

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

Isabela da Silva Carapina

**A VOZ LATINO-AMERICANA DE MERCEDES SOSA: UMA ANÁLISE DE
GÊNERO E RAÇA ATRAVÉS DE PERSPECTIVAS DECOLONIAIS**

GOIÂNIA

2022

Isabela da Silva Carapina

**A VOZ LATINO-AMERICANA DE MERCEDES SOSA: UMA ANÁLISE DE
GÊNERO E RAÇA ATRAVÉS DE PERSPECTIVAS DECOLONIAIS**

Monografia apresentada à Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em História, sob orientação da Prof. Dr. Thais Alves Marinho

GOIÂNIA

2022

Gracias a la vida.

E aqui

“Sou mestiço”, grita um pintor de paleta viva,
“sou mestiço”, me gritam os animais perseguidos,
“sou mestiço”, clamam os poetas peregrinos,
“sou mestiço”, resume o homem que me encontra
na diária dor de cada esquina,
e até o enigma pétreo da raça morta
acariciando uma virgem de madeira dourada:
“é mestiço este grotesco filho de minhas entranhas”.

Eu também sou mestiço em outro aspecto:
na luta em que se unem e repelem
as duas forças que disputam meu intelecto,
as forças que me chamam sentindo de minhas vísceras
o sabor estranho de fruto encaixotado
antes de atingir sua madureza de árvore.
Me encontro no limite da América hispânica
a saborear um passado que engloba o continente.
A recordação desliza com suavidade indelével
com o distante soar de um sino.

Che Guevara

Carapina, Isabela da Silva

A voz latino-americana de Mercedes Sosa: uma análise de gênero e raça através de perspectivas decoloniais/ Isabela da Silva Carapina, Goiânia, 2022.

93 f.:

Orientadora: Thais Alves Marinho

Monografia (Licenciatura) – Escola de Formação de Professores e Humanidades, Licenciatura em História, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2022.

1. Mercedes Sosa. 2. Decolonialidade. 3. ; América Latina. 4. ; Gênero. 5. Raça I. Marinho, Thais Alves.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA
COORDENAÇÃO DE PESQUISA

Semestralidade 2022-1

Autora: Isabela da Silva Carapina

Título: A voz latino-americana de Mercedes Sosa: uma análise de gênero e raça através de perspectivas decoloniais

TERMO DE APROVAÇÃO

O trabalho foi apresentado durante a **XV Semana Científica de História**, realizada entre 06 e 11 de junho de 2022, conforme as “Normas de Monografia” da Coordenação de Pesquisa em História, instituídas pela Coordenação de História por intermédio do Ato Próprio Normativo nº 001/2017. O(a) candidato(a) foi arguido(a) pelos(as) docentes nomeados(as) abaixo e seu trabalho de conclusão de curso, requisito parcial para a obtenção do título de Professor(a) Licenciado(a) em História, considerado **aprovado**, com conceito **A**.

Goiânia, 07 de junho de 2022.

Prof.a.: Dr. Eduardo Gusmão de Quadros

Prof.a.: Dra. Thais Alves Marinho, orientadora e presidenta da banca.

AGRADECIMENTOS

Á Deus por ter realizado o meu sonho de estudar nesta universidade.

Á minha mãe Anali, que sempre esteve ao meu lado mostrando sua coragem e força.

Ao meu pai José Rubéns, que desempenhou um papel importante no meu desenvolvimento.

Ao corpo docente do curso, que fizeram toda a diferença em minha formação.

Á minha orientadora Thais Alves Marinho, que me orienta desde 2019, sempre com muita paciência e dedicação, sempre digo a mim mesma que nasci para ser orientada por ela.

Á coordenação do curso de História que sempre esteve presente nestes 4 anos me ajudando no que fosse necessário, até mesmo em questões de ajuda financeira, quando mais precisei o coordenador Ivan Vieira Neto esteve de prontidão para me ajudar no que fosse necessário.

Ao Centro Acadêmico de História Sérgio Buarque de Holanda, onde pude participar durante os 4 anos de curso, fui vice-presidente e presidente, foi uma experiência enriquecedora e que me acrescentou muito, não existe Isabela Carapina sem o CA.

A oportunidade que tive de ter tido três bolsas CNPq de Iniciação Científica, nas quais foram divisores de água em minha vida, onde pude realmente ver qual era o meu caminho de pesquisa, adquirir amadurecimento intelectual, e pude me manter na universidade com a ajuda financeira.

RESUMO

Mercedes Sosa (1935-2009) é a artista mais popular da música latino-americana, e sua atividade política elevou o teor militante das canções, por meio do qual denunciava as múltiplas injustiças, usurpações e sofrimentos vividos pela América Latina. Entendemos que ao adotar uma desobediência epistêmica, resistindo como artista popular, em um período ditatorial, buscou narrar a partir de suas origens étnicas, a resistência e o sofrimento dos subalternizados, evocando uma latinoamericanidade, contra a lógica opressora colonizadora, imperialista e ditatorial. A partir dessas informações construímos nossas questões de pesquisa: Como os aspectos da colonialidade e da decolonialidade, narrados pelo grupo Modernidade/Colonialidade, a partir dos anos 2000, reverberam nas músicas de Mercedes Sosa no cenário cultural latino-americano durante os anos 1960-1990? Como a perspectiva decolonial pode servir para compreender a criação musical de Mercedes Sosa?; Nesta monografia analisamos algumas canções cantadas por Sosa, escolhidas a partir da delimitação de quatro obras musicais analisadas de forma mais abrangente e detalhada, por meio dos aspectos musicais, textuais e sociais; além de outras quatro obras musicais analisadas a partir de alguns elementos que se destacam por seus aspectos artísticos, através da metodologia de análise do discurso, focando nos conjuntos de enunciados que se tornam “palavra em movimento, prática de linguagem”, faremos também uma análise iconográfica de duas capas de discos de Mercedes. As canções analisadas são: Como un pájaro libre, Balderrama, Hasta la victoria, Cancion Por La Flor y El Fusil, Sólo le pido a dios, Venas Abiertas, Canción para un niño en la calle e Canción com todos, e também através da análise do discurso, analisamos as capas dos discos: “Yo no canto por cantar...” e “Cantada Sudamericana”.

Palavras-Chave: Mercedes Sosa; Decolonialidade; América Latina; Gênero; Raça;

RESUMEN

Mercedes Sosa (1935-2009) es la artista más popular de la música latinoamericana, y su actividad política elevó el contenido militante de sus canciones, a través de las cuales denunciaba las múltiples injusticias, usurpaciones y sufrimientos que vivía América Latina. Entendemos que al adoptar una desobediencia epistémica, resistiendo como artista popular, en un período dictatorial, buscó narrar desde sus orígenes étnicos, la resistencia y el sufrimiento de los subalternizados, evocando una latinoamericanidad, frente a la lógica opresiva, colonizadora, imperialista. y dictatorial. Con base en esta información, construimos nuevas preguntas de investigación: ¿Cómo aspectos de la colonialidad y la decolonialidad, narrados por el grupo Modernidad/Colonialidad, a partir de la década de 2000, repercuten en la música de Mercedes Sosa en el escenario cultural latinoamericano durante las décadas de 1960-1990? ¿Cómo puede servir la perspectiva decolonial para comprender la creación musical de Mercedes Sosa?; En esta monografía analizamos algunas canciones cantadas por Sosa, escogidas a partir de la delimitación de cuatro obras musicales analizadas de manera más integral y detallada, a través de aspectos musicales, textuales y sociales; además de otras cuatro obras musicales analizadas a partir de algunos elementos que destacan por sus aspectos artísticos, a través de la metodología del análisis del discurso, centrándonos en los conjuntos de enunciados que se convierten en “palabra en movimiento, práctica del lenguaje”, también haremos un recorrido iconográfico. análisis de dos carátulas de discos de Mercedes. Las canciones analizadas son: Como un pájaro libre, Balderrama, Hasta la victoria, Canción Por La Flor y El Fusil, Sólo le pido a dios, Venas Abiertas, Canción para un niño en la calle y Canción com todos, y también a través del análisis del discurso, analizamos las portadas de los discos: “Yo no canto por canto...” y “Cantada Sudamericana”.

Palabras clave: Mercedes Sosa; decolonialidad; América Latina; Género; Raza;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Haydée Mercedes Sosa.....	30
Figura 2 Carta da A.A.A à Mercedes Sosa	35
Figura 3 Yo no canto por cantar.....	74
Figura 4 Cantada Sudamericana	74

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1. REPENSANDO A HISTÓRIA: DAS INFLUÊNCIAS DO POSITIVISMO À PERSPECTIVA DA DECOLONIALIDADE	17
1.1 Da História Metódica à História das Mulheres.....	17
1.2 Feminismos e Mulheres Latino-americanas	19
1.3 Histórias outras como operadores de resistências	22
1.4 Pensamento Decolonial: razão subalterna, diferença colonial e desobediência epistêmica.....	23
1.5 Pensamento Decolonial: gênero e raça	27
CAPÍTULO 2. A VIDA E OBRA DE MERCEDES SOSA	30
2.1 Haydée Mercedes Sosa	30
2.2 Sosa, ‘descoberta’ da engenhosidade musical latino-americana	33
2.3 A perseguição política e o retorno a sua cidade natal	36
2.4 Últimos anos de Sosa.....	37
2.5 O manifesto do Novo Cancioneiro Argentino.....	39
2.6 “La Negra” – a intérprete do movimento	43
CAPÍTULO 3. ANÁLISE DE MÚSICAS E CAPAS DE DISCOS DE MERCEDES SOSA.....	45
3.1 Como um pájaro libre	45
3.2 Balderrama, Hasta la victoria e Cancion Por La Flor y El Fusil	49
3.3 Sólo le pido a dios	58
3.4 Venas Abiertas	63
3.5 Canción para un niño en la calle	66
3.6 Canción com todos.....	69
3.7 O que nos dizem as capas dos discos de Sosa?.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS	79
ANEXO A- Discografia e filmografia.....	83

INTRODUÇÃO

Mercedes Sosa é a artista mais popular da música latino-americana, sua voz era o eco da nação, e mais tarde ela foi reconhecida não apenas como a voz da Argentina, mas como a "voz da América Latina". Mercedes nasceu em São Miguel de Tucumã, Argentina, e viveu o resto de sua vida em Buenos Aires, onde faleceu aos 74 anos.

Descendente dos povos indígenas *Aiimará*s, Mercedes possuía os cabelos negros e sabia tocar instrumentos tradicionais indígenas como tambor e maracá. Mercedes viveu em um momento conturbado da ditadura argentina, chegando a ser presa após um show em La Plata e foi exilada na Europa, após o exílio sua volta para a Argentina marca uma espécie de retorno a democracia.

Sosa cantava a música popular argentina de maneira única, por meio do qual denunciava as múltiplas injustiças, usurpações e sofrimentos vividos pela América Latina. Além de sua beleza, coragem, luta, resistência, esperança e amor por um povo indefeso e instável durante os repetidos golpes que levaram às ditaduras militares em diferentes momentos do século XX.

Um dos objetivos da ditadura argentina era destruir todas as formas de participação popular. Havia um grupo paramilitar de extrema direita *Triple A* (Aliança Anticomunista Argentina) que perseguiu militantes de esquerda, sob o governo de Isabelita e Mercedes. Mercedes Sosa teve uma breve ligação com o partido comunista, sendo assim considerada uma "ameaça comunista".

Mercedes Sosa gravou ao longo de seus 40 anos de carreira 170 discos, que expressam sua voz política e militante. Há um forte contexto histórico e social por trás do surgimento de "La Negra", como ficou conhecida. Sua postura radical e popularidade entre as classes mais desfavorecidas, mas também mais jovens da Argentina, determinou a ruptura epistemológica da década de 1960.

As músicas de Mercedes Sosa são constituídas por movimentos e práticas que se colocam a questionar, embater, expor, lutar. Essa postura possibilita ensejar suas ligações com as prerrogativas dos estudos decoloniais. Embora, essa corrente teórica, que propõe uma ruptura epistemológica esteja se consolidando na academia apenas no século XXI, entendemos que a atuação de Mercedes Sosa se alie à proposta da decolonialidade.

Mercedes participou de discos em diferentes países, e consolidou sua presença na música latino-americana como a voz mais difundida no continente ao longo dos anos de 1970. E a partir dessas informações construímos nossas questões de pesquisa: Como os aspectos da colonialidade e decolonialidade na América Latina, reverberam nas músicas de Mercedes Sosa no cenário cultural latino-americano?; Como a perspectiva decolonial pode servir para a criação musical de Mercedes Sosa?;

O estudo se voltou para o método de Análise do Discurso (AD). Foucault (1969) concebe os discursos como um conjunto de enunciados pertencentes a uma mesma formação discursiva, o que nos leva a afirmar que as palavras mudam de sentido quando passam de uma formação discursiva para outra. Portanto, o discurso pode ser compreendido como uma rede nunca completa e concluída, sempre passível de mudanças provocadas pelas ideologias e pela história, além de mudanças na ordem do sentido e na ordem do próprio discurso.

O objeto da Análise do Discurso não é a língua em si ou suas produções. O discurso necessita dos elementos linguísticos, implica uma exterioridade à língua. Ele tem reflexo no texto, mas envolve questões que vão além do âmbito linguístico, como os aspectos ideológicos e sociais a que as palavras remetem quando são escritas ou faladas.

O método de análise será aplicado em oito músicas e duas capas de discos de Mercedes Sosa, as escolhas das músicas foram baseadas em seus temas sendo eles crianças, trabalhadores, mulheres e estudantes, as capas dos discos foram escolhidas pelo seu teor de expressão, cor, instrumentos e vestimentas, sendo todos estes observados através de uma ótica decolonial.

Os discos escolhidos como fontes foram: Canción para mi América (1966), Yo no canto por cantar... (1966), Gracias a la vida (1971), Hasta la victoria (1972), Cantada Sudamericana (1972), A arte de Mercedes Sosa (1977) e como un pájaro libre (1979). Os discos de Sosa possuem teores anti-imperialistas, revolucionários, e sempre com um forte teor de justiça Sosa dava voz aos “sem voz”, sendo assim suas músicas realizam, antes de tudo uma resposta ao colonialismo histórico, uma resposta às consequências das ditaduras; a dinâmica da neocolonização das corporações que exercem o poder econômico e político

da globalização; esses são apenas alguns dos discursos coloniais que devem ser denunciados através de músicas, performances, etc.

A análise está organizada em quatro partes, resultados de quatro objetivos específicos, que articulamos neste trabalho: a voz em si, o conteúdo militante da canção, o período político histórico, a vida passada, a luta política, a conexão latino-americana. Os elementos do discurso de Mercedes Sosa sobre a vida na canção ajudam a precipitar o valor esclarecedor associado à alcunha "Voz da América Latina". A conjugação destes fatores torna legítima a condição de promoção de Mercedes Sosa à voz do continente.

Esta monografia está dividida em três partes. Na primeira parte, descrevemos a colonialidade de gênero como marca das perspectivas históricas, epistemológicas e discursivas que se deflagaram no Brasil e na América Latina como um todo, amparado nos estudos decoloniais. O objetivo é produzir um referencial teórico que possibilite transcender as limitações de compreensão sobre a agência feminina, construída desde a colonização das Américas. Ao superar o referencial eurocentrado sobre a História das Mulheres, identificamos a desobediência epistêmica e o desengajamento dos papéis naturais de gênero como possibilidades de pluralizar o campo da História, construindo um referencial que seja capaz de abarcar a dinamicidade e complexidade da trajetória de Mercedes Sosa e de suas músicas.

O segundo capítulo contextualiza a biografia de Mercedes Sosa, com foco nos procedimentos e interpretações do método analítico, analisamos também o relato biográfico de Mercedes Sosa, examinando o folclore e o contexto argentino. A estética e ideologia das canções folclóricas e Nuevo Cancionero. Neste capítulo, discutimos questões políticas que envolvem a projeção nacional da música folclórica, bem como os primeiros passos como cantora profissional e a disseminação de canções radicais pelo continente latino-americano.

O terceiro capítulo analisamos algumas canções e capas de discos de Sosa, escolhidas a partir da delimitação de quatro obras musicais analisadas de forma mais abrangente e detalhada, por meio dos aspectos musicais, textuais e sociais; além de outras quatro obras musicais analisadas a partir de alguns elementos que se destacam por seus aspectos artísticos, através da metodologia

de análise do discurso. As canções analisadas são: Como un pájaro libre, Balderama, Hasta la victoria, Cancion Por La Flor y El Fusil, Sólo le pido a dios, Venas Abiertas, Canción para un niño en la calle e Canción com todos. E a análise visual de duas capas de discos de Sosa, também através da análise do discurso, as capas analisadas foram dos discos: “Yo no canto por cantar...” e “Cantada Sudamericana”.

