

bi - ta pa-ra que can - tem Los hu - mil - des de mi pa - go —

Si'hay que'es-pe-rar la'es-pe-ran-za — Más va-le'es-pe-rar can-tan-do tan-do Na-

FIGURA 11 - TRECHO DA ESTROFE DE ZAMBA DE LOS HUMILDES – VERSÃO 1962²⁷

²⁶ SOUZA, Nathan Bastos de. Uma voz para a América Latina? A elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa em documentários biográficos, p. 96, 2021.

²⁷ Clique aqui para escutar a versão de Zamba de Los Humildes de 1962 <https://www.youtube.com/watch?v=FMb51nBuD7s>

No estudo aprofundado da canção, Tatit propõe uma abordagem que enfatiza a simbiose entre a melodia e a letra, entendendo que uma completa e enriquece a outra. Ele argumenta que a melodia é estruturada a partir de reiteraões e variaões de altura, criando um mapa sonoro que entrelaça as palavras à música. Ao aplicar esta perspectiva à análise da canção *Zamba de los Humildes*, percebemos como a melodia e a letra se encaixam e se influenciam mutuamente.

hu				
bi	mil			pa gos
ta	can	los	des	mis
Zam	pa ra que			de
ten				

FIGURA 12 - OS DOIS PRIMEIROS MÓDULOS DA ESTROFE PELO DIAGRAMA DE TATIT

Ao longo de todo primeiro e segundo módulos, percebe-se a prevalência de movimentos por graus conjuntos, as notas se movem principalmente por intervalos de segunda, tanto ascendentes quanto descendentes. Por exemplo, no trecho "Zambita para que cantem/Los Humildes de mi pago" (0:15 – 0:22), os intervalos entre as notas são, em sua maioria, de segunda - exceto o salto de uma quinta justa em "can-tem".

O primeiro módulo, não só introduz o material temático principal e apresenta um contexto harmônico de estabilidade, mas também estabelece o tema lírico da canção - a zamba como um canto para o povo. No segundo módulo, "los humildes de mis pagos" (0:19 - 0:22), ocorre uma alteração dessa estabilidade inicial com uma clara finalidade em sua funcionalidade, direcionando a trajetória tonal iniciada no primeiro módulo. Isso cria uma sensação de antecipação para o terceiro módulo. A mudança, que ocorre tanto

em termos harmônicos como melódico-rítmicos, é paralela à mudança lírica que direciona a atenção do ouvinte para o povo humilde da terra natal do cantor.

A tensividade observada no segundo módulo, caracterizada por nuances específicas e deliberadas na composição, antecipa uma resolução complexa no terceiro módulo. Esta progressão não apenas destaca a dinâmica intrínseca entre elementos locais - tais como variações melódicas pontuais, harmonias tensionadas e ritmos disruptivos - e a arquitetura global da obra, mas também reflete uma integração profunda entre a estrutura musical e a evolução da narrativa lírica. A "tensividade" aqui é entendida não como um simples aumento de intensidade ou emoção, mas como um fenômeno multifacetado que engloba aspectos técnicos e expressivos, articulando uma progressão calculada que conduz à resolução. Este processo de construção e resolução de tensão é meticulosamente projetado para engajar o ouvinte numa experiência imersiva, onde a interação entre a funcionalidade local e global se manifesta tanto na sofisticação da composição musical quanto na profundidade da história contada pela letra, evidenciando uma abordagem cuidadosa na exploração da tensividade que transcende uma visão superficial ou comum do termo.

O trecho "Si hay que esperar la esperanza más vale esperar cantando" (0:26 - 0:36) apresenta uma particularidade melódica: a repetição das notas neste segmento funciona como um mecanismo de reforço à ideia, expressa no texto, de perseverança e espera. Este padrão repetitivo emula a própria ação de "esperar", e se correlaciona diretamente com as palavras "esperar" e "esperanza". Essa correlação amplifica a importância do movimento por graus conjuntos observado anteriormente, estabelecendo um laço ainda mais profundo entre semântica e sonoridade.

Este módulo, concluindo a primeira unidade temática, incorpora repetições melódicas do segundo módulo, mas diferenças rítmicas e harmônicas são introduzidas para destacar seu caráter conclusivo. A harmonia retorna à tônica proporcionando uma resolução musical que, em combinação com a letra, afirma a necessidade de manter a esperança mesmo em tempos de espera e luta. Esta relação intrincada entre música e letra ilustra a maneira pela qual a forma musical da zamba pode ser usada para expressar e amplificar uma narrativa lírica de resistência e esperança.

**FIGURA 14 - TRECHO DO REFRÃO ZAMBA DE LOS HUMILDES – VERSÃO 1962**

Por sua vez, o módulo inicial do refrão inicia um processo de contraste harmônico e/ou motivacional. É comum que o conteúdo deste módulo apresente uma clara desestabilização do contexto harmônico/tonal da estrofe precedente.

A transição tonal observada no estribilho representa um elemento crucial na arquitetura da composição, introduzindo uma nova dimensão expressiva à narrativa musical. O segmento "como un canto de la tierra hay que cantar esa zamba hermana de los humildes sembradores de esperanza" (1:01 – 1:22) catalisa essa evolução, promovendo uma passagem da tonalidade de Fá menor, predominante nas estrofes, para Fá maior no estribilho. Essa alteração harmônica transcende a simples ideia de luminosidade associada à mudança de menor para maior; ela simboliza uma metamorfose temática e emocional dentro da obra. Esta mudança tonal, mais do que contrastar harmonicamente as seções da música, serve como um veículo para amplificar a mensagem de união e esperança, reforçando a conexão emocional do ouvinte com o espírito de resistência e otimismo que permeia as letras. Ao invés de se concentrar na claridade ou obscuridade tonal, a transição é estrategicamente empregada para enriquecer a experiência auditiva, destacando a capacidade da música em evocar uma profunda resposta emocional e cognitiva, e convidando o ouvinte a uma imersão mais significativa no ethos da canção.