CAPÍTULO 1. REPENSANDO A HISTÓRIA: DAS INFLUÊNCIAS DO POSITIVISMO À PERSPECTIVA DA DECOLONIALIDADE

A tradição colonial por muito tempo influenciou o campo da História. A perspectiva eurocentrada, que hierarquiza e racializa o mundo a partir da colonização da América Latina e do Caribe, se valeu de distintas correntes epistemológicas, como o positivismo e o próprio feminismo, para construir uma hegemonia eurocentrada nas formas de produção do conhecimento historiográfico. Nesse capítulo, buscaremos compreender como essas correntes epistemológicas influenciaram o campo da História, e como as recentes produções de base decolonial, ampliam as possibilidades analíticas da Historiografia na América Latina, a fim de perspectivar a atuação de Mercedes Sosa.

1.1 Da História Metódica à História das Mulheres

Uma dessas bases epistemológicas que influenciam a construção de saber colonial no campo da História é o positivismo. O positivismo foi uma corrente filosófica que prevaleceu na Europa durante os séculos XIX e XX, com o objetivo de formar moral e intelectualmente o ser humano por meio da educação científica. Seu maior idealista, Auguste Comte (1798-1857), defendia que a sociedade e suas instituições só poderiam ser reorganizadas por meio da ampla reforma intelectual do homem (GIAOTTI, 1978, p.15), cujo fundamento é uma educação geral capaz de regenerar o espírito da ciência (GIANOTTI, 1978, p.15).

O positivismo, que acabou extrapolando o âmbito da ciência, em termos do método científico estabeleceu normas rígidas que pareciam intransponíveis. Segundo Michel Lallement (2003), a direção geral do positivismo de Auguste Comte é essa:

No intuito de resolver a crise social, Comte não propugna, e nisto vai se opor aos contra-revolucionários, uma volta da história sobre si mesma. E igualmente ao contrário dos socialistas, ele não procura tampouco transformar o mundo por alguma atividade revolucionária qualquer. Comte augura, isto sim, uma nova ordem social, com base não em 'crenças teológicas' mas nas conquistas da filosofia positiva [...]. Esse positivismo é declinado em duas regras elementares: observar os fatos sem emitir quaisquer juízos de valor e enunciar leis. (LALLEMENT, 2003, p. 71)

Com forte apelo nacionalista e patriótico, essa perspectiva epistemológica, inspirou a formação da escola metódica, que buscava consagrar a História, como ciência, adotando métodos que destoavam da literatura. Assim, o foco do fazer historiográfico passou a ser o documento, se atendo ao passado distante, em que já não há testemunhas vivas. Esse distanciamento garantiria a apreensão da verdade, e fez com que o objeto do historiador se voltasse ao tempo pretérito, visando sua reconstituição. Verificamos que o positivismo e as correntes filosóficas nos ambientes acadêmicos estão em quase toda parte, mudando de correntes hegemônicas para paradigmas historicamente anacrônicos. Os ideais de Comte prevaleceriam na América Latina e no Brasil, possivelmente pelo desejo dos países por um ambiente de autonomia que pudesse contribuir para o patriotismo, o progresso e a formulação da identidade nacional.

O positivismo, portanto, baseava-se no discurso conservador, o caráter conservador foi observado nos discursos sobre as mulheres. Considerava-se a mulher responsável por manter a moralidade, Comte impôs um padrão de comportamento feminino baseado em ideias patriarcais, formados ao longo da história humana. Uma mulher deve ser a rainha da família, para atingir esses padrões, ela seguiria regras pré-estabelecidas no catecismo positivista, em que Comte codifica todo o pensamento conservador positivista.

O discurso positivista, ao mesmo tempo em que elege as mulheres, reforça uma mentalidade baseada na ética conservadora, com o objetivo de tirar as mulheres dos campos profissional e científico, o que as isolaram em sua casa.

Portanto, o positivismo serviu para moralizar a sociedade, e ao mesmo tempo, é seu reflexo ao longo dos anos, a tradição judaico-cristã manteve uma mentalidade conservadora, e dá aos homens domínio e domínio sobre o espaço público, enquanto as mulheres são inferioridade por causa da tendência a ser frívola. Uma vez que sua raiz é estabelecida no protótipo original de Eva, ela teve que ser mantida em um espaço privado para preservar sua pureza.

Segundo Gianotti (1978, p.25), o positivismo exerceu grande influência sobre os intelectuais e políticos brasileiros, e foi utilizado pelo movimento republicano para formar uma ideologia de ordem anterior ao progresso e desempenhar um papel coadjuvante na sociedade, fundamentado em um discurso patriarcal.

Assim, produziu-se uma história generalista, uma História do Homem para o Homem, o movimento feminista da década de 1960/70, na Europa e Estados Unidos, passou a empreender uma crítica à essa lógica patriarcal da história. No entanto, as mulheres não deviam apenas buscar bugigangas irracionais, mas também fazer contribuições concretas para seu progresso como ferramentas de conhecimento racional e erudição. Uma primeira tentativa, foi a de adicionar a contribuição das mulheres a essa História Geral.

Mas, essa tarefa requer a reconceituação, inclusive, do que se entende por mulheres, fazendo com que a categoria de gênero se mostrasse útil ao debate, como pontua Joan Scott (2015), conforme aprofundaremos no próximo tópico. Diante da crise dos paradigmas, portanto, emerge um movimento político e epistemológico, cujo objetivo era ampliar os espaços de vocalização dos grupos subalternizados, fundamentando os Estudos de Gênero e dos feminismos, a possibilidade de se constituir uma Epistemologia Feminista

1.2 Feminismos e Mulheres Latino-americanas

Falar sobre o papel da mulher na história hoje é um desafio, pois vivemos em uma sociedade que tem privilegiado os homens e os concedeu cargos importantes, sendo os únicos habilitados a atuar na vida pública, pelo menos até a metade do século XX, se desconsiderarmos as mulheres subalternizadas da categoria humana, que sempre trabalharam. Pode-se verificar também a escassez de mulheres famosas ao longo da história, efeito da dominação masculina e racial que acaba por estruturar as relações de poder, em torno da raça e do gênero nos humanos.

O sistema cultural que enfrentamos hoje ainda é baseado em um lugar onde homens e homens tradicionais exercem poder sobre as mulheres. Pode-se dizer que a mídia, a cultura popular, a religião e a política ainda são construídas sobre esse sistema, apesar das mudanças significativas nas relações de gênero e na situação social das mulheres no século XX.

Gênero é uma categoria de construção social. Para Lamas (1997), ser mulher não é uma situação estática, ela se estabelece por meio da cultura, da história, da experiência, permeada pela ideologia.

Para Quijano (2007) no sistema matrimonial do capitalismo patriarcal, a mulher, seu corpo, seu destino e seu trabalho torna-se propriedade humana. Como um dos propósitos do casamento, o corpo da mulher é um meio de reprodução. A família, produção de homens e mercadorias, une homens e mulheres em uma relação de dependência muito próxima, mas coloca as mulheres em uma posição de dependência absoluta.

Para Lamas (1994), a história da criatividade e da arte da mulher esteve marcada pelo desdém ou pelo rótulo de diletantismo, pois consideradas de carências criativas naturais. Esta naturalização é advinda dos imperativos biológicos de menstruar, gestar e parir, que exilaram a mulher durante séculos de sua capacidade de criar além do biológico, e o masculino: fecundar.

Assim, no centro da luta da nova onda do feminismo, os problemas do corpo feminino podem ser sentidos, a sexualidade politizada e o drama íntimo à disposição do público. As democracias então promulgando uma nova legislação contra assédio sexual, incesto e estupro, e a nova exigência de banir a pornografia é uma intenção feminista.

O feminismo é tanto um movimento social quanto uma crítica teórica. Feminismo fazia parte de um novo grupo de movimento social, juntamente com revoltas estudantis e lutas pelos direitos civis. O feminismo também tratou de questões não só envolvendo as mulheres, mas também questões sociais que buscavam a libertação, como a política sexual de gays e lésbicas, não-cisgêneros, a luta racial dos negros e indígenas, e constituiu o nascimento da história que veio a ser conhecida como política identitária. O feminismo também questionou a distinção entre "privado" e "público", abrindo novas portas para a vida social, família, sexo, trabalho doméstico, divisão do trabalho e cuidados com os filhos, politizando assim os processos de subjetividade, identidade e identificação.

No Brasil, como em toda América Latina, houveram, pelo menos três ondas do movimento feminista, a primeira é do século XIX, com as sufragistas, a segunda durante a repressão provocada pela Ditadura Militar, patrocinada pelos EUA, que não promoveu o ambiente propício às lutas dos movimentos libertários, mesmo assim, a partir de 1970, sob a tutela da ONU, ocorreram algumas iniciativas (MARINHO, 2022, p.14), especialmente no âmbito da academia. A

terceira onda visa desafiar as definições essencialistas e binárias produzidas pelo movimento de segunda onda, visando o alcance de políticas públicas, com atuação junto a ONG's. Fala-se recentemente em uma quarta onda, ligada ao ciberativismo e a massificação do debate.

Paradoxalmente, o feminismo surgiu na década mais sombria da história da América Latina. Nos anos 70 (e, em alguns casos, nos anos 60), Regimes militares e democracias nominais esmagou movimentos progressistas de todos os lugares espécies, milhares de pessoas "desapareceram" e desencadeou a máquina repressiva do estado Sociedade civil - é tudo sobre segurança nacional. As feministas contemporâneas latino-americanas nasceram, portanto, é essencialmente um movimento de opostos.

Suposições de que as mulheres latino-americanas não se possam ser definidas como feminista refletem ironicamente a postura adotada pela maioria da esquerda latino-americana em meados da década de 1970, quando houve o primeiro estrondo de vozes feministas ouvido pela segunda vez. Na época, as feministas na América Latina eram descartadas como mulheres de classe média alta, interessadas em questões não relacionadas a grande maioria das mulheres da região.

O capitalismo imperialista consolida formas especiais de reprodução patriarcal nos países periféricos, essas formas de consolidação patriarcal se manifestam em diferentes áreas: Instituições, ideias e culturas. Na formação sócio-histórica dos países latino-americanos, temos O patriarcado é um dos fundamentos que sustentam o desenvolvimento do capitalismo, entre os quais consolidar formas específicas de opressão e exploração.

O feminismo na América Latina pode ter outra relação com o feminismo na América do Norte e na Europa - que tem desempenhado um papel fundamental no feminismo na América Latina -, mas é possível estabelecer essa relação a partir de uma perspectiva teórico-política de decolonização.

A pretensão colonizadora não apenas provém das faces do poder patriarcal, mas também de um feminismo ilustrado, branco, heterossexual, institucional e estatal que, tornando invisíveis suas marcas de raça, classe e sexualidade (dentre outras) estabeleceram suas experiências particulares como medida universal, escondendo, e assim reproduzindo, sua posição de hegemonia em relação às mulheres subalternas/ subalternizadas (FABBRI, 2011, p. 71).

A realidade dos povos latino-americanos e a forma como o patriarcado se consolida em uma posição subalterna. Nesse sentido, o feminismo na América Latina também se mostrou um tema político oposto, a desigualdade social - em diferentes espaços da vida - de quebrar todas as formas de capitalismo, racismo e relações patriarcais estabelecidas na América Latina.

O desafio para o feminismo latino-americano é revisitar seus antigos fundamentos de teoria e política, e estabelecer suas próprias formas de luta, incluindo sujeitos envolvidos no processo de luta contra o patriarcado.

1.3 Histórias outras como operadores de resistências

A narrativa histórica desempenha um papel importante no processo de construção do conhecimento. A história ao salvar e registrar os acontecimentos do passado, pode delimitar novas escalas de observação, à medida que constrói e amplia seus contornos e metodologias. À medida que se deflagram movimentos sociais e outras formas de atuação da sociedade civil, a História, enquanto campo do conhecimento vai também se refazendo. Assim, à medida que amplia o escopo de observação, a partir da Micro-História, passa a ver artefatos históricos com um microscópio que revela sutilezas, isso torna a narrativa histórica mais clara. Esse alargamento da Historiografia apontará para a compensação e valorização dos subalternizados a história. O relacionamento entre a narrativa histórica e a micro-história revelarão o que está oculto.

A micro-história é finalmente uma mudança da perspectiva do passado ao observar fenômenos históricos e perceber suas singularidades. Ou seja, a micro-história, embora tenha origem eurocentrada, dialoga com as críticas pós-estruturalistas e pós-modernistas, e enfoca o que foi marginalizado e desprezado pela "macro-história". Como resultado, houve um surto de pesquisas que aproximam a história do estudo da antropologia. Portanto, os cortes não são mais diacrônicos, mas síncronos.

O conceito de "circularidade cultural" de Carlo Ginzburg, se inscreve nessa proposta ampliadora. Está relacionado com métodos e conceitos emprestados do pesquisador Mikhail Bakhtin (1993).

O conceito de circularidade cultural aponta para a influência mútua do conteúdo do grupo dominante e do grupo dominado, um gesto analítico, que requer

uma compreensão aprimorada da produção narrativa e a análise de fontes para interpretar processos históricos e culturais como movimentos circulares e dinâmicas entre grupos sociais e culturais caracterizadas por movimentos de interpenetração que interferem uns nos outros. Essa postura é importante, especialmente na pesquisa sobre grupos subatervizados.

O conceito de ciclo cultural na perspectiva do colonialismo crítico Ginzburgiana facilita a compreensão de muitas origens diferentes, simultâneas e dinâmicas na prática social, é difícil encontrar um fato linear. Muitas vezes o discurso em torno do processo de libertação convive com o processo de colonização.

O colonialismo tenta classificar o colonizado previamente estabelecido, onde todos tiveram que se ajustar. Durante esse processo de ajuste, como Fanon (2008) pensava, os movimentos sociais eram constrangidos pelo Positivismo e a Categoria Historiográfica da Tradição Colonial Alinhados de acordo com uma especificação que os obscurece e não melhora sua inteligibilidade.

Segundo Sartre (2008), a tarefa do colono é mudar sua prática e discurso da realidade, esforçando-se para despojar o colonizado de humanidade, civilização e tradição.

Pode-se dizer que todas as ações são ações de resistência, mas não só como respostas, ou respostas às necessidades específicas. Outras narrativas, outras identidades emergem do vasto oceano da história. O surgimento de alguns, a imersão de outros, revela uma infinidade de conflitos e as habilidades para possuir e lidar com as ferramentas, constroem relações de poder com outras narrativas, não se anulam, mas se complementam em diferentes níveis, a saber, micronarrativa, macro-narrativa e macro-história.

Nessa direção, abrem o debate em torno de uma perspectiva crítica e decolonial, que será aperfeiçoada pelo grupo Modernidade e Colonialidade, a partir da década de 1990.

1.4 Pensamento Decolonial: razão subalterna, diferença colonial e desobediência epistêmica

A genealogia global da decolonização começou a ser pensada por Mahatma Gandhi, WEB Dubois, Juan Carlos Mariátegui, Amílcar Cabral, Aimée Césaire, Frantz Fanon, Fausto Reinaga, Vine Deloria Jr., Rigoberta Menchú,

Gloria (realmente fora de contato com a genealogia da teoria pós-colonial) Anzaldúa, ou o Movimento dos Sem-terra no Brasil, o Movimento Zapata em Chiapas, os Movimentos Indígenas e Africanos na Bolívia, Equador e Colômbia, ou o Fórum Social Mundial ou o Fórum Social das Américas.

Percebemos que o pensamento decolonial estabelece um diálogo rigoroso com os estudos pós-coloniais, pois, segundo Mignolo (1996), o pós-colonial não significa apenas uma condição histórica, mas, sobretudo, uma mudança epistemológica radical a partir de novos *loci* de enunciação de produção teórica e intelectual. Ainda assim, há um interesse em promover um deslocamento da economia moderna/colonial que a coloque em uma perspectiva diferente. Assim, concordamos com Luiz Fernandes de Oliveira em afirmar que:

O termo decolonial deriva de uma perspectiva teórica que esses autores expressam, fazendo referência às possibilidades do pensamento crítico a partir de dois subalternizados pela modernidade capitalista e, nessa perspectiva, uma tentativa de construir um projeto teórico voltado ao repensar crítico e transdisciplinar. , caracterizando também como uma força política para contrariar as tendências acadêmicas dominantes de uma perspectiva eurocêntrica de construção do conhecimento histórico e social. A caracterização dos intelectuais como termodecoloniais, é mais do que uma das expressões dadas por alguns pesquisadores que eu estudo no Brasil. Na verdade, trata-se de um grupo de autores nomeado por Arturo Escobar (2003) como grupo de pesquisadores da perspectiva teórica “Modernidade/Coloniidade” (MC) (Oliveira, 21016, p. 35).

Apesar da nomeação das abordagens teóricas empregadas, nossa compreensão dos conceitos delineados por esses autores está criticamente interessada em desenvolver sistemas interpretativos que valorizem a prática social, não apenas mudando a terminologia contida na epistemologia hegemônica, mas como nos ensina Mignolo (2005), p. 42), para também alterar “los termos da conversa” com o propósito de desenvolver um pensamento e uma ação decolonizadora.

É nesse sentido que buscamos compreender suas chaves conceituais e partimos de sua premissa básica, qual seja: “a Colonialidade é constitutiva e não derivada da Modernidade” (Mignolo, 2005, p. 75). O que Mignolo quer dizer é bem explicado por Quijano (2005) ao afirmar que Modernidade e Colonialidade são dois lados da mesma moeda e constituem o ponto cego dos estudos pós-coloniais anglo-saxônicos que não conseguiam articular os aspectos econômicos e culturais sem cair em reducionismos.

Como nos mostra Quijano (2005), a criação da identidade do conquistador europeu se traça quando em contato com a América, constituindo um padrão de poder que se funda em duas pilas: a racialização (forma de classificar a sociedade em raças) e a racionalização (formas de articulação de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos). A princípio, dentro dos limites do colonialismo, seu objetivo era estabelecer uma relação de dominação dos povos conquistados, mas depois esse padrão de poder acabou se espalhando por todo o mundo, e ainda hoje sentimos suas consequências através da colonialidade.

Para Quijano (2007) o colonialismo é um padrão de dominação e exploração que, apesar de exercer o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma determinada população com identidades diferentes e situados em jurisdição territorial diferentes, não representa, necessariamente, relações racistas de poder, senão uma relação política e econômica na qual a soberania de uma nação é subjugada por outra. Porém, o Colonialismo forja em seu bojo a colonialidade, e passam a ser estabelecidas, dessa maneira, relações racistas de poder. Vejamos o que nos diz Maldonado-Torres:

La colonialidad se refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones inter-subjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. Así, pues, aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo. La misma se mantiene viva en manuales de aprendizaje, en el criterio para el buen trabajo académico, en la cultura, el sentido común, en la auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna. En un sentido, respiramos la colonialidad en la modernidad cotidianamente (Ibid., 2007, p. 131 –).

A Colonialidade, como podemos perceber, atua sobre várias dimensões do colonizado, por isso pode ser apresentada a partir de pelo menos quatro eixos: Colonialidade do Poder (QUIJANO, 2005, 2007); Colonialidade do Saber (GROSGUÉL, 2007); Colonialidade da Mãe Natureza (WALSH, 2005, 2007) e Colonialidade do Ser (MIGNOLO 2005, 2007; MALDONADO-TORRES, 2007). Estes eixos possuem sentidos sociais, culturais, epistêmicos, existenciais e políticos.

Eles atuam de maneira a afirmar e celebrar os sucessos intelectuais e epistêmicos europeus, ao passo que silencia, nega e rejeita outras formas de racionalidade e história (WALSH, 2007). Devido a questões de espaço, neste texto não vamos caracterizar cada um dos eixos da Colonialidade, mas devemos destacar que a Colonialidade do Poder é o termo cunhado por Quijano (2005) para se referir a um sistema de classificação social da população mundial baseada na ideia de “raça”.

De acordo com esta construção mental se formam identidades sociais e se desenvolve uma hierarquia social classificando de superior a inferior os brancos, mestiços, índios e negros. Vale destacar que “mestiços”, “índios” e “negros” são tomados como identidades homogêneas e negativas (WALSH, 2008) no intuito de negar as diferenças e as especificidades, e impor como referência, um único padrão: branco, masculino, heterossexual, cristão, “europeu”. Esta noção de “raça” surge com o objetivo de afirmar a hegemonia europeia, convertendo-se, de acordo com Quijano (2005, p. 230), “no primeiro critério para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade”.

Embora a “raça” seja uma construção (mental, sociológica, política), dá origem a uma doutrina conhecida como racismo que, de acordo com Guimarães (2005), se apresenta sob a forma de uma pretensa superioridade estética, cultural e, até mesmo, moral, todavia, baseada na “ideia construída” como vimos acima. Dessa forma, o racismo serve à dominação e exploração das classes mais baixas como negros, índios, mulheres, gays, refugiados etc. É a partir desse conceito que é importante discutir o racismo, entendendo que é um conceito que emerge das estruturas psicológicas, sociológicas e políticas para que possamos enfrentá-lo desnaturalizando-o.

O pensamento decolonial tem a desobediência epistêmica como uma ferramenta de luta que permite às epistemologias não ocidentais pensarem a partir de seus próprios enunciados e colocarem essas diferentes perspectivas em diálogo umas com as outras. Assim, eles se libertaram da hierarquia pré-estabelecida do pensamento ocidental.

No caso da América Latina, onde se expressam ideias que questionam as relações desiguais de poder, é nesse contexto que surge o pensamento fronteiro entre o saber indígena decolonial e o saber da modernidade/colonial. As próprias condições de existência na América Latina marcaram o conhecimento gerado nas áreas de colonização europeia.

É a partir da subalternidade que as ideias são construídas e inseridas na lógica da modernidade/colonialidade, entre a inevitável imposição imperial e a desobediência epistêmica. Mignolo ativa uma geopolítica alternativa que pode substituir o caráter taxonômico das ciências coloniais, enquanto a epistemologia não-ocidental articula outros saberes e outras lógicas espaço-temporais. Na América Latina, diz Eduardo Subirats, proliferam “subúrbios simbólicos e políticos da exemplar modernidade e pós-modernidade do 1º. mundo” (SUBIRATS, 2001, p. 134).

Outras epistemologias falam desde a subalternidade e têm seus próprios sinais de subverter a “ferida colonial” e construir um pensamento de fronteira, no entanto, eles estão enraizados na prática política persistente nos Estados. É em relação a ele que as escolhas transculturais estão sendo impostas à *doxa* e aos valores universais adaptados à dinâmica da modernidade/colonialidade.

1.5 Pensamento Decolonial: gênero e raça

O colonialismo pode, então, ser entendido, de forma mais simples, como uma relação político-econômica na qual uma nação constitui-se como império, exercendo poder e dominação em relação à outra, denominada colônia. Mas é também uma dominação epistemológica, uma relação profundamente desigual de saber-poder, que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizadas (SANTOS, 2010), e que ao ultrapassar a colonização, se estabelece como colonialidade, portanto, trata-se de um padrão de poder colonial-moderno-global.

O chamado “embranquecimento” da população indígena sempre foi exposto como algo benéfico para os povos colonizados, pela suposição de uma superioridade caucasiana, quando na verdade trata-se de uma tentativa de apagamento racial e cultural. Contudo, mesmo os corpos latino-americanos “em-

branquecidos”, que se apresentam fenotipicamente brancos, carregam as marcas e traumas dos corpos de seus antepassados, e as performances escolhidas constroem um marco conceitual e metodológico promissor para superar paradigmas da colonialidade.

María Lugones (2008) afirma que é impossível compreendermos de maneira profunda as desigualdades sociais sem fazermos a conexão entre raça, classe, gênero e sexualidade. Lugones (2008) utiliza-se da análise de Aníbal Quijano para explicitar essas relações e conseqüentemente aprofunda a teoria do autor quando abarca as relações de gênero.

Os feminismos decoloniais evidenciam a forma em que o sistema moderno colonial de gênero é correlativo ao regime heterossexual, ao racismo e ao capitalismo no marco dos processos históricos concretos da conquista e colonização da América Latina, ao incorporarem em suas análises a matriz de opressão e subordinação, os conceitos de subalternidade, colonialidade do poder e violência epistêmica (MENA, 2017).

Lugones (2014) faz um giro propondo uma metodologia de decolonização na qual seja produzida um pensamento decolonial que concebe o gênero como relacional e racializado. Por isso, um feminismo de resistência captura estas múltiplas formas de opressões produzidas e propõe o enfrentamento, a descolonização do poder, do saber, do ser e de gênero para nos compreendermos enquanto latinos-americanos.

Maria Lugones (2007), ao formular sua concepção de colonialidade/modernidade de gênero, parte de uma colonialidade que limita o poder (QUIJANO, 2002), que não faz do gênero uma questão ou desenvolvimento como os demais pilares que o sustentam. Em seu livro *Heterossexuality and Colonial/Modern Gender Systems*, Lugones (2007), por sua vez, articula sua crítica a essa limitação. Ela inicia sua discussão descompactando a ideia de Quijano (2002) de gênero como uma categoria também construída pela colonização. O autor destaca que antes do processo de colonização, o povo colonizado não se enquadrava no dualismo de homens e mulheres. O exemplo etnográfico dos iorubás apresentado por Oyéronké Oyewùmì (1997) corrobora a afirmação do autor de que o gênero não era o princípio organizador da sociedade iorubá anterior à colonização.

Após criticar o conceito de colonialidade de poder, Lugones (2010) apontou as limitações da posição de Quijano (2010) de que a colonialidade do poder controla "a sexualidade e seus recursos". Para este último, as questões de gênero nos tempos coloniais ficaram limitadas às questões das famílias mestiças e patriarcais forçadas à reprodução capitalista.

Lugones (2010, p. 939) pretende ir mais longe, "Ao pensar na colonialidade do gênero, complicou a compreensão do autor sobre o sistema de poder capitalista global". Assim, para a autora, Quijano (2010) tornará o gênero invisível. Para nós, faltará também uma maior problematização da sexualidade dissidente que não forneça esses recursos sexuais prescritos e necessários para a reprodução do capitalismo e a construção da modernidade/colonialidade.

Gênero como categoria de análise decolonial nas músicas de Mercedes Sosa significa fazer pesquisas de como entendemos ou usamos raça/gênero, e como atualmente é construída performances coloniais. Raça e racismo são as mensagens dessa construção, ou seja, raça/gênero não surgem como conceitos separados, mas são forjados dentro da mesma matriz de estruturas binárias centradas no humano/não-humano.

CAPÍTULO 2. A VIDA E OBRA DE MERCEDES SOSA

Sendo uma das artistas mais importantes da música latina, Mercedes Sosa tornou-se um símbolo da luta por igualdade e justiça, e sua voz foi notada e respeitada em grande parte do mundo. Neste capítulo utilizamos como fonte a biografia de Mercedes Sosa intitulada “Mercedes Sosa – A Voz da Esperança”, escrita por Anette Christensen, sendo a primeira biografia de La Negra lançada no Brasil, aqui contamos um pouco de sua história de vida e carreira musical, as mudanças, ditaduras e ameaças pelas quais Mercedes Sosa passou, até o seu último dia de vida, partindo aos seus 74 anos no dia 4 de outubro de 2009.

2.1 Haydée Mercedes Sosa



Figura 1 Haydée Mercedes Sosa

Fonte: adorocinema.com

Os indígenas Aïmarás, que há séculos vivem em todo o continente latino-americano, sempre foram pobres: até hoje ganham o pão de cada dia lavrando os campos e confeccionando tecidos.

Trabalhando duro do amanhecer ao anoitecer para ganhar alguns pesos para comer, os Aïmarás, no entanto, reservavam um tempo à noite após o jantar e nos feriados para seus cantos e danças de violão como a única maneira de relaxar um pouco e escapar da cruel realidade... Tal era a sua vida: os aimarás não conheciam outra.

Sua principal atividade recreativa na época era ir ao Parque Nove de Julho com seus irmãos. Um grande espaço público para entretenimento e atividades artísticas, onde as crianças Tucumanas brincavam. Para a pequena Mercedes, estar nela era "brincar com brinquedos que ela nunca teve". Embora sua família enfrentasse enormes necessidades materiais, o amor e a solidariedade

de seus pais ajudaram a superar essas dificuldades. Durante esses anos, a jovem Mercedes aprendeu as músicas que ouvia no rádio das amigas.

Em 1950, ainda estudante, decidiu participar de um concurso de canto organizado pela LV-12, a rádio mais importante da província de Tucumán, sob o pseudônimo de Gladys Osorio, escondendo sua situação de seus pais. “Depois da competição, o dono da rádio me disse: “Você ganhou a competição”¹. Mesmo ainda, sem decidir se seria uma cantora profissional, Mercedes continuava a cantar na rádio, ganhando algum dinheiro para ajudar a família.

Este momento da vida de Mercedes Sosa é combinado com o início do movimento de competição cultural dos jovens *tucumanos*, e eles também delineiam uma série de ideais políticos influenciados pelo peronismo². Os jovens tocavam, cantavam, recitam poesias e debatiam a noite toda e apesar de sua pouca idade, Mercedes se interessou por questões sociais.

É importante ressaltar que este foi um período tumultuado na história política argentina. As tensões entre o governo argentino, liderado por Juan D. Perón, e a oposição atingiram seu nível mais alto em meados de 1955. As manifestações de ambos os lados se tornaram mais frequentes e violentas.

A ex-aliada de Perón, a Igreja Católica, se posicionou contra isso, reunindo grupos que conspiravam ultranacionalistas e militares contra o governo. Em junho do mesmo ano, houve uma tentativa de assassinato do presidente argentino. Ataques aéreos da marinha bombardearam a Casa Rosada, a sede do governo, matando mais de 300 pessoas na Plaza Mayor. Este era um aviso de que um golpe estaria chegando e três meses depois, em setembro, isso se concretizou, forçando Perón a se exilar da Argentina³.

Em 1957, Mercedes conheceu Manoel Oscar Matus, um cantor pelo qual ela se apaixonou, segundo ela, "apesar de ser pobre, escreveu as mais belas

¹ Mercedes Sosa: la voz de la tierra. Por Rodolfo Braceli. La Nación, 09 de julho de 2006. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/mercedes-sosa-la-voz-de-la-tierra-nid820802/>

² Peronismo é a denominação dada genericamente ao "Movimento Nacional Justicialista", criado e liderado a partir do pensamento de Juan Domingo Perón, militar e estadista argentino, presidente daquele país, eleito em 1946, 1951 e 1973 e que influenciou a política norte-americana.

³ Para maiores detalhes ver o ótimo Especial “*bombardeos de la Plaza de Mayo, 1955*” produzido pelo Programa de Producción Televisiva, da Universidade Nacional de Quilmes, em <https://www.youtube.com/watch?v=QLwEc4z3fTc>

canções que já cantou". Alguns meses depois, ela se mudou com ele para Mendoza, onde se casaram. Foi lá que ele realmente começou sua carreira e, junto com um grupo de intelectuais, lançou um movimento conhecido como "*Nuevo Cancionero*", que introduziu questões sociais nas letras das músicas.

Pode-se dizer que o "*Nuevo Cancioneiro*" é um movimento que teve atuação semelhante em outros países da América Latina. No Brasil, Geraldo Vandré segue um caminho semelhante, explorando a música popular nordestina. No Chile há *Nueva Canción Chilena*, cujos principais nomes são Violeta Parra e Víctor Jara, enquanto em Cuba o movimento *Nueva trova* conta com nomes importantes como Pablo Milanés.

Então este é um momento de grande renascimento cultural e fusão da música popular no continente latino, o que mostra que as pessoas precisam entender as questões sociais de cada país⁴.

Em 1958, Mercedes e seu marido se mudaram para Buenos Aires na tentativa de tornar sua música mais visível e melhorar suas condições de vida, a sorte atingiu sua vida, conseguiu um emprego no Ministério da Educação e um lugar para morar.

A cantora argentina Mercedes Sosa (1935-2009), apelidada de *La Negra* pelos fãs, devido à ascendência ameríndia. Ficou conhecida como a voz dos "sem voz", as suas músicas falam das raízes latino-americanas, da tradição folclórica argentina, e dos locais de subalternidade dos indígenas, negros e mulheres.

Sosa se tornou uma das expoentes do movimento conhecido como *Nueva canción* com inúmeras manifestações artísticas, que representam retratos de um universo de conhecimento artístico extremamente rico e, que, ao mesmo tempo, denuncia a desigualdade social e as injustiças da América Latina.