A resolução da tensão harmônica, ou seja, o retorno à tonalidade de Fá menor, é habilmente manobrada ao longo do estribilho. Embora normalmente ocorra entre o final do primeiro módulo e o início do segundo, essa resolução é às vezes adiada até o terceiro módulo. Esse adiamento enriquece o efeito dramático do retorno, intensificando a sensação de conclusão, enquanto reflete a resiliência e a persistência expressas pela letra. A culminação da volta na zamba é alcançada com uma cadência conclusiva sobre a tonalidade principal no terceiro módulo do estribilho. Dessa forma, a mudança tonal no estribilho reforça não apenas a dinâmica harmônica da música, mas também amplifica a expressividade das letras e a eficácia emocional da canção.

Avançando e fortalecendo o alicerce construído pelas análises anteriores, incorporaremos também a perspectiva do arranjo musical. Nosso estudo se baseará em parte no trabalho de Lima (2020).

Assim, não nos custa reforçar que o sentido da utilização da ferramenta analítica proposta por Willy/Molina é investigar a relação que opera simultaneidades significantes entre gesto vocal e arranjo. Ainda que possamos decantar, identificar e distinguir os acontecimentos musicais simultâneos, de fato, isso interessa apenas pelo fato de comporem a engrenagem de elementos que só podem ser avaliados em sua singularidade por um processo de quebra, de análise, em busca da compreensão de sua integralidade, do todo. (LIMA, p.133, 2020)

Em suma, a estrutura delineada anteriormente propõe uma interpretação derivada da forma, letra e música, oferecendo pistas cruciais para entender não só o formato comum das Zambas, mas também o estilo peculiar da "Zamba de los humildes". Tal análise é vital para decifrar as nuances interpretativas, rítmicas e expressivas inerentes à peça musical. Observando a composição como uma entidade estruturada e coesa, é possível aprofundar nosso entendimento das relações intrínsecas entre as variadas partes e elementos da música. Além disso, nos próximos parágrafos, mostraremos as peculiaridades de ritmo, arranjo e interpretação que marcam uma distinção notável entre a versão de 1962 e a de 1967.

3.1.1 Versão de 1962



Comportamento Vocal

Intérprete: Mercedes Sosa

Andamento: 95 bpm

Tonalidade: Fm

Tessitura: 10 semitons

Instrumentação: Trio de violões e coro masculino

Forma: Introdução – A – A– B – Introdução – A – A – B

Ano: 1962

Álbum: La voz de la Zafra

Gravadora: Sony

Suporte: Disco vinil

Categoria: Música Folclórica Argentina

Como num baile, a voz dança conforme a melodia encontrando seu lugar na métrica e se organizando de forma a entregar a melhor performance até a chegada do próximo compasso, sem atrapalhar o ritmo acelerado das notas de violão que marcam a passagem de tempo. Nesta versão, Mercedes Sosa opta por um tom que se assemelha aos sucessos de Ramona Galarza e outras cantoras contemporâneas. Já estabelecida como uma intérprete que começava a dar vida aos poemas de Tejada Gomes, ela consegue, nesta primeira versão, explorar um potencial interpretativo do texto. No entanto, ainda se mostra muito ligada ao arranjo original, que foi especialmente elaborado para encontros onde a música era, acima de tudo, um convite à dança.

Nas duas canções, ela se apresenta expressiva, porém, na primeira versão, os arranjos realçam particularmente a seção rítmica. A linha melódica é executada de maneira a enfatizar os legatos, diferentemente da abordagem na parte instrumental, que se foca mais na articulação e acentuação.

Seu gesto vocal percorre tranquilamente a escala dos dez semitons, sem qualquer interrupção ou quebra na continuidade da voz. Ela mantém uma pressão vocal notavelmente singular, mas equilibrada, particularmente perceptível no intervalo de quinta justa na transição do primeiro para o segundo módulo da estrofe. Essa fluência contribui para a veracidade expressiva de sua performance, harmonizando perfeitamente as frases melódicas e os modos de expressão que tecem a narrativa da canção até esse ponto sem denotar esforço vocal e sim uma intenção de entrega:

Zambita para que cantem

Los Humildes de mis pagos

Durante toda a canção, a cantora preserva uma textura vocal equilibrada e contemplativa, mesmo ao expressar emoções intensas. No terceiro módulo da estrofe, ela deixa clara a intenção de afirmar que, se houver uma espera, ela será enfrentada cantando. Este momento realça o fechamento da prega vocal, elevando a pressão, mas com extrema consciência. Isso cria uma característica distintiva em sua gestualidade: a habilidade de realizar saltos melódicos com força, pressão e intencionalidade. Mesmo diante dessa intensidade, ela maneja com destreza a técnica de cobertura vocal para atenuar a pressão, resultando em um som acolchoado e suave sem comprometer a potência das notas.

Esse controle habilidoso da voz e a forma eficiente e eficaz com que ela domina a performance são particularmente notáveis nesta primeira versão da canção. Havia incentivos mercadológicos para se alinhar a outros sucessos comerciais e a intenção era "limpar" traços muito expressivos que traziam a força da letra para o primeiro plano. O objetivo era criar uma música que pudesse ser apreciada em ambientes onde as pessoas buscassem confraternização e encontros leves, ao invés de um espaço para reflexão política.

A interpretação vocal, categorizada sob a perspectiva de Machado como uma voz passional tematizada, se distingue pelo emprego intencional de legatos e vibratos, além da ênfase em notas agudas sustentadas pelo uso predominante do músculo Tireoaritenóideo (TA). Esse uso específico do TA amplifica a expressividade vocal ao aumentar o quociente de fechamento das pregas vocais, resultando em uma emissão onde as pregas permanecem fechadas por uma maior parte do ciclo de vibração, conferindo uma textura sonora rica e emotiva. A performance se caracteriza ainda por contrastes dinâmicos pronunciados e uma projeção vocal variável, realçando a interação entre a voz e o arranjo musical.

O arranjo

Ao analisar a versão de 1962 da música em questão, é possível identificar elementos distintivos que caracterizaram os arranjos de gravações comerciais da década de 1960. A introdução se apresenta de forma mais dinâmica com a presença marcante de um trio de violões que alternam entre sustentar a base melódica e executar contrapontos. Este arranjo é enriquecido pela adição de um coro masculino, que intervém tanto nas introduções quanto nas estrofes e estribilhos.