Mercedes Sosa é um exemplo de resistência, desde a adolescência foi perseguida pela ditadura argentina. Em 1979, depois de perder seu marido, ela foi

⁴ Lembrando que esse período seria influenciado também pelo contexto de revoluções, lutas reformistas e anti-imperialistas, como nos processos da Revolução boliviana de 1952, do Governo reformista Jacob Arbens, na Guatemala (derrubado em 1954 por um golpe militar protagonizado pelos EUA), do segundo governo de Perón (derrubado em 1955 também por um golpe militar) e, é claro, pelo impacto que Revolução Cubana de 1959, teve em sua referência de luta revolucionária e anti-imperialista (e pouco tempo depois) socialista.

presa enquanto cantava na cidade universitária de La Plata. Sendo libertada devido à pressão internacional, ela foi forçada a abandonar sua casa. Em 1982, quando a ditadura entrou em seus momentos finais, ele voltou para a Argentina.

Mantendo sempre a coerência política manifestou um forte repúdio ao entreguista Carlos Menem, traidor do peronismo e dos argentinos. Depois da devastação neoliberal, empunhou sua voz na luta pela reconstrução do país. Apoiou a eleição do ex-presidente Néstor Kirchner e de sua sucessora, Cristina Kirchner. Sosa era uma entusiasta da unidade da América Latina.

A exemplo de “*Canción con todos*” cantada por Mercedes Sosa, a letra aborda a integração latina, “*Venas Abiertas*,” faz referência à renomada obra do uruguaio Eduardo Galeano, o livro “*Veias Abertas da América Latina*”, de 1979, esta abordagem denuncia a exploração e a dominação da região por países europeus e, mais tarde, pelos Estados Unidos.

Sosa era uma mulher robusta com características andinas devido a sua descendência, tinha uma voz potente e um tom surpreendente. Mesmo quando se sentava no meio do palco e cantava, como era de seu costume, o cenário de Sosa era muito denso. Com sua simplicidade, a qualquer momento transformava um grande teatro em uma sala de casa, e tratava a música como um segredo entre seus amigos. Sua história ficou não apenas marcada pela militância política, mas também pela resistência.

As músicas de Mercedes Sosa são constituídas por movimentos e práticas que se colocam a questionar, embater, expor, lutar num momento histórico em que os estudos decoloniais encontram-se mais consolidados em diferentes contextos sociais na América Latina e Caribe, assim como de outras instituições parte dessas estruturas sociais.

2.2 Sosa, ‘descoberta’ da engenhosidade musical latino-americana

“No palco de Cosquín foi justamente onde Mercedes Sosa passou de ser uma revelação a uma estrela indiscutida a caminho de se converter na mais reconhecida e respeitada folclorista do continente”.
Oscar Chamos

Em 1965, um convite mudou a carreira de Mercedes Sosa, o cantor Jorge Cafrune a convidou para se apresentar no famoso Festival Folclórico Nacional de Cosquín, cantando “*Canción del Derrumbe Indio*” de Fernando Figueiredo,

Sosa estava acompanhada apenas "bombo" (bateria), e sua performance foi um sucesso, que foi recebida com aplausos do público.

O sucesso do festival rendeu-lhe um contrato com a Polygram Records e garantiu-lhe o sucesso que merecia, mas naquele mesmo ano, ela sofreu sua primeira derrota, seu marido a abandonou com seu filho pequeno. Independentemente disso, sua carreira continua avançando.

Em 1966, lançou um grande trabalho: o LP "*Yo no Canto para Cantar*", e no ano seguinte partiu em sua primeira turnê de sucesso nos Estados Unidos e na Europa. Sua arte transcendia a linguagem e a cultura. Nesse mesmo ano, 1967, Ariel Ramirez sugeriu que gravasse um novo álbum: "*Mujeres Argentinas*", neste álbum está a canção imortal de Sosa "*Afonsina y el Mar*".

Ainda, em 1967, o que significou uma transformação na vida pessoal de Mercedes, ela foi acompanhada por seu segundo marido, Francisco Pocho Masetelli, que seria seu novo empresário da carreira.

Em 1971 editou o rico material "*Homenaje a Violeta Parra*", onde gravou canções como "*La Carta*", "*Volver a los 17*" e uma de suas interpretações mais famosas "*Gracias a la Vida*".

No ano seguinte, Mercedes Sosa lançou o álbum "*Hasta la victoria*" - que seria um trocadilho deliberado com uma das famosas frases usadas pelo comandante Che Guevara em seus discursos políticos - que trouxe um forte conteúdo social e político, como as canções "*Balderama*", "*Hasta la victoria*", "*Canción por el fuzil y la flor*" e "*Plegaria de un Lavrador*". Essas canções passaram a ser vistas como uma "ameaça ao regime", e a crise que se seguiu à morte de Juan Domingos Perón (1974), que se manifestou diante das ações de grupos paramilitares de extrema-direita.

Nesse sentido, o filho de Sosa, Fabian, lembrou da. "A *Triple A* (Aliança Anticomunista Argentina), que na época começou a colocar bombas no teatro onde Mercedes trabalhava. O grupo de viés fascista forneceu uma lista de pessoas que devem deixar o país, caso contrário, eles "desapareciam".

Na fotografia dessa carta se lê: “Señora Mercedes Sosa: Reflexione. En 4 días vence el plazo. Abandone el país o aténgase a las consecuencias. Alianza Anticomunista Argentina (A.A.A.)”. Como vimos, desde a publicação do *Novo Manifesto Cancionero*, a relação com o Partido Comunista criou problemas políticos, e até mesmo a atuação de Mercedes no Festival Cosquín foi criticada por essa proibição de filiação política. Como também falamos sobre Atahualpa Yupanqui, o PC francês que era um importante canal de distribuição da música pop latino-americana.

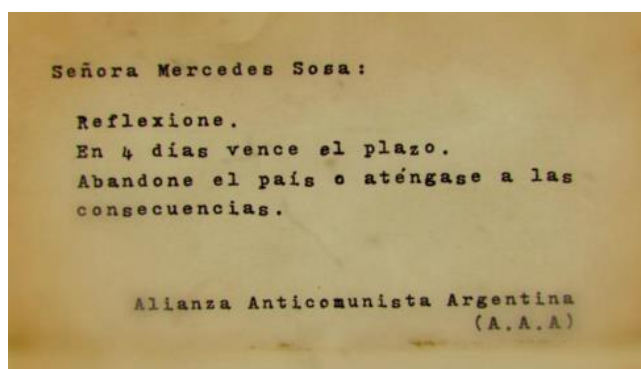


Figura 2 Carta da A.A.A à Mercedes Sosa

Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, (00:42:41).

Em 1974, Mercedes Sosa chegou pela primeira vez a Cuba, uma ilha que já sofria com o embargo económico dos EUA no contexto da Guerra Fria. Com Fidel Castro⁵, naqueles anos, o país estava no centro da aplicação do projeto comunista, e todos os que admitiam ter uma ideologia comunista queriam testemunhar isso. A aplicação do "segurança nacional" ao volátil mundo latino-americano estava em curso como uma luta contra o comunismo e demonstrava a força da América do Norte em termos de controle político e económico sobre os países menos desenvolvidos.

Além de os órgãos oficiais colocarem na lista de restrições a maior parte do seu repertório, a perseguição a Mercedes Sosa foi levada a cabo pela orga-

⁵ Fidel Alejandro Castro Ruz, mais conhecido como Fidel Castro foi um político e revolucionário cubano que governou a República de Cuba como primeiro-ministro de 1959 a 1976 e depois como presidente de 1976 a 2008. Politicamente, era nacionalista e marxista-leninista.

nização paramilitar Triple A. As atividades horríveis que o grupo conseguiu realizar já eram evidentes nas atividades de militantes de esquerda e guerrilheiros urbanos já pronunciavam o final do governo de Isabel Perón. Na cena deste discurso de condenação, aparece a forma de resistência de Mercedes Sosa, ao invés, ele desafia a ameaça e viaja a Cuba para cantar na *Casa de las Américas*.

2.3 A perseguição política e o retorno a sua cidade natal

O envolvimento político expresso no disco "*Hasta la Victoria*" (1972) e a estreita relação de Mercedes Sosa com o Partido Comunista chamaram a atenção da censura numa altura em que era extremamente perigoso criticar o governo.

A última ditadura argentina começou com um golpe de estado em 24 de março de 1976, que derrubou a então presidente da república, "Isabelita" Perón. Uma junta de três representantes das forças armadas chegou ao poder e, em seguida, nomeou o general Jorge Videla para governar o país, lançando o terrorismo de Estado que se estima ter matado mais de 30.000 pessoas durante a ditadura.

Artistas como Mercedes Sosa foram perseguidos pelo novo regime golpista. Em 1979, um ano depois de se tornar viúva de seu segundo marido, a brutalidade dos militares esteve presente na vida de "La Negra".

Durante uma apresentação que ela ia dar em La Plata, foi invadido por agentes fortemente armados e prendeu Sosa, o público era de cerca de 200 pessoas. Ela foi liberada às 18 horas depois devido à pressão internacional. Nos dias que se seguiram, as ameaças contra sua vida se multiplicaram e o exílio provou ser sua única opção.

Em fevereiro de 1979, Sosa viajou para Paris com três malas e uma bolsa, essa era primeira etapa de seu exílio. Então ela se estabeleceu mais em Madrid. Apesar de ter tido uma enorme repercussão artística e de ser muito reconhecida pelo público europeu, nos vários países em que se apresentou, sofreu a solidão do exílio e deixou uma marca profunda. Era incerto se ela voltaria à Argentina, e para Mercedes isso era muito doloroso.

No início da década de 1980, mesmo uma ditadura enfraquecida, ela continuava no poder na Argentina. No início de 1982, a Mercedes decidiu voltar para

casa. Ricardo Wulicher fez um grande documentário retratando o retorno de Mercedes Sosa do exílio, mostrando quantos argentinos, já maduros ou jovens, tinham grande admiração por Mercedes, esse sentimento pode ser visto no início de 1982, quando a cantora anunciou que faria três shows em Buenos Aires.

Muitos informantes dos serviços de inteligência do governo devem ter se levantado na noite do show, quando o público gritou: "*libertad, libertad, libertad*", aludindo ao fim da ditadura, mas também aos milhares de presos políticos do regime. Estes foram os últimos momentos da ditadura argentina.

Em novembro do mesmo ano, 1982, Sosa retornou à sua cidade natal, Tucuman. No documentário de Wulicher⁶, há um momento tão tocante quando ela desce do avião, confrontada por uma faixa gigante dando as boas-vindas ao retorno de sua filha mais ilustre: "*Bienvenida a tu Tierra, Negra querida*".

A sua cidade natal parou e Sosa saiu do aeroporto e desfilou em um carro "escortada" pela cavalaria local até um hotel, cumprimentava as pessoas e outros que esperavam lá. Nem mesmo o exílio forçado pode diminuir essa grande admiração por Sosa.

A voz de Mercedes Sosa é um símbolo de liberdade para uma geração latino-americana faminta por mudanças políticas e sociais. Ao longo da década de 1980, Mercedes Sosa gravou e participou de vários álbuns, incluindo colaborações com artistas brasileiros como Raimundo Fagner, e novamente no Brasil para um projeto com o nome de vários MPBs como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa, com Milton Nascimento, Mercedes Sosa realizou duetos históricos como "*Volver a los 17*" (Violeta Parra) e "*Sueño con Serpientes*" (do cubano Silvio Rodríguez). Em 1985, a dupla dividiu o palco com o argentino León Gieco em um grande show em Buenos Aires, que virou álbum: "*Corazón Americano*", com "*O Cio da Terra*" (Chico Buarque e Milton Nascimento) e "*San Vicente*" (Milton e Fernando Brandt).

2.4 Últimos anos de Sosa

Na sua vida pessoal, Mercedes Sosa enfrentou muitos problemas de saúde, no final da década de 1990, ela foi diagnosticada com depressão severa,

⁶ Ricardo Wulicher é um diretor de cinema argentino. Ele é mais conhecido por seu thriller de 1976, *La casa de las sombras*. Wulicher nasceu em Buenos Aires.

possivelmente devido ao acúmulo de tempos difíceis, angústia e exílio. Mesmo com fragilidades, a "La Negra" continua se apresentando. Cantou com Luciano Pavarotti e lançou o álbum "*Misa Criola*" (1994), que ganhou um Grammy Latino, considerado o melhor álbum de folclórico.

Seu último trabalho foi feito na companhia de outros artistas latino-americanos e se chamava Cantora: *uma jornada íntima* (2009). Mercedes Sosa nunca abandonou a música e nos últimos anos de sua vida voltou à conservação ambiental. Ele era conhecido como "A Voz da América", e entre os muitos prêmios que ganhou estavam o Gardel, o Grammy Latino e a medalha da Ordem do Comandante das Artes e Letras concedida pelo Ministério da Cultura da República Francesa. Em 2008, foi designada Embaixadora da Boa Vontade da UNESCO, apenas um dos muitos títulos que recebeu por sua grande carreira musical, seu trabalho conjunto e sua influência social e política.

Em 4 de outubro de 2009, Mercedes Sosa morreu em Buenos Aires, sua morte causou grande alvoroço na Argentina e no exterior, foi uma despedida, cheia de respeito e com grandes homenagens. No dia da sua morte, a família de Mercedes Sosa publicou uma carta a "todos" agradecendo o seu acompanhamento e instando-a a despedir-se cantando. Aqui um trecho:

"É por isso que queremos chegar até você desse lugar íntimo, longe da severidade e dureza das comunicações oficiais: porque sabemos que eles também a amavam e ainda a amam muito além da cantora e do artista que os acompanhou, ao qual fizeram parte de sua família mesmo sem laços de sangue (...) O que deixou Mercedes mais feliz foi cantar. E certamente ela gostaria de cantar para eles neste final também. Então é assim que queremos lembrá-la e é assim que convidamos você a fazer isso conosco." Família de Mercedes Sosa

"*Morio la Pacha Mamá, que vuelve a la tierra*", mas que deixou Mercedes Sosa com um legado de coerência ideológica e moralidade política. Ela elevou a cultura latino-americana a patamares sem precedentes, não só pelas músicas que gravou, mas também para promover grandes compositores como Victor Jara, Violetta Parra, Atahualpa Yu Bankey, Pablo Milanez, etc., "imortalizados" com sua voz poderosa. Talvez ela mesma seja a grande responsável pela concepção de Che Guevara da continentalidade da salvação como uma característica essencial de qualquer visão revolucionária da mudança social.

Milhares de pessoas acorreram ao Palácio do Congresso Nacional para se despedir de Mercedes Sosa: durante três dias, não só pessoas de Buenos Aires,

mas também de partes mais remotas do país, para se despedir dela. Os presidentes de vários países latino-americanos - Christina Kirchner, Hugo Chávez, Veronica Herria, Luis da Silva - chegaram para se despedir do cantora.

Em seu testamento, a cantora pediu para não enterrar seu corpo, mas para cremá-lo e espalhar as cinzas em seus três lugares favoritos na Argentina: Tucumán, Mendoza e Buenos Aires. Em Tucumán - porque ali passou sua infância e adolescência, em Mendoza - porque ali começou sua carreira como cantor e nasceu seu filho Fabián e em Buenos Aires - porque ali passou o resto de sua vida.

Mercedes Sosa não cai no esquecimento ainda hoje. Em 2011, foi inaugurado o Museu Mercedes na capital argentina, ainda presidido por seu filho Fabián. Em Tucumán e La Plata existem monumentos à grande cantora, em sua homenagem dezenas de ruas foram nomeadas em diferentes cidades.

2.5 O manifesto do Novo Cancioneiro Argentino

Para entender a representação da identidade nacional argentina, é necessário entender o contexto político da época, analisando os processos de construção e as primeiras identidades nacionais latino-americanas nas décadas do século XX.

Ao analisar o imaginário da nação argentina no relato de Mendoza, García e Sánchez (2008) sobre o *cuyana*, eles enfatizam o paradigma nacionalista que, o ideal de Estado oficial nas décadas de 30 e 40: produtos culturais provinciais relacionados a esses "intelectuais argentinos" atribuídos a um defensor da cultura tradicional "pureza nacional" e "essência nacional". Para os autores, entre 1950 e 1950, ocorreu uma cristalização dos gêneros musicais buscando uma identidade da população.

Toadas e cuecas, próximos da paisagem, do campo, da vinicultura, das mulheres, do amor, em ideias nacionalistas e inspirados em eventos inspirados em reminiscências repletas de símbolos patrióticos, começaram a se espalhar pelo rádio.

Costa Garcia (2008) aponta que o governo Perón (1946-55), que manteve a valorização das tradições populares, a justou-se aos interesses da ideologia oligárquica rural, porém, ao ajustar o tamanho da representação estatal, incluiu

pelo menos muitos migrantes do interior enfrenta fraqueza na economia regional. “O governo de Perón usaria a cultura como meio de reprimir os conflitos sociais e promover um canal de identificação entre o povo e seus líderes.” (Costa Garcia, 2008, p. 204)

Assim, na década de 1950 sustenta-se um certo paradigma, o "cânone" de produção do folclore argentino, certa maneira de construir "tradição" (DÍAZ, 2004). Analisando o contexto da Argentina, Costa Garcia (2005, p.3) acentua que “[...] os tradicionalistas entendem o folclore como um patrimônio cultural que deve ser protegido de qualquer influência que afete sua autenticidade.”