A inclusão do coro é manifesta na primeira repetição do verso que será reafirmado, ocorrendo especificamente nos versos 3, 9, 21 e 24 (0:23 – 0:25/ 0:46 – 0:49/1:47 - 1:49/ 2:10 - 2:12). A voz principal se mantém em uma melodia horizontal com repetição de notas, ao passo que o coro adota um movimento descendente de semitons, conferindo uma atmosfera tensiva e com ares de pesar ao arranjo.

No refrão, o coro se faz presente nos versos iniciais - versos 13 e 14 (1:01 – 1:08) - e na última repetição do refrão - versos 17 e 18 (1:16 – 1:19). Tal como a última, a melodia conduzida pelo coro descende em 4 semitons e retorna numa progressão de semitons de volta à tônica. Isso confere uma sensação conclusiva e esperançosa à canção, que neste momento marca a modulação para o homônimo maior.

Essa transição muitas vezes evoca sentimento de alívio, esperança ou até mesmo triunfo. Parece que a música está "emergindo da escuridão para a luz". Essa transição amplifica o estado eufórico dentro da disforia. No entanto, logo a seguir, ao retornar à tonalidade menor, a cantora retoma solo no modo menor, proporcionando uma sensação de solidão, como se retornasse de um sonho ou utopia.

Podemos escutar também "chamadas" ou "cantos de chamada" que desempenham um papel crucial em várias formas de música e dança, servindo como sinais orientadores para os participantes. Esses anúncios, como ocorrem no minuto 0:14 / 1:23/ 1:38/ 2:39 com expressões como "Adentro!" ou "La segunda!", atuam como guias para dançarinos ou músicos, indicando o início ou término de uma nova seção ou movimento. Analogamente ao "Anarriê" na dança de quadrilha de São João, essas chamadas assumem a função de um diretor musical, orientando os envolvidos no que vem a seguir. Por transmitirem as

mudanças da música em tempo real, elas contribuem para a integração de todos os participantes, enfatizando a natureza coletiva e colaborativa de tais práticas musicais e dançantes.

Período que separa as duas gravações

Apesar da venda do disco *La voz de la Zafra* ter tido pouco êxito comercial, Mercedes Sosa seguia sendo cada vez mais assimilada pelo público, como a voz do movimento da Nueva Canción²⁸ e aquela que carregava a bandeira da música folclórica nos circuitos populares.

Uma segunda versão de "Zamba de Los Humildes" foi gravada por Mercedes Sosa no disco "Canciones con fundamento", em 1965, pelo selo independente *El Grillo*, criado por Matus. Nessa versão, já estava claramente expresso o ideário do Novo Cancioneiro, embora tenha passado despercebido pela crítica na época. Apesar de apontar várias mudanças importantes que serão citadas na versão de 1967, essa gravação ainda não representava um marco significativo na carreira da cantora.

Efetivamente, a oportunidade de cantar em Cosquín em 1965 – que naquele momento já estava revelando grandes artistas e era uma oportunidade singular para um cantor popular - fez com que o trabalho de Mercedes fosse levado para a gravadora Universal.

Mercedes saiu do Festival Nacional de Folclore de Cosquín com contrato firmado pelo selo Philips, 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

²⁸ Em 11 fevereiro de 1963, um grupo de músicos e poetas deu início ao "*Movimiento del Nuevo Cancionero*". Naquele dia foi publicada uma entrevista no "*Diario Los Andes*" promovendo o referido concierto, concedida pelos músicos Tito Francia, Juan Carlos Sederó e Oscar Matus, pelo poetas Armando Tejada Gómez e Pedro Horácio Tusoli, pela cantora Mercedes Sosa e pelo bailarino Víctor Nieto. Além disso foi divulgado um Manifesto escrito por Armando Tejada Gómez e assinado por mais de 12 artistas expressivos do movimento.

da intérprete anualmente, mantendo a estratégia mesmo nos contextos de censura.

Entre os principais eventos que antecedem a segunda versão de "Zamba de Los Humildes" de 1967, destacam-se a leitura do manifesto do Nuevo Cancionero em 1963, um marco do "boom do folclore" que redirecionou o papel dos intelectuais e artistas para uma visão mais inovadora e comprometida com a desigualdade social. Outro evento importante foi a primeira apresentação de Mercedes Sosa no Festival de Cosquín em 1965, como já mencionado, que reorientou sua carreira devido ao reconhecimento da crítica, do júri e do público. Além disso, o golpe militar de 1966 estabeleceu uma ditadura e acelerou as tendências de engajamento político dos artistas.



FIGURA 15 – MERCEDES SOSA E JORGE CAFRUNE ²⁹

Mercedes, com sua performance marcante, demonstrou uma renovação poética e musical na gravação da canção *Zamba para no morir*, de Lima Quintana. Este trabalho foi o primeiro disco gravado após sua entrada na Philips e precedeu uma temporada de apresentações no Teatro Odeón de Buenos Aires em 1966. Este período foi seguido por uma turnê na Europa onde

²⁹ Fonte: "Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica" – 2013 (VILA, 2013, 00:02:14). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ycM0QdaENg> . Acesso em 07 de julho de 2023.

Mercedes participou, entre outros compromissos, do Festival Folclórico Hispano-Americano.

Neste contexto, a performance de Mercedes estabeleceu um diálogo singular entre sua voz e o som do violão, proporcionando uma nova dimensão à arte enquanto veículo de mensagens. Utilizando um timbre aveludado e forte, aliado à exploração de uma variedade de ornamentos vocais, Mercedes conseguiu infundir emoção em cada frase musical. Essa abordagem destacou o lirismo da canção, que, mesmo ao evocar uma jornada cheia de desafios, solidão e frustrações, propôs uma atitude positiva e de esperança (GIMÉNEZ, 2016).