Para compreender o *boom* do folclore dos anos 1950, Garcia (2006) indica os processos que marcaram o fenômeno: o afluxo de grandes imigrantes a partir dos anos 1940; o Estímulo da indústria cultural disseminando os gêneros musicais na América do Norte e América Latina, cosmopolitismo crescente e o valor da região no mundo intelectual.

Segundo Díaz (2004), essa valorização do folclore também está ligada aos interesses da indústria cultural, pois o gênero ganhou destaque no rádio, na televisão e nas gravadoras.

No início da década de 1960, em Mendoza, província do centro oeste da Argentina, um grupo de intelectuais e formados o Movimento do Novo Cancioneiro, “[...] audiência.” (COSTA GARCIA, 2005, p. 3)

O movimento que originou a Nova Canção na Argentina desenvolveu-se tendo como pano de fundo o paradigma “clássico”, centrado na preservação do folclore, e a noção de argentinidade, estabelecida sobre cânones homogeneizantes.

Na Argentina, no final da década de 1950 e início da década de 1960, o clima de proliferação industrial ao processo de expansão econômica e industrial, principalmente do investimento estrangeiro. García e Sánchez (2008) apontam que nesse período o setor trabalhista voltou a ser marginalizado e perdeu o acesso à participação devido a queda do peronismo. Os autores também destacam a nacionalização da classe média, o que alimenta a necessidade de ampliar

a compreensão da diversidade territorial e cultural do país. Esses aspectos ajudam a entender certas características Movimento do Novo Cancioneiro⁷.

A grande maioria dos integrantes do movimento em artistas das classes trabalhadoras e médias, muitos dos movimentos de esquerda associados como é o caso de Armando organizado Tejada Gómez: do proletariado, de quem adquiriu o espírito de espírito de onspiração, dedicado à organização luta pela sigla e pelos políticos e pelos representantes foi o representante da Aliança Radical de 1958 pela união dos teimosa de 1959, independente após quebrar a sigla e ingressar no Partido Comunista em 1959 (TEJADA GÓMEZ)

Um aspecto importante do movimento que exibiu sua vaidade vanguardista foi o desenvolvimento de um manifesto, escrito por Tejada Gómez e publicado no jornal Los Andes de Mendoza em fevereiro de 1963, explicando uma prudência The Aesthetic Politics Project (DÍAZ, 2004). Nesse sentido, o movimento com o apoio de diversos intelectuais e artistas latino-americanos, bem como de parcelas da esquerda do continente, como o Partido Comunista.

Costa Garcia (2005, p.4) vê o manifesto "uma referência para compreender em outros 20 e desenvolvimento de novas canções latino-americanos como Chile e Uruguai". O movimento passou a defender um novo tipo de identidade floclórica, em que buscava visões literárias e musicais para manter suas identidades populares. O texto do próprio manifesto (1963) explicita: "la búsqueda de una música nacional de raíz popular, que exprese al país en su totalidad humana y regional", criticando a oposição indígena entre as chamadas "canções folclóricas" e "canções folclóricas populares", a relação entre a indústria do tango/cultural resultante e o sistema de hegemonia unilateral das apresentações populares, em Buenos Aires, sobre todo o país.

O Manifesto (1963) analisa o fato político de que o tango é definido como uma canção popular, tornando-se um estereótipo, um país separado do contexto do plural e do real: "*fue entonces cuando lo condenaron a repetirse a sí mismo, hasta estereotipar un país de tarjeta postal, farolito mediante, ajeno a la sangre y el destino de su gente.*" Deixando do lado o passado idealizado, em que repre-

⁷ Entre seus signatários estavam os poetas Armando Tejada Gómez e Pedro Horácio Tusoli; os músicos Tito Francia, Juan Carlos Sederó e Oscar Mátus; e a cantora Mercedes Sosa.

representações de paisagens e trajes representando o sujeito “Estado”, ou representações que valorizam o status quo das elites oligárquicas, estabelecem uma identidade argentina, Diaz (2004) observou que o movimento passou a um certo valor presente, em entre os sujeitos coletivos, o "povo argentino" é considerado "contemporâneo", ativo e mutável da realidade.

Em Novo Cancioneiro, a música é defendida como veículo de uma mensagem que devia estimular a conscientização e ação política, com foco no chamado "países reais", que expressa a diversidade das pessoas e culturas nacionais e deixa as realidades como trabalhadores, esperança, relações de exploração, injustiça, violência, marginalização etc. (DÍAZ, 2004).

Costa Garcia (2005) enfatizou que o movimento enfatizava que a arte deveria ser uma espécie de “porta-voz” do povo ao verificar a realidade do país. Díaz (2004) enfatiza em termos de "libertação", pois cria uma conexão entre trabalho/esperança/luta, estimulando a conscientização e mobilizando a ação.

Assumindo um novo papel social, o artista torna-se portador de uma missão, de um propósito, pois sua primeira tarefa é levar o projeto proposto ao público. Para tal, o movimento defende a fusão entre artistas populares e públicos; introduz nas letras das canções como estratégias discursivas da poesia cultural e típica; o rigor estético, aperfeiçoando-se da forma e da qualidade musical em alcançar a qualidade; uma atualização musical na composição, arranjo e interpretação com novas harmonias e canto melódico diferenciado. (DÍAZ, 2004).

O político-social do artista, canções firmes, manutenção das raízes populares, tempo/história (agora), sujeito privilegiado ("povo argentino") e ajuste do tipo de identidade nacional, e a busca por representar o chamado "real país", tanto como a Argentina relacionado às necessidades sociais dos movimentos populares organizados em diferentes países da América Latina.

Costa Garcia (2008) também enfatiza esse caráter transnacional e convergente do movimento, por meio do qual une diferentes intelectuais e latino-americanos, e afirma ter um caráter nacional (ao menos regional) para se tornar uma expressão da arte nacional. , ao mostrar uma relação estreita entre participação e combate entre seus artistas, o autor abre espaço para refletir sobre a influência e a relação entre o movimento, seus membros e o Partido Comunista, cuja Arte é vista como ferramenta e consciência de luta.

2.6 “La Negra” – a intérprete do movimento

Seguindo os princípios do Movimento do Novo Cancioneiro, desde o início dos anos 60, Mercedes sempre incluiu músicas sobre a América Latina em seu repertório, além da seleção diversificada de compositores e artistas latino-americanos com quem se apresentou, mudando algumas músicas do canções clássicas envolvidas no continente. Assim, desde os primeiros registros, suas interpretações estão repletas de afirmações sobre/representando a América Latina, ou melhor, o respeito aos princípios estabelecidos na Declaração de 1963, que defende a universalidade e a comunicação com o continente, que devem ser analisadas dinamicamente e são redefinidas a partir o contexto interpretativo em que são cantadas.

Em 1966, Mercedes cantou *Canción para mi América* do uruguaio Daniel Viglietti, que, segundo um manifesto de 1963, justificou a percepção da realidade como forma de consciência política: (“*Dale tu mano al indio/ Dale que te hara bien/ y encontraras el camino/ Como ayer yo encontré*”). A canção busca impulsionar o movimento popular à ação pela conquista de direitos (“*Si no se abren las puertas/ El pueblo las ha de abrir/ America esta esperando/ Y el siglo se vuelve azul*”), além de explicitar o papel da música e do artista neste contexto (“*La colpla no tiene dueño/ Patronos no mas mandar/ La guitarra americana/ Peleando aprendió a cantar*”). Esta mesma importância da cantora aparece na música de Horácio Guarany, *Se se calla el cantor*, interpretada por Mercedes em 1967: “*Si se calla el cantor se quedan solos/ los humildes gorriones de los diarios,/ los obreros del puerto se persignan/ quién habrá de luchar por su salario.*”

Ao escolher seu repertório e cantar tais canções, Mercedes reafirma seu compromisso de fazer sua voz ser ouvida pelos marginalizados e se posicionar como ferramenta de conscientização. Vale destacar o florescimento dos movimentos sociais em toda a América Latina na década de 1960 e o confronto com regimes autoritários ou propostas autoritárias de golpe.

Na *Canción con todos*, de Tejada Gómez e César Isella, cantada por Mercedes no disco *El grito de la tierra*, de 1970, a América Latina é descrita como uma terra de povos explorados pela exploração das riquezas botânicas e minerais do continente. O artista surge como alguém que tem consciência do pro-

blema, vê toda a América como um todo e usa sua voz como veículo de condenação: (*“Toda la piel de América en mi piel/ Y anda en mi sangre un río/ Que libera en mi voz su caudal”*).

O refrão da música também se constitui num incentivo à união latino-americana como forma de libertação: *“Todas las voces todas/ Todas las manos todas/ Toda la sangre puede/ Ser canción en el viento/ Canta conmigo canta/ Hermano americano/ Libera tu esperanza/ Con un grito en la voz”*. No disco *Cantata Sudamericana*, gravada por Mercedes em 1972, na música *És Sudamérica mi voz de Félix Luna e Ariel Ramírez*, ao mesmo tempo em que busca fomentar a unidade entre os povos latino-americanos, define uma América birracial em que, apesar de todas as suas extensões, haverá um desejo de justiça, paz e liberdade.

Nesta música, o artista começa a representar toda a América do Sul e suas aspirações: *“No canta usted, ni canto yo/ es Sudamericana mi voz”*. Busca-se mobilizar a unidade latino-americana em prol de uma nova emancipação, na qual a maioria esteja inclusa:

Otra emancipación, le digo yo les digo que hay que conquistar y entonces sí mi continente acunará una felicidad, con esa gente chica como usted y yo que al llamar a un hombre hermano sabe que es verdad y que no es cosa de salvarse cuando hay otros que jamás se han de salvar.

Através de *“La Negra”*, a América Latina, espaço de exploração capitalista e desigualdade socioeconômica, é retratada como um espaço de possibilidade de liberdade e igualdade, baseado na conscientização e na luta coletiva por um futuro alternativo. Ao interpretar canções cativantes sobre a América Latina, no contexto do autoritarismo em diferentes países, a voz de Mercedes (o jeito que ela interpreta, suas peças) tenta se posicionar como uma força transformadora.

Observando a difusão dos ideais da Canção Nova no continente americano, percebe-se o quão dinâmico esse fenômeno tem sido no continente desde a década de 1960, principalmente relacionado ao surgimento de movimentos sociais reivindicativos e libertadores e às origens autoritárias específicas de vários países da região. É importante ressaltar que, após a Revolução Cubana (1959), uma das premissas de diversos grupos de esquerda na América Latina foi expandir a base socialista para outros países do continente africano, para os quais uma estratégia de ampliação da participação popular foi requerida.

CAPÍTULO 3. ANÁLISE DE MÚSICAS E CAPAS DE DISCOS DE MERCEDES SOSA

O discurso contra hegemônico debate o conteúdo da epistemologia que está presente quase globalmente. Essa ubiquidade quase global se deve às ferramentas criadas pela modernidade, tendo a globalização como principal ferramenta. Este capítulo tem por finalidade abordar os conceitos de contra hegemonia e decolonialidade, no intuito de abordar o tema o relacionando com as músicas e as capas dos discos de Mercedes Sosa.

3.1 Como um pájaro livre

Do ponto de vista cultural a dependência da América Latina, em relação à dispositivos estrangeiros vindos das grandes metrópoles, é histórico. Tal dependência foi intencionalmente construída pela lógica colonizadora, desde a colonização das Américas e do Caribe, em função dos processos de hierarquização social, que buscou, primordialmente, desvalorizar, anular, ocultar e invisibilizar cosmologias e culturas não-europeias. Esse processo se deu à medida que foram impostos inúmeros elementos culturais que, aqui somados às resistências, criatividade, negação e organização da sociedades ameríndias e da cultura de matriz africana trazida pelos africanos em diáspora, fizeram parte da construção cultural local.

No caso dos saberes das mulheres latino-americanas, esse processo de menosprezo ainda foi mais intenso, pois, conforme Segato (2018), a intervenção colonial, tanto no passado como no presente, tem a característica de diminuir tudo o que diz respeito às mulheres, notadamente, às de cor.

Na América Latina, as mulheres tiveram participações importantes nas lutas históricas, por meio de ações de mobilização e de práticas cotidianas, elas resistiram à colonialidade em larga escala e a todas as formas de violência contra si. O corpo feminino, apresenta-se como desafio à reflexão teórica que forja uma reconfiguração da abjeção, da invisibilidade e da vulnerabilidade, no que diz respeito ao corpo pensado sob o ponto de vista étnico e decolonial. O corpo, sendo interface do discurso e um fenômeno social, é vulnerável.

María Lugones (2008) afirma que é impossível compreendermos de maneira profunda as desigualdades sociais sem fazermos a conexão entre raça,

classe, gênero e sexualidade. Lugones (2008) utiliza-se da análise de Aníbal Quijano para explicitar essas relações e conseqüentemente aprofunda a teoria do autor quando abarca as relações de gênero.

Ademais, a exploração da mulher na América colonial vai muito além da exploração sexual, já que a imposição moderna de um sistema de gênero opressivo e racialmente diferenciado não pode ser reduzido apenas como circulação de poder que organiza a esfera sexual e doméstica, oposta ao domínio público da autoridade e à esfera do trabalho assalariado (MURADAS, PEREIRA, 2018).

A caracterização das mulheres europeias brancas como sexualmente passivas e fisicamente frágeis tornou a posição das mulheres “não-brancas” caracterizada como objeto sexual, mas também suficientemente fortes para aguentar qualquer tipo de trabalho, não só o doméstico (LUGONES, 2014). María Lugones (2008, p. 98-99) descreve o sistema de gênero colonial, imbricado pela raça e exploração laboral:

De su participación ubicua en rituales, en procesos de toma de decisiones, y en la economía precoloniales fueron reducidos a la animalidad, al sexo forzado con los colonizadores blancos, y a una explotación laboral tan profunda que, a menudo, los llevó a trabajar hasta la muerte.

María Lugones compreende que além da colonialidade do poder que subordinou povos e raças aos europeus houve uma colonialidade de gênero. A construção social do corpo e da mente de maneira hierárquica e fortemente opositiva entre homens e mulheres que atua na divisão de tarefas baseada no biológico, tratada por Bourdieu, encontra diálogo na teoria sobre a colonialidade de gênero elaborada por María Lugones. O mundo social e suas instituições que trabalham incessantemente nesses disciplinamentos se alicerçam no capitalismo Eurocentrado e global. Lugones (2008) defende que anteriormente à colonização as tribos indígenas dominadas e as sociedades africanas Yorubas desconheciam as diferenças de gênero.

Logo, ao abordar a música, como expressão artística e cultural, metodologicamente consideraremos a prerrogativa decolonial de que a lógica e os legados do colonialismo podem continuar existindo, mesmo depois do fim da colonização formal e da conquista da independência econômica e política, como analisa Nelson Maldonado-Torres (2018).

Interessante notar, que apesar da “missão civilizatória” europeia, distintos sujeitos resistiram, negociaram, ressignificaram elementos de suas culturas ancestrais produzindo um contexto cultural híbrido, conforme já descreveu Homi Bhabha (2001).

Atualmente, na América Latina e Caribe, observamos distintos artistas que atuam numa perspectiva decolonizadora, visando a retomada cultural de tradições de origem africana e ameríndia, e a produção artística autêntica que se distancia do cerne nortecentrado.

Começaremos nossa análise pela seguinte música: *Como un pájaro libre*, em que Mercedes Sosa trata da necessária tomada de posição em relação ao mundo:

*Yo no creo solamente que la canción, este, cumpla un papel preponderante en América Latina. Yo creo que la toma de posición de algunos cantantes, de algunos artistas, cantantes, compositores, significa mucho para el continente. En este continente de nosotros, también eh... los niños nuestros, nosotros acunamos niños, le cantamos, los mimamos y, de repente, como los pájaros vuelan, se van... y de repente desaparecen también. Desaparecen... Nos arrebatan los hijos. Y yo considero que los niños de nosotros debemos tener un deber no tan solo de mecerles, de cantarles, de protegerles. Sino que ojalá tuvieran o hayan tenido un destino mejor. ¡Un destino de libertad! La libertad de poder elegir, la libertad de la democracia. La libertad que es tan importante en la vida del ser humano y no tan solo, vuelvo a repetirle como dije hace rato, la libertad colectiva, la libertad de un pueblo, sino la libertad de ser cada uno lo que uno quiere. Hace muchos años nosotros no la ejercemos. Ojalá que tantas madres, que han llorado tanto estos años, tantas madres puedan recuperar a sus hijos o puedan ser como en el caso de esa canción²⁴ que sus hijos sean libres, bastante difícil en este momento del mundo, pero ojalá sea así (destaque nosso) (*Como un pájaro libre*, 1983, p. 54-9).*

A cantora afirma que sua luta segue os esforços de outros intelectuais – outros cantores, artistas, compositores – porque é sua conduta moral e, como artista, posicionar-se para expor a injustiça é a pedra angular.

Neste caso, Mercedes Sosa alinha-se com a petição das mães de luto sem fim na Plaza de Mayo, exigindo que os presos políticos, a maioria dos quais são jovens, sejam libertados. Essa liberdade é cantada pela música que deu título ao documentário *Como un pájaro libre*. A seguir, como material de cotejo, apresentamos a letra dessa canção:

Como un pájaro libre

Como un pájaro libre, de libre vuelo

Como un pájaro libre, así te quiero

*Nueve meses te tuve creciendo dentro
 Y aún sigues creciendo y descubriendo
 Descubriendo, aprendiendo a ser un hombre
 No hay nada de la vida que no te asombre*

*Como un pájaro libre, de libre vuelo
 Como un pájaro libre, así te quiero*

*Cada minuto tuyo, lo vivo y muero
 Cuando no estás, mi hijo, ¡cómo te espero!
 Es el miedo, un gusano, me roe y come
 Apenas abro un diario, busco tu nombre*

*Como un pájaro libre, de libre vuelo
 Como un pájaro libre, así te quiero*

*Muero todos los días, pero te digo
 No hay que andar tras la vida como un mendigo
 El mundo está en tus manos, puedes cambiarlo
 Cada vez, el camino es menos largo*

*Como un pájaro libre, de libre vuelo
 Como un pájaro libre, así te quiero*

Essa canção apresenta a relação entre o corpo materno (aquele que carregou por nove meses seu filho) e o corpo do filho (ausente, distante), nessa medida é uma forma de politizar a ausência dos filhos que não estão mais. Segundo Elisabeth Badinter (2011), o instinto materno é um mito naturalizado, ou seja, construção social como controle e submissão das mulheres às necessidades das crianças. Este é universalizado, como se todas as mães devessem sentir o mesmo sentimento, mesmo em condições para a criação e mantimento dessas crianças serem totalmente diferentes. O sentimento é parte do campo subjetivo, não podendo ser universalizado e homogeneizado como forma de imposição (VIEIRA, 2014).

Nesse sentido, autoras como Lélia Gonzalez (1984) ressaltam as opressões interseccionais das mães negras escravizadas, que não foram vivenciadas

pelas mães brancas, gerando estereótipos de cuidadora subalterna. Materializa-se como o exemplo da “mãe-preta” – mantidos na figura da empregada doméstica, cozinheira, faxineira e babá, que cuidam das crianças brancas – e hipersexualizados não passíveis de relações afetivas-estáveis, como “a mulata tipo exportação”, presentes no Brasil contemporâneo, em razão de estruturas de poder instauradas na colonização.

Podemos perceber, por meio da interseccionalidade, que o mito da fragilidade feminina é algo racializado e classista, em que apenas as mulheres brancas de classe média são consideradas delicadas, enquanto as mulheres negras e pobres podiam exercer atividades laborais desgastantes, desde a colonização.

O papel de Mercedes Sosa na escolha de seu repertório, focando quase inteiramente neste momento de seu retorno do exílio a uma canção política, é que ela se posiciona, ela entra no mundo da atuação, não reivindicar a liberdade seria seu impostor moral.

3.2 Balderrama, Hasta la victoria e Cancion Por La Flor y El Fusil

A exemplo cubano, pois o governo socialista representado pelo partido Unidade Popular havia sido eleito democraticamente em 1970, apesar das tentativas de intervenção por meio das *covert actions* (ações encobertas) e do financiamento da imprensa opositora pelo governo norte-americano, feitas no período eleitoral, como será mostrado ao longo deste trabalho.

Portanto, se constitui como um movimento que surge a partir desse contexto de euforia política e social presente, vivida e sentida, advinda de um novo contexto desenhado pela Revolução Cubana, pela Guerra Fria, pela guerra do Vietnã, pela reflexão a respeito da exploração europeia e norte-americana e, também, pela “ferida colonial”. Esta última é expressa a partir do colonizado, do sujeito que expõe seu ponto de vista a partir da colonialidade vivida (MIGNOLO, 2005). São os países que se autodenominam “desenvolvidos” e “ocidentais” que buscaram (e buscam) ditar, durante a colonização e também após as independências das colônias, as regras do ser e do saber, o modo de vida que deveria ser adotado (o da “modernidade”), categorizando de “inferiores” todos os povos e culturas que não se adequavam a tais ditames, dessa forma criando e mantendo o que Walter Mignolo chama de “ferida colonial”: os sujeitos racializados

que têm sua humanidade negada (MIGNOLO 2005; 2009). Estes mesmos sujeitos desenvolvem, no entanto, diversas formas de subverter esse domínio: nas ciências, na cultura - seus modos de saber, de ver e de viver, nas artes, na literatura, na música e na poesia.

Havia um padrão de expressão para o poder global do capitalismo centrado na Europa, e ele surgiu na América Latina com a chegada dos colonizadores europeus, ocorrendo em disputas e conflitos entre pessoas ou grupos sobre ter poder sobre certas áreas da vida.

Um de seus eixos era a colonialidade do poder, o que significava que as relações de dominação territorial europeia se estendiam às relações sociais estabelecidas no "novo" continente. A colonização da América Latina, portanto, tem a ver com a invenção da raça e a categorização das pessoas nessas categorias para subordinação ao colonizado; a biologia justifica novos papéis sociais.

Para Fanon:

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana" (FANON, 2008, p. 34)

Assim, a cultura dominante faz com que a sua seja apontada como inferior, que faça com que tenha que provar que ele, também, faz parte de uma "civilização" que a cultura metropolitana não reconhece.

A luta pela abertura democrática, que ela cantou nas décadas de 1970 e 1980, era imparável e exigia que outros artistas se apresentassem. Em outras palavras, chama outros a assinarem seu ato e se afastarem de uma vez por todas porque esse ato "constitui o desenvolvimento da mera possibilidade em uma única escolha de uma vez por todas" (BAKHTIN, 2010, p.80).

Portanto, o fato de uma democracia jovem estar progredindo exige que o trabalho dos intelectuais na luta pela consolidação da democracia seja efetivo, após as barricadas, e por isso é preciso estar atento aos desdobramentos posteriores. A promessa do intelectual é garantir que a impunidade não aconteça, se opor aos desaparecimentos, chorar por não haver cadáveres, chorar pela agonia sem fim de uma mãe que não para de chorar pelo filho ausente.

O papel desempenhado pelo artista é político, o que não significa, como afirma Rancière (2010), uma oposição entre quem pode e quem não pode resistir, mas uma luta pelo princípio da igualdade em parte. Nesse sentido, o trabalho intelectual só pode ser um sinal de emancipação do público e, portanto, o trabalho intelectual é duplo: o primeiro é baseado na conduta moral, e ninguém mais pode assumir o papel de explicar o mundo e condenar a desigualdade, o segundo trata da libertação do público, borrando a oposição entre quem vê e quem age (RANCIÈRE, 2010).

Patriota, Sosa era conhecida por defender a integração dos povos latino-americanos. Ao longo de sua vida, ela apoiou causas da esquerda política e, na década de 1960, as músicas apareceram em eventos como a Guerra Fria e a Revolução Cubana. Nesse período, em vários países da América Latina, foi produzida música participativa alinhada à ideologia de esquerda.

Nas seguintes músicas (*Balderrama* e *Hasta la Victoria*), a cantora faz uma forte referência ao comandante Che Guevara, mostrando aproximação ao partido comunista:

Balderrama

A orillitas del canal

Cuando llega la mañana

Sale cantando la noche

Desde lo de Balderrama

Sale cantando la noche

Desde lo de Balderrama

Adentro, puro temblor

El bombo con la baguala

Y se alborota quemando

Dele chispear la guitarra

Y se alborota quemando

Dele chispear la guitarra

Lucero, solito

Brote del alba

¿Dónde iremos a parar

Si se apaga Balderrama?

¿Dónde iremos a parar

Si se apaga Balderrama?

Si uno se pone a cantar

Un cochero lo acompaña

Y en cada vaso de vino

Tiembla el lucero del alba

Y en cada vaso de vino

Tiembla el lucero del alba

Zamba del amanecer

Arrullo de Balderrama

Canta por la medianoche

Llora por la madrugada

Canta por la medianoche

Llora por la madrugada

Lucero, solito

Brote del alba

¿Dónde iremos a parar

Si se apaga Balderrama?

¿Dónde iremos a parar

Si se apaga Balderrama?

Hasta la victoria

Yo soy Ramón

Aquel que rompe las cadenas

Buril, solar

La fe que enciende las hogueras

Clamor fundamental

La voz de la justicia

El que a la suave brisa

La torna en vendaval

*Yo soy Ramón
Aquel que nunca morirá
Que tiemble el verdugo opresor
El buitre insaciable del mal
Detrás de la muerte yo soy
Ramón, la victoria final*

*Yo soy Ramón
Aquel, la luz del oprimido
La carne, sangre y piel
Del hombre redimido
Yo soy el león que va
Cruzando la montaña
Por montes y quebradas
Rugiendo libertad
Yo soy Ramón
Aquel que vive más allá
Que tiemble el verdugo opresor
El buitre insaciable del mal
Detrás de la muerte yo soy
Ramón, la victoria final*

Nesse momento, Mercedes Sosa assumindo uma posição transgressora a seus próprios atos percebe que o poder de suas atuações produziu um efeito negativo para os militares, ou que podemos chamar aqui de desobediência epistêmica, a desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2008) consiste no despreendimento de conceituações e vivências concebidas como naturais e pacificadas quando, na realidade, foram criadas, naturalizadas e difundidas na colonização, por meio da dialética de inferiorização do outro.

Por meio dessa desobediência epistêmica, a abordagem decolonial estabelece uma crítica ao processo de produção do conhecimento científico que, ao

privilegiar matrizes eurocêntricas, reproduziu a lógica da relação colonial (MURADAS, PEREIRA, 2018). As experiências de grupos subalternos⁸, logo como os processos de transformação ocorridos nas sociedades “não ocidentais”, continuam sendo tratados a partir de suas relações de semelhança ou divergência com o que se denominou centro (MURADAS, PEREIRA, 2018).

Na maioria das vezes, os grupos opressores não parecem apreciar o poder das canções políticas nos anos horríveis da América Latina. O contexto em que essa canção militante circulou mudou de outras formas ao longo dos anos, pois o panorama social refletido neste cancionário tem curvas importantes, como a atuação dos guerrilheiros urbanos, as discussões em torno da era da retirada democrática da batuta do Onganía. Isso tudo muda o sentido político que as canções militantes nutrem, e nessa medida vamos comparar duas canções de 1970, consideradas o eixo de mudança da década militante.

Por sua proximidade com movimentos organizados de esquerda e seus voicais dedicados a questões populares, durante a ditadura militar (1976-1983), as músicas de Mercedes foram banidas da Rádio Nacional Argentina. Ameaçada e perseguida pela intransigência da era autoritária, após ser presa em 1979 com seu público em Mar del Plata, a artista fugiu para Paris, onde continuou sua crítica ao autoritarismo e desigualdade social e sua defesa da liberdade, dos direitos humanos e vida.

Além disso, em várias entrevistas, Mercedes enfatizou sua obsessão pelo aprendizado e prática do canto, buscando melhorar seu desempenho. Ela começou a dar vários shows e turnês pelo mundo, defendendo ideais e utopias democráticas em toda a América Latina, em grande parte porque era vista como um ícone contra as ditaduras, contemporâneas de artistas pop e jovens que se reuniam ao seu redor, de diferentes países.

Reavivar as reflexões iniciadas por Costa Garcia (2005) para considerar a relação e a influência entre integrantes do movimento argentino e do Partido Co-

⁸ Grupos subalternos refere-se ao termo classe subalternas do teórico italiano Antonio Gramsci, como categorias alijadas do poder. No entanto, ressalta Spivak, que não devemos teorizar sobre um sujeito subalterno monolítico e indiferenciado, pois tratam-se de sujeitos heterogêneos, que compõem as “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2004, p. 12).

munista na composição dos princípios que nortearam o projeto da política estética nos anos 60 é animar os integrantes da banda, pois bem como a faixa musical de Mercedes Sosa. Em várias entrevistas, Mercedes confirmou sua filiação ao Partido Comunista antes da década de 1980, no entanto, ela também enfatizou sua independência de uma ideologia muito fechada:

Yo nunca fui de estar en reuniones del partido, yo soy una cantante nada más: mi misión era cantar. Yo siempre fui a lo libre, era muy difícil ponerme el Lenin por delante: siempre he dicho lo que pensaba sin consultar a nadie, y vos sabés que los partidos se llevan mal con esa gente. (SOSA apud CRITICA DE LA ARGENTINA, 2009, p.6)

O núcleo desta crítica não é uma constatação original dos estudos pós-coloniais. No entanto, tais estudos têm um papel central a cumprir, pois impulsionaram a revalorização das teorias do sul, que procuram descobrir perspectivas transmodernas⁹ para a decolonialidade epistemológica, por meio de estratégias de desobediência, vigilância e suspeição epistêmica (MURADAS, PEREIRA, 2018).

No que diz respeito à música de Mercedes em particular, objeto deste trabalho, a abordagem decolonial é uma desobediência epistêmica capaz de desconstruir as normas laborais. Dessa forma, buscamos transbordar as continuidades de sublinhagens que se cruzam emolduradas pelas divisões políticas criadas pela colonização.

Além disso, a partir do final dos anos 60, os debates e princípios em torno da organização da Casa das Américas em Cuba, que organizou a Conferência Latino-Americana de Música em Havana em 1972, reuniu diversos intelectuais e artistas do continente e da Europa, propondo uma relação musical/revolucionária, busca organizar princípios norteadores para cantores/compositores latino-americanos.

⁹ Segundo Dussel (2005, p. 31) a transmodernidade é um projeto de libertação político, econômico, ecológico, erótico, pedagógico, religioso, que propõe transcender a versão eurocêntrica da modernidade. O autor diz que: “De maneira que não se trata de um projeto pré-moderno, como afirmação folclórica do passado, nem um projeto antimoderno de grupos conservadores, de direita, de grupos nazistas ou fascistas ou populistas, nem de um projeto pós-moderno como negação da Modernidade como crítica de toda razão para cair num irracionalismo niilista. Deve ser um projeto “trans-moderno” (e seria então uma “Trans-Modernidade”) por subsunção real do caráter emancipador racional da Modernidade e de sua Alteridade negada (“o Outro”) da Modernidade, por negação de seu caráter mítico (que justifica a inocência da Modernidade sobre suas vítimas e que por isso se torna contraditoriamente irracional)” (DUSSEL, 2005, p. 30)

Investigar se existe uma relação entre Mercedes Sosa e este evento também contribuirá para uma melhor compreensão de sua trajetória musical, bem como do universo simbólico associado ao engajamento social e político da artista.

Já reconhecida em Havana, em 1974 Mercedes foi convidada pelo Conselho Nacional de Cultura de Cuba para participar de um encontro de jovens bardos na Casa das Américas. A canção de protesto de 1967 não participou porque ela estava em turnê pela União Soviética.

Mercedes participou de vários eventos durante seus 11 dias no país: foi recebida pela "grande heroína revolucionária", membro do Comitê Central do Partido Comunista e diretora da Casa das Américas Heydée Santamaria; reuniu-se com Fidel Castro; Comandante Luo; conheceu os artistas de Nova Trova no Museu de Artes Decorativas; visitou lugares históricos; realizou para os trabalhadores da fábrica de cigarros H'Upmann, os estudantes no campo e no Teatro de la Ropeña em Tralajaradores, centro de Cuba Cantando no encerramento cerimônia da 25ª Conferência da Confederação Mundial dos Sindicatos; visitar a Escola Profissional Lenin; actuar no Teatro Amadeo Roldan; e fazer inúmeras aparições na televisão estatal cubana.