O sucesso retumbante dessa canção de zamba, desempenhou um papel importante na consolidação do estrelato de Mercedes e de seu compositor, Lima Quintana. A música desafiou as convenções do gênero e figurou por várias semanas entre as dez mais pedidas, competindo com grandes nomes da música internacional. O entusiasmo do público durante as apresentações de Mercedes era palpável, conforme descreve o jornalista Ricardo Jordan, que relatou uma performance em 1966 na qual a voz profundamente grave e emotiva da cantora, aliada à sua presença de palco intensa, uniu-se ao aplauso fervoroso da audiência, numa celebração conjunta da humanidade.

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 cancionero 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. ("Foklore: ese camino difícil". Música. In: Revista Confirmado, n.53, 23/06/1966, p.57³⁰

³⁰ 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. A tradução do referido trecho foi feita por Giménez (2016).

Todos esses pontos foram cruciais para a postura de Mercedes Sosa em relação ao seu público e para as transformações que ocorreriam em sua técnica vocal, performance e interpretação na versão que será analisada a seguir.

3.1.2 Versão de 1967



Comportamento Vocal

Intérprete: Mercedes Sosa

Andamento: 83 bpm

Tonalidade: Em

Tessitura: 10 semitons

Instrumentação: Violão e bombo Leguero

Forma: Introdução – A – A– B – Introdução – A – A – B

Ano: 1967

Álbum: *Para cantarle a mi gente*

Gravadora: Universal

Suporte: Disco vinil

Categoria: Música Folclórica Argentina

Na versão de 1967³¹, *Zamba de Los Humildes* aparece na décima faixa, sendo antecedida pelo também clássico *Canción para um Niño de la Calle* do compositor Tejada Gomes e juntamente com outras 10 canções integram o disco “Para cantarle a mi gente” com acompanhamento e arranjos musicais de Angel 'Kelo' Palácios. As canções mantiveram a temática relacionada à função social da música e da artista de dar visibilidade aos grupos marginalizados e incentivar a tomada de consciência sociopolítica, compostas pelo mesmo grupo de compositores que já vinha acompanhando a cantora nos seus outros dois discos lançados pela Philips.

A gravação retoma um formato mínimo e mais conciso a valorizar a letra e interpretação de Mercedes, tendo como introdução apenas um violão, com um fraseado bem desenhado que, sozinho, acompanha a cantora 8 compassos até que entre o bombo leguero³², marcando a zamba. O tom escolhido foi Mi menor (um tom abaixo da gravação de 1962) e o andamento dessa versão está em torno de 83bpm, o que possibilitou que a cantora se apropriasse de rubatos e reacomodasse de forma mais expressiva a melodia da canção.

Nesta interpretação, Mercedes Sosa dá ênfase à passionalização, manipulando a melodia de forma a aproximar-se mais da expressividade emotiva do que da simples voz falada. Embora ajuste a melodia para uma região que remete à fala, o destaque está no modo como ela intensifica a entrega das palavras, usando repetições motílicas para enfatizar as emoções por trás das notas e do texto. Este método não apenas modula a progressão melódica, mas também intensifica a conexão emotiva, ampliando a presença do enunciador através de uma performance que transcende a oralização, priorizando a expressão passional. Desta forma, Mercedes Sosa reforça a dimensão emotiva da canção, conforme apontado por Tatit (2010).

No início do primeiro módulo da zamba, a intérprete demonstra uma intenção de ansiedade ou ênfase na subida melódica, manifestando uma

³¹ Clique aqui para escutar a versão de Zamba de Los Humildes de 1967 - <https://www.youtube.com/watch?v=oA7o9izEp4Q>

³² Bombo leguero é um instrumento de percussão do tipo membranofone, originário da Argentina. Seu nome, leguero, vem do fato de que este instrumento pode ser ouvido até duas léguas de distância.

projeção mais acelerada e intensa nos versos 1 e 3, que é mantida no verso 4 (0:20 – 0:21 e 0:26 – 0:30). Esta intensidade é contrastada com uma desaceleração na volta da melodia no verso 2 (0:23 – 0:25), o que indica uma apropriação bem-sucedida de rubatos, dando realce ao nível expressivo dessa primeira parte (Figura 4). Este padrão, que envolve uma alternância entre intensidade e densidade rítmica seguida de um relaxamento, é utilizado de maneira expressiva ao longo da interpretação.

Com um domínio profundo da zamba, Mercedes Sosa mergulha no segundo módulo da canção, empregando seu conhecimento para expressar o conteúdo motivico de forma que ressoa com vivacidade e tristeza. Esta expressão "vívida" é alcançada através da anteriorização da voz e da ênfase em harmônicos agudos, que iluminam o texto com uma energia e clareza emocional. A sensação de "pesar" é transmitida por uma rica utilização de harmônicos graves e uma posteriorização da voz, (0:39 – 0:42), conferindo profundidade e uma nuance sombria à interpretação. A "honestidade" da sua entrega pode ser atribuída a uma técnica figurativizadora, onde a autenticidade emocional é reforçada pela congruência entre expressão vocal e conteúdo lírico, manifesta na articulação precisa e expressiva de cada palavra.

Ao avançar para o terceiro módulo, Sosa emprega a repetição e a reiteração da letra não apenas como um mecanismo lírico, mas como uma ferramenta para intensificar a emoção vocal. Essa intensificação é tecnicamente suportada por um aumento controlado na pressão subglótica, perceptível pela transição de uma fonação anteriormente fluída para uma abordagem mais neutra ou tensa. Essa mudança implica em uma fase fechada prolongada na dinâmica glótica, (0:43 – 0:45) que desafia os limites físicos do subregistro vocal sem recorrer a suavizações ou manobras facilitadoras na transição. Este comportamento vocal, marcado pela alteração na técnica de fonação, permite uma ampliação do impacto emocional e expressivo da performance, demonstrando uma mestria na manipulação da voz para transmitir intensidade e profundidade emocional.

Este gesto é bastante significativo, pois representa uma afirmação da ideia do canto como uma forma de luta e resistência, sugerindo que a espera será enfrentada com resiliência.

Mercedes Sosa, ao visitar o primeiro módulo da estrofe (segundo A), amplifica progressivamente a carga emocional de sua performance. Ela realça a dramaticidade ao prolongar as sílabas em "Boliche" e "Donde" (versos 7 e 8, de 0:51 a 0:54), trazendo à tona a essência da música que emerge de um ambiente tão familiar quanto um bar. Este segmento da canção pinta vividamente a cena de música que se origina nos "boliches", lugares repletos de vozes e narrativas entrelaçadas. A expressão "Donde el grito alza su llama" evoca a imagem de uma "chama de esperança" que se reacende nesse ambiente específico, propagando-se como uma luz inextinguível que, mesmo dividida, nunca diminui. A ênfase dada por Sosa ao estender as vogais em "llama" (0:55 e 0:56) acentua a ideia de uma esperança que se expande sem limites. "Su canción de larga luna" alude às noites intermináveis, simbolizando tanto a durabilidade quanto a presença constante da música na teia cultural e experiencial humana. "Sabe la siembra y el agua" conecta a música às fundamentais facetas da vida, incluindo a agricultura e os elementos naturais, indicando que a música engloba saberes e vivências do dia a dia rural. Desta forma, a canção transcende o espaço físico do bar, refletindo sobre a vida cotidiana e as lutas pessoais, e se estabelecendo como um emblema de identidade e resistência cultural, profundamente enraizado nas comunidades e na terra.

Na segunda versão de "Zamba de los humildes", a transição para a tonalidade maior no refrão é marcada por uma potente celebração vocal que ressalta a conexão do povo com a terra através da zamba. Em particular, os acentos métricos da letra são realçados através do prolongamento e da tonicidade das vogais em palavras-chave como "como", "canto" e "tierra", sendo esta última especialmente enfatizada (1:15 a 1:18).

É interessante notar a persistência simbolizada pelo uso repetitivo do motivo melódico e a ênfase dada aos ataques consonantais nesse trecho. Essa persistência parece sugerir a importância contínua e inabalável do ato de cantar, mesmo em face de adversidades.

Tie rra			
Co	can	de	zam ba

Mo un to la hay que can tar esa

FIGURA 16 – DIAGRAMA DE TATIT

Além disso, a ênfase na palavra "tierra" (terra) - tanto na melodia, sendo essa a nota mais alta de toda a melodia, quanto na interpretação vocal de Mercedes nessa versão, sendo essa a nota mais prolongada - destaca claramente que um dos principais focos da letra, da melodia e da interpretação estão perfeitamente alinhados. Esse destaque reforça a importância central da terra ou "do pago" no contexto desta canção e, por extensão, na vida e na identidade do povo argentino.

Na volta à tonalidade menor, após a euforia expressa na análise acima, a dinâmica do retorno do refrão se apresenta de forma diferenciada em relação à interpretação da cantora de 1962. Naquela versão, o retorno era permeado por um tom melancólico, enquanto na versão atual, observa-se uma diminuição da dinâmica expressiva e uma retomada resiliente. Essa retomada é caracterizada por uma maior pressão e ênfase na métrica, além de um aumento de intensidade e textura na repetição diferenciada dos dois últimos versos do refrão, que são: "Alzada raiz de sangre / Del fondo de la guitarra". (1:32 - 1:40)

Estes versos, carregados de simbolismo, invocam a essência da resistência e luta. O "surgimento de um movimento", a "raiz" como origem e fundamento e o "sangue" como uma metáfora da vida, paixão e luta emergem destes versos. Esse levantamento da "raiz" sugere um chamado à ação, um despertar da resistência.

A menção subsequente à "guitarra" implica a fonte dessa resistência emergente, frequentemente utilizada como veículo de expressão emocional e política, especialmente na música folclórica latino-americana. Juntos, esses versos compõem uma metáfora musical poderosa, capaz de captar o espírito da resistência e a força da música como um meio de expressão e mobilização. Agora, Mercedes não apenas se apresenta como uma mensageira dos versos

do manifesto do Novo Cancioneiro, mas também se posiciona como uma participante ativa dessa batalha.

Analisando as qualidades emotivas da voz na versão de 1967, a interpretação de Mercedes Sosa se enquadra na categoria "Passional". Relembrando, essa ideia delineada por Tatit (2003), envolve a configuração de um estado interior e afetivo que se manifesta através das tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração, sugerindo uma correspondência entre tensão psíquica e uma tensão acústica e fisiológica na sustentação de vogais pelo intérprete. A ênfase nas vogais atenua os estímulos somáticos das consoantes, criando uma experiência vocal profundamente expressiva. Sosa se destaca pela predominância de durações vocálicas, frequentemente com vibrato, e pela expansão da tessitura vocal através do uso de diversos sub-registros, incluindo a emissão de notas agudas em registro de peito, o que acentua o componente dramático da interpretação.

Adicionalmente, conforme aponta Machado (2012), neste segmento da performance de Sosa, a articulação rítmica assume um papel crucial, estabelecendo seu próprio plano de expressão. Na passionalização, as conexões se estabelecem à distância, com o andamento desacelerado facilitando a expansão das durações. Este aspecto reforça a ideia de que a interpretação não se limita a seguir a métrica da composição, mas configura uma camada adicional de expressividade, onde o tempo desacelerado permite uma exploração mais rica e profunda das capacidades vocais e emotivas.

A interpretação de Mercedes Sosa se destaca pelas suas características técnicas exclusivas, ilustradas por um meticuloso domínio do vibrato, oriundo de um refinado controle sobre a tensão das pregas vocais e a modulação do fluxo de ar. Sosa demonstra habilidade em sustentar notas sob variados níveis de pressão subglótica, proporcionando uma extensa gama de dinâmicas em suas performances. Seu controle e perícia técnica são evidentes na transição suave e efetiva entre os registros vocais, do registro de peito ao de cabeça, amplificando a maestria do seu instrumento vocal.