Ao se apresentar-se para uma plateia de intérpretes, artistas e intelectuais na Casa das Américas, Mercedes respondeu perguntas sobre sua trajetória e sobre o Novo Cancioneiro. Depois, acompanhada por Santiago Alberto Bertíz, cantou várias músicas de seu repertório e conheceu o trabalho de vários intérpretes cubanos. Conforme destacou Alejandro G. Alonso, no Jornal Juventud Rebelde, Mercedes afirmou para a plateia de artistas: "Escutem-me, quero ser flor, mas se não puder, serei fuzil:

Cancion Por La Flor y El Fusil

*Quando no sirve la canción
porque en la mesa falta el pan
no sé si darte el corazón,
mi voz, la flor o algún fusil.*

*El hombre es tiempo que se va,
temiendo dura un poco más*

*mas solo vive si se da
en una flor, o en un fusil.*

*No sé si el tiempo de vivir
vendrá en el tallo de un rosal,
vendrá en el caño de un fusil,
no sé si el grito la oración.
Pero si sé de un largo mal
que vuelve inútil la canción
que escupe al pan y al corazón
que no nos deja conocer.*

*Porque el peligro de pensar
es que podemos comprender
que sólo un nombre tiene el mal,
dejar hacer, dejar pasar,
si no es con vos no te metás...
Pero hoy me paro y digo: ¡no!*

*Porque es el tiempo de vivir
contra el imbécil y el señor,
porque es el tiempo de luchar
contra el prejuicio y el dolor.*

*Porque es el tiempo de empezar
pongo mi brazo y mi canción
y si mi brazo nada es,
igual que es nada la canción,
saldré a morir por el amor,
tus veinte años y un fusil.*

*Y si me matan por decir que hoy
en la mesa falta el pan,*

*será el cañón y no el rosal
el que repita la canción.*

*Si el tiempo nuevo ha de venir
lo quiero nuestro hoy aquí
porque estoy harta de esperar
amando un mundo sin amor.
Escúchenme: quiero ser flor,
pero si no, seré fusil.*

Mercedes enfatiza a transcendência da música e sua relevância para o papel que desempenhou na sociedade argentina em tempos autoritários, e destaca os esforços da ditadura militar para suprimi-la. Suas narrativas trazem a construção de símbolos políticos, representam a competição e instigam a mobilização social por meio do canto, para que a cantora e seu repertório, apesar da censura, transcendam os constrangimentos físicos e estimulem continuamente a libertação entre seus públicos de esperança. Com a alcunha "La Negra", tentamos imortalizar a acérrima cantora Mercedes Sosa.

3.3 Sólo le pido a dios

Um artista fala com seu público, o que muitas vezes também inclui autoridade, e saber quem é o público e quem a autoridade está falando com ele afeta a maneira como ele escreve letras e acompanhamentos, como você se posiciona no palco e como você qual entonação a música relevante será cantada. Essas questões também estão intimamente relacionadas ao conceito de representação.

Apesar de ter a consciência que "América Latina" é um conceito inventado (MIGNOLO, 2005), que evoca em si o processo de interferência nas ex-Américas Hispânica, Portuguesa e Francesa por países que buscavam exercer aqui seu poderio e influência, assim como pela elite dominante que aqui residia, utilizaremos este termo quando se fizer necessário, ou seja, quando nos referirmos a termos utilizados pelos autores que serão abordados.

Em outras ocasiões, tentaremos utilizar os termos “América” ou “América do Sul”, com a igual consciência que são termos também inventados e que não eram utilizados pelos habitantes da “América” antes da chegada dos europeus no século XV. Em alguns casos simplesmente colocaremos o termo “latina” entre aspas. Reconhecer essa invenção, afirma Mignolo (2005) é o primeiro passo para a descolonização do pensamento.

No final de 1978, quando os ditadores Rafael Videla e Augusto Pinochet quase arrastaram seu país para uma guerra pecaminosa e trágica, o cantor e compositor argentino Leon Gieco compôs e gravou uma música. Espalhado pelo mundo, o clássico é conhecido hoje em mais de 50 idiomas: *Sólo le Pido a Dios*.

Sólo le pido a Dios foi gravado posteriormente e vive na voz atemporal de uma das maiores intérpretes do folclore argentino, Mercedes Sosa, após seu retorno triunfante à democratização.

León Gieco informa que em 24 de março de 1976 acordou com o som de tanques militares avançando pela Avenida Corrientes em direção à Plaza Mayor. Este é o início do golpe. Há um consenso de que a maioria dos argentinos se sente aliviada no início, e que o resultado, em parte, significa o fim de um período de profunda tensão e instabilidade política. A situação no país sob Isabel Perón criou um sentimento entre a maioria das pessoas de que está fora de controle. A esse respeito, León destacou que:

Quando se produjo el golpe del 24 de marzo me puse contento, como casi todos los argentinos, porque la última época del gobierno de Isabel fue un desastre. La Triple A asesinaba gente, muchos se estaban yendo por las amenazas o porque no se bancaban la situación de violencia y de desprotección que había

Com base no depoimento de Leon, podemos demonstrar que, além de saber da existência de torturas e assassinatos, os exilados também tiveram informações em 1978 sobre os "voos da morte", prática amplamente utilizada pela ditadura argentina, que incluía, entre eles, repressores sequestraram, detiveram e torturaram em centros de detenção secretos antes de serem transferidos, ou seja, executando vítimas e escondendo seus corpos.

Inúmeras vezes, a ocultação de corpos ocorreu na forma de colocação de vítimas (conscientes ou não) em aviões, de onde são lançadas ao mar. Desta prática emerge a figura do “desaparecimento. Segundo grupos argentinos de di-

reitos humanos, cerca de 30.000 pessoas estão desaparecidas e 500 bebês foram roubados (fruto da apropriação de crianças por meio de "botas de guerra", relações estabelecidas quando prendem mulheres grávidas e, na maioria dos casos, mulheres assassinadas).

O retorno de Leon a Buenos Aires em dezembro de 1978 coincidiu com o que parecia ser um conflito iminente entre Argentina e Chile sobre o "Canal de Beagle". Imediatamente depois de voltar para casa, León começou a trabalhar em seu novo disco, IV LP. Lançado em 1978, o álbum está repleto de canções que se tornaram verdadeiros hinos de sua carreira, como *Sólo de pido a Dios* e *Canción de amor para Francisca*.

Diante dessa situação, Gieco passou por um longo período sem compor, tendo em vista que suas músicas eram frequentemente atacadas por COMFERs e agentes da repressão durante seus discursos. Em 1980 ele lançou um álbum de compilação devido à pressão da Concert Hall Records (que queria que o músico lançasse um álbum). Sobre a compilação, León destaca: "Y así surgió 7 años, que fue el más vendido de todos os mis discos, alrededor de ochocientas mil copias"

Em 1982, apesar de desencorajado a continuar trabalhando na capital argentina, significou muito para Leon. Primeiro, sua segunda filha, Joanna, nasceu em 24 de agosto. Outro acontecimento, também relacionado à sua vida pessoal e não apenas profissional, é o retorno de Mercedes Sosa de La Negra ao país após anos de exílio.

O retorno de Mercedes também significava que o retorno da democracia está se aproximando. Mercedes descobriu a obra de Leon durante o exílio, quando o filho a apresentou a *Sólo le pido a Dios*", música que ela imediatamente incorporou ao seu repertório na Europa. Em fevereiro de 1982, Mercedes voltou à Argentina e convidou León para acompanhá-la em seu primeiro recital, na Ópera. "Desde entonces, nada es igual en las vidas de Mercedes y León. Es una relación fraternal, profunda, acaso indescriptible. Y se nota cada vez que uno de ellos se refiere al otro".

Na verdade, a relação vai além da música aos valores mais profundos de amizade, parceria e solidariedade eterna. À medida que a ditadura e a redemocratização se aproximavam, Leon continuou seu trabalho, como sempre fez, com aqueles que mais precisavam e com artistas que colaboraram em questões de dignidade e direitos humanos.

No entanto, no contexto das primeiras eleições democráticas, após a derrota da Guerra das Malvinas em 1983, Leon manteve sua postura crítica e apartidária e não mostrou apoio a nenhuma eleição.

O conceito de racialização proposto por Walter Mignolo (2005) inclui e extrapola até certo ponto o conceito de raça proposto anteriormente, uma vez que o processo inclui não apenas pessoas, mas também religião, região, conhecimento e linguagem (MIGNOLO10, 2005), e esse conceito é adotada neste trabalho. Sobre esse tema, o estudioso decolonial Aníbal Quijano (2005) aponta que a Europa, como centro do capitalismo mundial, busca estabelecer seu controle por meio da subjetividade, da cultura e do conhecimento.

Para tanto, os colonizadores privaram os colonizados das descobertas culturais que pudessem representar os interesses do Estado colonizador, suprimindo suas formas de produção intelectual e seus mundos simbólicos, e obrigando-os a aprender a cultura da metrópole, apenas em parte, como desde que isso conduza à reprodução da dominação. Como resultado, o etnocentrismo se desenvolveu em relação à "classificação racial da população mundial" (QUIJANO, 2005, p. 121), o que fez com que os europeus se sentissem naturalmente superiores a outros grupos de pessoas

De fato, o papel político assumido pelos músicos infere o alcance da festa muito além dele. A letra da música ilustra claramente sua escolha e função social:

Solo le pido a Dios

Solo le pido a Dios

Que el dolor no me sea indiferente

Que la reseca muerte no me encuentre

Vacía y sola sin haber hecho lo suficiente

*Solo le pido a Dios
 Que lo injusto no me sea indiferente
 Que no me abofeteen la otra mejilla
 Después que una garra me arañe esta suerte*

*Solo le pido a Dios
 Que la guerra no me sea indiferente
 Es un monstruo grande y pisa fuerte
 Toda la pobre inocencia de la gente
 Es un monstruo grande y pisa fuerte
 Toda la pobre inocencia de la gente*

*Solo le pido a Dios
 Que el engaño no me sea indiferente
 Si un traidor puede más que unos cuantos
 Que esos cuantos no lo olviden fácilmente*

*Solo le pido a Dios
 Que el futuro no me sea indiferente
 Desahuciado está el que tiene que marchar
 A vivir una cultura diferente*

*Solo le pido a Dios
 Que la guerra no me sea indiferente
 Es un monstruo grande y pisa fuerte
 Toda la pobre inocencia de la gente
 Es un monstruo grande y pisa fuerte
 Toda la pobre inocencia de la gente*

No entanto, reiteramos a necessidade de compreender que esse tipo de contribuição autoral vai muito além de uma atitude puramente filantrópica. De um modo geral, a música e os setores ligados à cultura e à educação têm um compromisso político com a realidade em que vivem.

A canção, se não confrontando diretamente os militares, tornou-se uma das mais aptas em sua divisão com o regime. Como aponta Pujol (2010), com o

tempo ele se tornará um hino de paz, e naquele momento turbulento antes do retorno da democracia, “nasceu como uma oração e o público fez dele um hino”¹⁰⁸ (PUJOL, 2010, página 312). Seus apelos indiretos – diretamente a Deus, mas expressos às pessoas – são retóricas estratégicas (SOUZA, 2017; 2018), na forma de orações religiosas, para difundir uma proposta socialmente mais apelativa, mais política do que religiosa. Em outras palavras, “Gieco vê Deus como a relação última de problemas que, estritamente falando, só os seres humanos podem resolver” (PUJOL, 2010, p. 312).

3.4 Venas Abiertas

Venas Abiertas, uma música escrita por Mario Schajris e Leo Sujatovich e cantada por Mercedes, ressalta a incapacidade dos latinos de esquecer seu passado, que está associado a muitas feridas e sonhos atrasados. Ele argumenta que a América Latina precisa encontrar outro caminho, que parta da solidariedade entre os povos e abra possibilidades para um novo futuro:

Venas Abiertas

America latina

Tiene que ir de la mano

Por un sendero distinto

Por un camino mas claro

Sus hijos ya no podremos

Olvidar nuestro pasado

Tenemos muchas heridas

Los latinoamericanos

Vivimos tantas pasiones

Con el correr de los años

Somos de sangre caliente

Y de sueños postergados

Yo quiero que estemos juntos

Porque debemos cuidarnos

*Quien nos lastima no sabe
Que somos todos hermanos*

*Y nadie va a quedarse a un lado
Nadie mirara al costado
Tiempo de vivir
Tiempo de vivir
Nada de morir*

*Vamos a buscar lo que deseamos
Nadie va a quedarse a un lado
Pronto ha de llegar
Tiempo de vivir*

*Nada nos regalaron
Hemos pagado muy caro
Quien se equivoca y no aprende
Vuelve a estar equivocado
Tenemos venas abiertas
Corazones castigados
Somos fervientemente
Latinoamericanos*

*Y cuando vengan los días
Que nosotros esperamos
Con todas las melodias
Haremos un solo canto
El cielo sera celeste
Los vientos habran cambiado
Y nacera un nuevo tiempo
Latinoamericano*

*Y nadie va a quedarse a un lado
Nadie mirara al costado
Nada de morir*

Vamos a buscar lo que deseamos

Pronto ha de llegar

Tiempo de vivir

Tiempo de vivir

Através de "La Negra", a América Latina, espaço de exploração capitalista e desigualdade socioeconômica, é retratada como um espaço de possibilidade de liberdade e igualdade, baseado na conscientização e na luta coletiva por um futuro alternativo. Ao interpretar canções cativantes sobre a América Latina, no contexto do autoritarismo em diferentes países, a voz de Mercedes (o jeito que ela interpreta, suas peças) tenta se posicionar como uma força transformadora.

Ao mascarar o Outro, os valores europeus são vistos como valores mundiais, e sua cultura (e com ela a arte e a música) é vista como universal, ocidental. O autor diz que a modernidade tem a busca de um "novo mundo" como contrapartida do dever, embora os que escrevem histórias "europeias" dificilmente o admitam. Índios e africanos escravizados tornaram-se o "outro lado" da modernidade: explorados, escravizados, dominados, escondidos (Düssel, 1992). Mignolo (2005) aponta que o imperialismo está necessariamente ligado ao colonialismo, assim como a modernidade está ligada a colonialidade. Para este autor, o genocídio dos povos indígenas e escravos africanos constitui a base da modernidade, não a revolução europeia (industrial e francesa).

Observando a difusão dos ideais da Nova Canção no continente americano, percebe-se o quão dinâmico esse fenômeno tem sido no continente desde a década de 1960, principalmente relacionado ao surgimento de movimentos sociais reivindicativos e libertadores e às origens autoritárias específicas de vários países da região. É importante ressaltar que, após a Revolução Cubana (1959), uma das premissas de diversos grupos de esquerda na América Latina foi expandir a base socialista para outros países do continente africano, para os quais uma estratégia de ampliação da participação popular foi requerida.

A função social de justificar a música voltou a ser enfatizada, seja como veículo de conscientização e mobilização de mensagens para movimentos revolucionários de esquerda, seja pela possibilidade de resistência a governos auto-

ritários, principalmente nos poucos canais que conseguiram escapar do escrutínio. Velasco (2007) destaca que esse movimento musical se formou por meio do Festival de Canções de Protesto organizado pela Casa das Américas em Varadero, Cuba, em 1967.

3.5 Canción para un niño en la calle

“Canción para un niño en la calle”, é baseada em um poema de Tejada Gómez denunciando a falta de moradia de crianças e socialmente empobrecidas em todo o país:

Canción para un niño en la calle

A esta hora exactamente

Hay un niño en la calle

Hay un niño en la calle

*Es honra de los hombres proteger lo que crece
Cuidar que no haya infancia dispersa por las calles*

Evitar que naufrague su corazón de barco

Su increíble aventura de pan y chocolate

*Poniéndole una estrella en el sitio del hambre
De otro modo es inútil, de otro modo es absurdo*

Ensayar en la tierra la alegría y el canto

Porque de nada vale, si hay un niño en la calle

Todo lo tóxico de mi país

A mí me entra por la nariz

Lavo autos, limpio zapatos

Huelo pega y también huelo paco

Robo billeteras, pero soy buena gente

Soy una sonrisa sin dientes

Lluvia sin techo, uña con tierra

Soy lo que sobró de la guerra

Un estómago vacío

Soy un golpe en la rodilla que se cura con el frío

El mejor guía turístico del arrabal

Por tres pesos te paseo por la capital

No necesito visa pa' volar por el redondel

Porque yo juego con aviones de papel

Arroz con piedra, fango con vino

Y lo que me falta me lo imagino

No debe andar el mundo con el amor descalzo

Enarbolando un diario como un ala en la mano

Trepándose a los trenes, canjeándonos las risas

Golpeándonos el pecho con un ala cansada

No debe andar la vida recién nacida aprecio

La niñez arriesgada a una estrecha ganancia

Porque entonces las manos son inútiles fardos

Y el corazón apenas una mala palabra

Cuando cae la noche duermo despierto

Un ojo cerrado y el otro abierto

Por si los tigres me escupen un balazo

Mi vida es como un circo, pero sin payaso

Voy caminando por la zanja

Haciendo malabares con cinco naranjas

Pidiendo plata a todos los que pueda

En una bicicleta de una sola rueda

Soy oxígeno para este continente

Soy lo que descuidó el presidente

No te asustes si tengo mal aliento

O si me vez sin camisa con las tetillas al viento

Yo soy un elemento más del paisaje

Los recibos de la calle son mi camuflaje

*Como algo que existe, que parece de mentira
Algo sin vida pero que respira*

*Pobre del que ha olvidado que hay un niño en la calle
Que hay millones de niños que viven en la calle
Y multitud de niños que crecen en la calle
Yo los veo apretando su corazón pequeño*

*Mirándonos a todos con fábula en los ojos
Un relámpago trunco les cruza la mirada
Porque nadie protege a esa vida que crece
Y el amor se ha perdido como un niño en la calle*

Oye, a esta hora exactamente hay un niño en la calle

¡Hay un niño en la calle!