Adicionalmente, Mercedes Sosa aplica a técnica sofisticada de cobertura vocal, caracterizada pela elevação do palato mole e pela abertura da parte posterior da laringe. Esta abordagem estabelece uma condição ótima para

a ressonância no trato vocal, buscando alcançar uma fonação fluída que otimiza a relação fonte-filtro, essencial para a qualidade sonora. Essa técnica, aliada à sua excepcional habilidade de controle vocal, contribui de maneira significativa para a riqueza timbrística e a profundidade do seu som. A voz de Sosa, frequentemente elogiada por seu caráter "acariciador", "maternal" e seu timbre "profundo e escuro", reflete não apenas a unicidade de sua expressão vocal, mas também um elevado grau de competência técnica. Esta síntese entre técnica avançada e expressividade emocional intensifica a capacidade de Sosa de comunicar emoções e narrativas de forma poderosa e tocante, demonstrando uma maestria vocal que transcende a simples execução para se tornar uma poderosa ferramenta de expressão artística.

Acrescentamos a esta análise o movimento do bombo leguero, que é introduzido sempre na repetição do verso final de cada estrofe, como se estivesse apoiando a força do canto com o som grave do tambor elevando a frente a causa (llevando adelante).

Arreglo

Além do bombo, que surpreendentemente não atua como um simples apoio rítmico, mas sim como uma ferramenta de reforço à mensagem da música, esta versão apresenta uma interessante dinâmica entre o violão e a voz. O bombo, com suas batidas graves, não apenas colore as repetições da forma zamba, mas também oferece um suporte telúrico para o plano celeste da letra.

O violão, se desdobra entre desenhos melódicos com a voz para apoiar a melodia, e rasgueados³³ vigoroso durante as repetições. Diferente do trio de violões que anteriormente oferecia um suporte rítmico, na atual versão o violão acompanha e complementa a voz, atuando como um fiel companheiro que faz observações relevantes. Ele não apenas corrobora a melodia vocal, mas também apresenta uma melodia complementar.

³³ O rasgueado ou rasguido é uma técnica de dedilhado no violão, comum na música espanhola e latina, que consiste em "raspar" as cordas de forma rápida e rítmica. Comum no tango e na música folclórica argentina, como a zamba, ele proporciona um ritmo distinto e pulsante. Além disso, permite ao músico criar variações dinâmicas, destacando notas ou acordes e adicionando ênfase a partes específicas da música, o que contribui para expressar emoções e sentimentos.

4 – Y UNIRÉ LAS PUNTAS DE UM MISMO LAZO – *considerações finais*

La voz es un don colectivo que tiene distintos vínculos con las formas culturales. Es un don que todos poseemos pero, al mismo tiempo, de fuerte singularidad. La voz es el lugar donde se busca la máxima singularidad de las personas, “casi más que en el rostro”. En esse sentido, nos deberíamos preguntar si la técnica aplicada a la voz no reproduce, más dramáticamente que en otras formas artísticas, el conflicto entre el “don natural” y el “trabajo de aprendizaje”. Si la voz es algo que expresa las complejidades de una cultura, no alcanza la mera técnica para entender lo que es una voz³⁴.

No capítulo final desta dissertação, temos o objetivo de consolidar a discussão em torno da evolução do gesto vocal de Mercedes Sosa durante a década de 1960, enfatizando as complexidades dessa transformação. Por meio da integração da historiografia musical, análise do discurso e interpretação vocal, buscamos revelar aspectos ocultos de sua persona artística e como estes se entrelaçam com a política, a sociedade e a arte de seu tempo. O desafio reside em captar as nuances do gesto vocal de Sosa, que reflete tanto uma expressão profundamente pessoal quanto um símbolo da identidade latino-americana. Esse caráter "latino-americano" é justificado pela maneira como Sosa incorporou em sua música elementos que são centrais à experiência coletiva da região, como as lutas sociais, culturais e políticas, além de utilizar ritmos, estilos e temas que ressoam com a diversidade e a riqueza da tradição musical latino-americana. Portanto, seu gesto vocal não apenas captura a essência de sua individualidade artística, mas também serve como um veículo para a expressão de valores, esperanças e desafios compartilhados por muitos povos da América Latina.

Contribuições Teóricas da Pesquisa

Esta pesquisa contribui com modelos de análise com inspirações decoloniais que vai além da metodologia analítica da música tradicional

³⁴ Herrero, Liliana [Caligrafía de la voz; Colección: Teatro del mundo; Editorial leviatán, 2007]

incorporando algumas outras dimensões como o contexto social, político e histórico no qual a música é produzida e recebida e como ela é usada para resistir à opressão e articular identidades coletivas. Que para o estudo do canto popular ainda é escasso. Encontramos muitas análises históricas que perpassam esse lugar, mas poucas vindas do nosso campo de estudo.

Este modelo dá particular importância aos elementos de tecnologia canção e performance que, frequentemente, são negligenciados ou subestimados na análise musical tradicional. Nele, destacam-se aspectos como a gestualidade vocal e a linguagem corporal, além das interações geracionais, dos discursos articulados, das necessidades expressas, das memórias evocadas e dos afetos transmitidos que se manifestam por meio dessa voz que canta.

Contribuições Práticas da Pesquisa

A análise das performances de Mercedes Sosa funcionou como uma espécie de escola ou residência artística, onde o pesquisador-cantor foi confrontado com uma voz extraordinária e com as diversas escolhas tomadas ao longo de sua trajetória, que se manifestam em sua obra, em seu estilo de vestir e em suas interpretações únicas. Além disso, a presença marcante de uma mulher cantando tão intensamente sobre a América Latina nos aproxima de um profundo sentimento de pertencimento, o que instiga uma busca essencial pelas características singulares do próprio cantor, que estão intrinsecamente ligadas a essa noção de pertencimento, à consciência de classe e às identidades que o moldaram. Esta busca pelo intérprete é crucial para que seu gesto vocal transmita aquilo que só pode ser dito por ele.

Adicionalmente, a pesquisa desperta o entendimento de como a música pode ser usada como ferramenta para a formação de identidades coletivas e para a resistência contra a opressão. Finalmente, este trabalho contribui para a preservação e valorização do legado de Mercedes Sosa, incentivando uma compreensão mais aprofundada de seu impacto na música latino-americana e na cultura de forma geral.

Limitações

As limitações deste estudo residem, principalmente, nas barreiras linguísticas e na compreensão dos processos musicais que historicamente se desenvolveram em cada cultura. Dado que a pesquisadora é brasileira e o objeto de estudo é argentino, há a possibilidade de que certas práticas já consolidadas na cultura argentina possam ter sido inadvertidamente negligenciadas ou não mencionadas neste trabalho.

Além disso, a formação e desenvolvimento de uma escrita acadêmica aconteceram paralelamente à coleta e análise de dados, um processo complexo que, apesar do grande esforço, ainda pode não refletir plenamente a amplitude pretendida para esta pesquisa.

Por fim, é importante notar que o estudo se centrou na transição do gesto vocal da cantora a partir de um único exemplo. Esta abordagem, embora relevante, pode ser insuficiente para uma compreensão mais abrangente do tema.

Sugestões para Futuras Pesquisas

Esta pesquisa abre uma vasta gama de possibilidades para futuros trabalhos. Primeiramente, seria relevante desenvolver uma metodologia analítica que compreenda como as formas dos estilos musicais latino-americanos podem indicar características dos cantos coletivos que foram desenvolvidos e perpetuados na América Latina. Isso poderia ser alcançado examinando a estrutura formal e os desenvolvimentos cancionais que possibilitaram a evolução interpretativa desses estilos, estimulando o uso de certas regiões vocais ou ornamentos, com o intuito de explorar como a gestualidade vocal é aplicada em diferentes contextos e estilos musicais.

Ademais, futuras pesquisas poderiam aprofundar a análise da interação entre o canto popular e a política na América Latina, investigando como o canto tem sido utilizado como uma ferramenta de resistência contra diversas formas de opressão. Um estudo comparativo poderia ser conduzido para

examinar como a gestualidade vocal e o ativismo musical se manifestam em diferentes regiões e culturas.

Finalmente, um levantamento de cantores latino-americanos que, com suas noções de pertencimento e individualidade, exploraram vocalmente traços culturais de um povo seria de grande valor. Este levantamento poderia incluir artistas como Susana Baca, Celia Cruz, Chavela Vargas, Milton Nascimento, Violeta Parra e, claro, Mercedes Sosa, que com suas vozes e estilos únicos têm enriquecido a tapeçaria cultural da América Latina.

Por meio de uma análise criteriosa das performances de Sosa, visamos lançar uma nova perspectiva sobre a maneira como a cantora foi influenciada e, ao mesmo tempo, influenciou as mudanças que ocorreram na América Latina durante aquele período. Central para este estudo está o gesto vocal, conceituado aqui como uma manifestação artística multifacetada que não só abarca a qualidade sonora distinta da voz de Sosa, mas também o contexto simbólico e social no qual essa voz ecoou. Desse modo, nosso objetivo é não apenas entender o impacto de Mercedes Sosa na música latino-americana, mas também ilustrar como sua gestualidade vocal encapsulou as lutas, esperanças e identidades da América Latina em um momento de profunda transformação.

Sosa é um exemplo emblemático de como a música pode ser um veículo para a construção da identidade coletiva. Em um cenário fortemente marcado pelo regionalismo, Sosa se destacou ao se tornar uma voz representativa de toda a América Latina, não se limitando apenas à Argentina, ressoando canções que transcendiam fronteiras geográficas. Sua obra apresenta um "mapa pulsante" de culturas, histórias e lutas.

A análise da obra de Sosa conduz a uma reflexão aprofundada sobre a performance e as emoções intrínsecas ao canto popular. Neste contexto, é crucial ir além da técnica vocal para compreender a complexidade da sua expressão e a maneira como ela se entrelaça às lutas e esperanças do "homem contemporâneo".

Por fim, a gestualidade vocal de Sosa pode ser vista como um processo de encarnação, em que a voz se transforma em expressão do corpo que sente. Ao imprimir vida a letras e melodias com sua voz, Sosa eleva a

canção além dos limites convencionais da linguagem, tornando-a uma manifestação palpável da identidade e da consciência coletiva latino-americana. Ao refletir sobre essa trajetória no capítulo conclusivo, pretendemos lançar luz sobre a transformação social e política da América Latina, vista através do prisma singular da gestualidade vocal de Sosa.

A trajetória do canto popular latino-americano se consolida como uma plataforma de resistência e protesto, se evidenciando por meio de lutas, intervenções políticas e críticas sociais, particularmente durante as décadas de 1960 e 1970. Compreender essa tapeçaria sonora permite nos aproximar do "canto do povo de um lugar", conceito que amplia a consciência do gesto artístico para uma noção de pertencimento.

A aplicação da técnica de análise cancional desenvolvida por Luiz Tatit à música de Mercedes Sosa, especificamente à zamba argentina, revelou-se uma abordagem enriquecedora e positiva. Apesar de originalmente destinada à canção popular brasileira, muitos aspectos dessa análise se mostraram extremamente úteis ao estilo da zamba argentina. Tatit (2012, p.9) compara o cancionista a um "malabarista" que equilibra habilmente a melodia com o texto e vice-versa, destacando que cantar envolve uma "gestualidade oral" que exige um balanço constante entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. Essa metáfora do "equilíbrio" e "gestualidade", que descreve tão bem o desempenho de um artista brasileiro, pode ser igualmente aplicada a um intérprete argentino, ilustrando a universalidade da expressão artística e a habilidade de equilibrar com maestria os diversos componentes da performance vocal, independentemente da origem cultural.

Esta análise teve um impacto significativo na minha pesquisa sobre a performance de Mercedes Sosa, contribuindo para um aprofundado entendimento de como uma voz pode carregar significados profundos relacionados ao sentimento de pertencimento. A junção e equilíbrio entre os componentes analisados foram magnificamente imantados pelo timbre e interpretação de Sosa, encapsulando a essência de uma interpretação que une técnica e conteúdo expressivo. Mercedes Sosa, em diversas entrevistas, refletiu sobre sua função de dar voz aos poetas, que por sua vez vocalizavam as

aspirações do povo, criando uma cadeia de transmissão de energia que organiza comunidades em torno de interesses comuns. Esta energia, moldada por histórias de abusos e práticas coloniais brutais na América Latina, é capturada pelos poetas e, através de um processo de *solve et coagula*, absorvida e transformada pelo intérprete, que a devolve em forma de canto interpretado. Esse aprendizado revela um constante movimento de absorver e dissolver a poesia contida nas práticas, revoltas, movimentos poéticos e organizações populares, além de refletir sobre o eterno vínculo com a terra, um lugar, um espaço, e, finalmente, a integração em um todo coletivo.



FIGURA 17 - FOTO MERCEDES SOSA E LÍVIA ITABORAHY

Referências bibliográficas

AHARONIÁN, Coriún. Músicas populares del Uruguay. Udelar. CSEP, 2007.

BAROM, Wilian Carlos Cipriani et al. Integração latino-americana e consciência histórica: a noção de pertencimento latino-americano de jovens brasileiros no ano de 2013. 2017.

CANGIANO, María; APELBAUM, Tania. Hay un duende en la voz: Técnica vocal y canto popular revisitados. Pitágoras 500, v. 7, n. 2, p. 71-81, 2017.

CAVARERO, Adriana. Vozes plurais: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHAMOSA, O. *Breve historia del folclore argentino 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012, 208p.

DÍAZ, Claudio. Variaciones sobre el ser nacional: una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino. Universidad Nacional del Litoral, 2022.

DA COSTA GARCIA, Tânia. Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX. Letra e Voz, 2021.

DA COSTA GARCIA, Tânia. ENTRE A TRADIÇÃO E O ENGAJAMENTO: ATAHUALPA YUANQUI E A CANÇÃO FOLCLÓRICA NOS TEMPOS DE PERÓN. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 36, 2008.

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

GIMÉNEZ, A.B.W. Renovação poético-musical, engajamento e performance artísticas em Mercedes Sosa e Elis Regina (1960-1970). Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2017, 375p.

GIMÉNEZ, Andrea Beatriz Wozniak. Ser mulher-artista-engajada: Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina na década de 60. Em Tempo de Histórias, n. 25, 2014.

GODOY, Nilda. La voz de Mercedes Sosa cantando la poesía de Armando Tejada Gómez. Un análisis de la interpretación como aporte al estudio del canto. Contrapulso-Revista latinoamericana de estudios en música popular, v. 4, n. 1, p. 75-88, 2022.

GOMES, Caio de Souza. Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). 2015. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

GUERRERO, Juliana. La música de proyección folclórica en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, v. 11, n. 2, 2016.

KALLEG JEREZ, Claudia. Multiplicidad de voces y autenticidad en Violeta Parra: hacia una biografía de la voz. 2020.

KARUSH, M.B. Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla. Tradução de Elena Marengo. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2019, pp. 481.

KIDD, Natalia – Al board: Atahualpa Yupanqui: 100 Años para Redordar al Arriero) 2008, Disponível em: <https://www.alborde.com/musica-section/noticias-musica/atahualpa-yupanqui-100-anos-para-redordar-al-arriero/> Acesso em: 07 de março de 2023.

LEITÃO, Andréa Jamilly Rodrigues. Volúpia de ser pássaro: o canto-resistência dos “Poemas aos homens do nosso tempo”, de Hilda Hilst. Opiniões, n. 12, p. 149-164, 2018.

LIMA, Ricardo Alexandre de Freitas; MACHADO, Regina. Actâncias vocais: uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo. OPUS, v. 25, n. 3, p. 66-93, 2019.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. Tabula Rsa.Bogotá.Nº 9: 73-101, jul-dez,2008.

MACHADO, Regina. Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro. 2012. 192 p. Dissertação de Mestrado – USP, São Paulo.

MARTÍNEZ, Alejandro Héctor. Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical. Revista Argentina de Musicología, 2016.

MARTÍNEZ, Alejandro; RODRÍGUEZ, Edgardo. Algunas consideraciones formales y armónicas en la zamba argentina. Musica Theorica, v. 7, n. 1, p. 112–134-112–134, 2022.

MOLINERO, C. *Militancia de la canción*. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975). Buenos Aires: De aquí a la vuelta, 2011, 318p.

NÉIA, Vitor Hugo Silva. O Nacionalismo argentino da geração do centenário da Independência. Revista de História Bilros: História (s), Sociedade (s) e Cultura (s), v. 6, n. 11, 2018.

- NOGUEIRA, Erich Soares et al. *Vocalidade em Guimarães Rosa*. 2014.
- NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. A trajetória vocal de Milton Nascimento. *Música Popular em Revista*, v. 4, n. 2, p. 79-104, 2016.
- PICCOLO, Adriana Nogueira. *O Canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. 2006. 233 p. Dissertação de Mestrado – UFRJ, Rio de Janeiro.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. S; MENESES, M. P. (orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2009.
- SHIFRES, F. Y GONNET, D. (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemos*, 3(2), 51-67. Disponible en <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemos/issue/view/277>.
- SOSA, Mercedes. 2012 Web Oficial. Disponível em <https://www.mercedessosa.org/>, acessado em 10/06/2022.
- SOUZA, Nathan Bastos de. Uma voz para a América Latina? A elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa em documentários biográficos. 2021. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/15018>.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *CASA: Cadernos de Semiótica aplicada*, v. 1, n. 2, 2003.
- Musicando a semiótica: ensaios. Annablume, 1998.
- VALDEBENITO CARRASCO, Lorena et al. *Vio--le--ta Pa--rra fragmentada: análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte*. 2018.
- WAISMAN, Leonardo. Trabajo presentado como parte de una mesa temática sobre “Interpretación como contenido” en el contexto de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología, La Plata Agosto de 2018.
- ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005, 191p.

Canções

TEJADA GÓMEZ, A. MATUS, O. Zamba de los humildes. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. *La voz de la zafra*. 1962. Disco de vinil, lado 2, faixa 2.

Discos

SOSA, M. La voz de la zafra. 1961. Disco de vinil.

SOSA, M. Para cantarle a mi gente. Buenos Aires: Philips Records, 1967.
Disco de vinil.