Aqui existe uma atitude mais ativa em relação à situação que se denuncia, porém, aqui é mais crítica para essa população, é menos positiva. Embora o poder da metáfora seja reduzido e o imaginário poético seja ainda mais brutal em sua representação da população sem-teto, o texto da música não contém o apelo contundente à revolta, como veremos mais adiante, à medida que os militantes expandem as opiniões.

A letra da música também propõe cantar como choro, que tem tudo a ver com ativismo e a possibilidade de "crescer em público" (MOLINERO, 2011), que caracteriza seu autor. Seguindo Pujol (2010), apreendemos que a canção vê o ato de cantar como meio e fim em sua natureza militante.

O papel do cantor, assim como o papel do ativista político, é defender os humildes, lutar contra a desigualdade, e segundo o dicionário de Michaels, movimento é movimento, para se emocionar e/ou se deixar comover, não permitir a estagnação em apenas um ponto, ou seja, sempre na mesma posição e relacionado ao mesmo referente. Um movimento social não age sozinho e não se permite ser promovido de nenhuma forma, em qualquer lugar, a qualquer custo; é movido por pessoas, ideias, atitudes, desejos, anseios e muitas lutas.

Percebemos que o estilo da música era mais exigente em termos de conteúdo e *call to action*. Como mostra Souza (2017), construída por meio de versos intencionalmente repetidos, a oração condicional (estrutura si + se + condição) reitera o desamparo social no contexto do silêncio do cantor, de tal forma que o mapa dos outros é influenciado pelo silêncio.

3.6 Canción com todos

Em outras canções que analisaremos, a questão do sentido desse grupo militante misturado ao canto será um padrão interessante. Agora, vamos passar para outra música onde aparecerá essa "voz gritando" - a voz da cantora radical; essa voz é imposta à própria cantora, é difícil dizer a si mesma, como veremos a seguir como na letra de "Canción com todos":

Canción com todos

*Salgo a caminar por la cintura cósmica del Sur
Piso en la región más vegetal del viento y de la luz
Siento al caminar toda la piel de América en mi piel
Y anda en mi sangre un río que libera en mi voz su caudal*

*Sol de Alto Perú, rostro Bolivia, estaño y soledad
Un verde Brasil, besa mi Chile, cobre y mineral
Subo desde el Sur hacia la entraña América y total
Pura raíz de un grito destinado a crecer y a estallar*

*Todas las voces todas, todas las manos todas
Toda la sangre puede ser canción en el viento
Canta conmigo, canta, hermano americano
Libera tu esperanza con un grito en la voz*

*Todas las voces todas, todas las manos todas
Toda la sangre puede ser canción en el viento
Canta conmigo, canta, hermano americano
Libera tu esperanza con un grito en la voz*

Como proposta de diálogo com os personagens da cantora, "Canción con todos", de Tejada Gómez e César Isella, coloca em circulação outro tema também corrosivo nas batalhas de canções: o latinismo. Nesta canção que abalou o ânimo revolucionário de uma geração, é eloquente a metáfora de combinar o corpo do cantor/orador com a geografia da América Latina ao rabiscar um mapa e cantá-lo em conjunto com as lutas do poder continental "Todo mundo".

Se antes de analisarmos canções mais específicas, a militância aqui se abre para incluir a luta de continentes inteiros, como aponta Pujol (2010), sua realidade nos faz esquecer a filiação geográfica do autor. O refrão desta música é sempre cantado em todo o lado, por exemplo no espetáculo da Mercedes Sosa, o refrão do público é dividido. Dada a ausência do argentino, como nos lembra Pujol (2010), essa é uma música que pode ser escrita em qualquer país da América Latina.

As metáforas associadas ao canto e à voz também são interessantes porque ilustram o tipo de trabalho radical que os cantores têm que construir. Se em "*Si se calla el canto*" o silêncio dos cantores faria com que as massas de trabalhadores que aparecem na letra não existissem, então em "*Canción con todos*" toda a América os deixa cantar, os deixa falar.

A voz da América corta o corpo ardente da cantora, desencadeando seus gritos de canto. Se levamos em conta essas duas músicas, as canções de batalha têm o poder de se manifestar e sempre se posicionar contra a injustiça e apoiar as lutas sociais. Caso contrário, na ausência dessa atitude, os resultados serão deprimentes.

Toda a pele da América está na pele do cantor, o que faz seu sangue carregar uma explosão de energia competitiva que incha/explode e permite que você a ouça. Essa canção beligerante troveja como um discurso beligerante, e quer usar sua masculinidade para impregnar o mundo e defender a reprodução de ideais futuros. Por isso a conjura com um coro tão divertido, impulsiona a ideia de que todas as vozes e todas as mãos são necessárias, que todos devem cantar juntos, unidos contra a injustiça, diante do que a América Latina havia feito em 1960-1970. cena brutal, levantei-me com esperança. Essa fusão física de locutor e vaso faz com que toda dor seja sentida e força o ideal da revolução a

cantar pela liberdade. É neste sentido que o convite à fraternidade, a cantar juntos, tornará cada vez mais forte a voz da América para usar o poder deste continente para mover a voz e as mãos de todos.

"*Canción con todos*" aparece neste álbum de Mercedes Sosa de uma forma que enfatiza os fundamentos latino-americanos do discurso radical da canção, que é então praticado pela cantora.

A modernidade, apesar de "vestida" por discursos em evolução mútua, apresenta a face de seu antigo movimento colonial – antes racializado, agora meio de desenvolvimento econômico – ao não mudar a forma como vê o outro, segundo o "nível de desenvolvimento". Eles pregam: primeiro mundo e terceiro mundo.

O decolonial optou por enfrentar diretamente o projeto econômico colonial/imperial, ora liderado por países europeus, ora fora de países europeus, mas manteve o projeto de globalização neoliberal, que, para Mignolo (2010), caminhava para "A finalidade da deificação e organização econômica de o poder político é regenerar a vida e não a morte, e seu objetivo é alcançar uma distribuição recíproca e equitativa da riqueza entre muitos, em vez da acumulação de riqueza entre poucos." Por meio do governo, diferentes organizações econômicas, movimentos sociais etc., emergem dessa identidade política e justificam as opções não capitalistas e o desenvolvimento desses países, a partir de ideias imperiais que ainda tentam se impor.

Em 1970, em consonância com o posicionamento de canções como "Si se calla el canto", "Canción con todos", enfatizando o trabalho estético da cantora, um grito para você ver/denunciar a injustiça, mas, além disso, sugere mais ação em vez de ser o protagonista da condenação. Portanto, este ano mudará o pano de fundo de uma música menos azeda e bélica para uma cada vez mais pungente, mas ao mesmo tempo proposital.

3.7 O que nos dizem as capas dos discos de Sosa?

O golpe de Estado de 1966 se reúne ao ambiente interno do folclore de uma forma que afeta a relação da juventude com a política na direção oposta do que os militares esperam. Segundo Molinero (2011, p. 211), trata-se de um cenário abrangente para que a partir de 1966 se veja uma década em que o canto

beligerante se tornou cada vez mais poderoso no folclore. A década durou até 1975, mostrando uma facção mais conservadora - considerada oficial - pois dominava a mídia, enquanto a outra - entendida como "revolucionária", pelo menos no sentido musical.

À medida que 1970-1975 avançava, não era mais suficiente se sentir desconfortável com a injustiça ou a desigualdade, e as canções belicosas daqueles anos deveriam traçar um curso para se ajustar politicamente aos problemas. Esse espírito belicoso dos últimos cinco anos não só foi tematicamente sancionado por inimigos internos - no folclore, debates acalorados provocaram debates acalorados -, mas começou a denunciar com mais força a repressão de alguns cantores e suas performances.

Embora tenha havido muitas propostas para novos temas radicais nos primeiros cinco anos, uma porcentagem menor de músicas mais explícitas/brutais após as aparições públicas do grupo Cordobazo e Montoneros, isso é exacerbado. Comparado à totalidade do disco, o número de músicas radicais é pequeno, mas sempre presente e característico do trabalho de artistas considerados radicais na época. Dito de outro modo, "Havia mais uma atitude militante que uma dedicação exclusiva ou obsessiva a ela" (MOLINERO, 2011, p. 218).

O principal objetivo de Mignolo - como forma de desobediência epistêmica - é negar qualquer tentativa de padronização das relações sociais, econômicas e subjetivas dos povos, sempre respeitando e garantindo sua independência social, epistemológica e de poder. Assim, quando o pensamento decolonial assume que sua produção de conhecimento é localizada, seu propósito não é limitar debates baseados em critérios ontológicos ou condições geográficas. O estabelecimento da filosofia sulista na América Latina foi um movimento duplo.

Em primeiro lugar, como mencionado anteriormente, livrar-se de falsas narrativas sobre o conhecimento altruísta e intransigente ajuda a desvendar a afirmação de neutralidade da ciência (Düssel, 2012, p. 22).

Em segundo lugar, posicionando esse conhecimento um passo adiante, trata-se de gestos políticos morais com aqueles que já venceram e venceram. Ou melhor, posicionar-se é "colocar-se à margem do sistema mundial, longe da raça dominada, longe das mulheres no machismo [...], longe do sofrimento [...]"

(DUSSEL, 2017, p. 3243), longe da exploração, subordinação e exclusão da modernidade/colonialismo capitalista (DUSSEL, 2017, p. 3249).

Assim, entre as capas dos discos de Mercedes Sosa lançados naquela década e a belicosidade como tema importante, a resistência e o decolonial são palpáveis. Por essas razões, transcender essa compreensão limitada do conhecimento moderno e, assim, enfrentar o colonialismo requer um gesto de desobediência epistêmica. É preciso ir além do que muitas vezes é descrito como moderno e, portanto, além do conhecimento moderno (MIGNOLO, 2017, p. 30).

Para tanto, recortamos duas capas de discos que mostram a mudança estética da cantora mais intimista para um cantora radical que defende a desobediência epistêmica. Através de uma análise decisiva das posições radicais que se estabelecem, ao mesmo tempo que conecta os projetos estéticos e ideológicos de Mercedes Sosa com outros em todo o continente.

Nas capas de "*Yo no canto por canto*" e "*Cantada Sudamericana*", Mercedes Sosa aparece com seriedade, olhando para baixo com as mãos no coração ou com um bumbo (MOLINERO, 2011). Não parece ser direcionado ao destinatário, a música está sendo oferecida como uma reflexão. Mãos em forma de punhos cerrados no peito são um conceito de força, enfatizado com o título "*Yo no canto por canto*", pois este é o primeiro trabalho após a estreia de Cosquín, intenso ativismo político.

Se olharmos apenas para esses dois títulos, o uso do verbo "cantar" que aparece em ambos como parte da primeira experiência de gravação de Mercedes é significativo em vários aspectos: ele inscreve a cantora como uma interpretação da música pop Quem canta para ela, quem não canta para ela. Segundo Pujol (2010), o ato de louvar é tradicional na cultura argentina, mas também envolve um investimento emocional no público.



Figura 3 Yo no canto por cantar

Fonte: Discografía In. Recurso digital Fundación Mercedes Sosa para la cultura.

Por outro lado, na capa de "Cantata Sudamericana", há uma foto de Mercedes tocando bumbo, um instrumento muito tradicional no folclore argentino que foi destaque em sua apresentação em Cosquín. Como exemplo dessa atitude de "posicionamento".



Figura 4 Cantata Sudamericana

Fonte: Discografía In. Recurso digital Fundación Mercedes Sosa para la cultura.

Assim, a partir do reconhecimento de seu lugar, o saber substituído passa a se expressar em "novos lugares de articulação", manifestando-se como gnose liminar (MIGNOLO, 2003, p. 138-139). Assim, a gnose liminar é um esforço para revelar as diferentes formas de conhecimento, ou seja, saberes subordinados, que coexistem no mundo e estão soterrados desde os primeiros momentos da modernidade/colonialidade (MIGNOLO, 2003, p. 36). No entanto, para alcançar a decolonização do conhecimento, a partir da cognição liminar, é necessário, em princípio, reconhecer que existem "diferenças coloniais" no mundo:

A diferença colonial é o espaço onde emerge a colonialidade do poder. A diferença colonial é o espaço onde as histórias locais que estão inventando e implementando os projetos globais encontram aquelas histórias locais que os recebem; é o espaço onde os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados. A diferença colonial é, finalmente, o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta (MIGNOLO, 2003, p. 10).

A diferença colonial é assim entendida como "a colonização do poder praticada pela colonização/classificação do imaginário moderno" (MIGNOLO, 2003, p. 40). Assim, entende-se que o mundo é atravessado por uma fenda que traduz a diferença em hierarquia (MIGNOLO, 2003, p.36-37). Deve-se notar, no entanto, que as diferenças coloniais estão em toda parte, não apenas na periferia. Também aparece no centro, embora sob outros disfarces (MIGNOLO, 2003, p. 09). No entanto, ela foi naturalizada e "impressa no sangue ou na pele" dos sujeitos. Com isso, aqueles que sofreram e ainda sofrem com a colonização são compreendidos e compreendidos como inferiores, incapazes de produzir conhecimento, diante de um segmento da sociedade que se afirma superior (MIGNOLO, 2003, p.432).

Assim, "a colonialidade do poder pressupõe a diferença colonial como condição de sua possibilidade e legitima a subordinação do saber e a subordinação das pessoas" (MIGNOLO, 2003, p. 40).

Os sujeitos que propõem essa tarefa de desobediência epistêmica, e teóricos da fronteira, são aqueles que conseguem acessar o melhor da modernidade ao mesmo tempo que conhecem as falsas narrativas que são contadas e domesticadas. Restaurando o que foi obscurecido - conhecimento ilimitado e experiência social coexistindo com o conhecimento moderno limitado. Esses temas

se encontram na fronteira, estão nas bordas interna e externa da modernidade, situando-se na borda da modernidade (MIGNOLO, 2003, p. 83).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta monografia vemos na voz de Mercedes Sosa o que poderíamos chamar uma postura decolonial. Incluindo principalmente modelos e pessoas inspiradoras em suas músicas, como: povos indígenas, camponeses, mulheres, trabalhadores urbanos e estudantes.

Assim, como a música busca articular a desigualdade e oferecer uma visão contra-hegemônica, ela converge em uma proposta libertadora que mostra que a América Latina está se construindo como sujeito, um indivíduo, uma sociedade em sua riqueza e diversidade artística.

Na perspectiva decolonial, as músicas não anulam o que está posto como construção global, mas questionam a homogeneização da visão eurocêntrica através da sua contra-hegemonia. Buscam estabelecer outros caminhos, ao relativizar essa hegemonia da cultura burguesa europeia em relação a outras culturas, principalmente populares.

De fato, sob a influência de uma cultura de hegemonia, em uma época de reafirmação do fascismo, objetivação ao invés de libertação, por guerras e ideologias que foram suprimidas desde o início da civilização, a ideia de decolonização é mais do que uma libertação, antes, é uma necessidade e uma tarefa. A democracia revive.

A construção e divulgação crítica por meio da música contribui para a decolonização da cultura ao mesmo tempo em que atinge diferentes mídias e círculos sociais como estímulo cultural e prática artística em inúmeros espaços. Como veículo de discursos que contextualizam as lutas sociais, surgem em ambientes não acadêmicos, mas populares e informais, trazendo outras perspectivas para aqueles que se sentem representados e são chamados de expressivos para tais fins.

A música envolve artistas, conhecedores e públicos diversos, participando da decolonização de ideias e críticas da realidade social. Por seu caráter e singularidade, essa música latino-americana autêntica de Mercedes Sosa não é apenas uma manifestação de diferentes contextos, mas movimentos de resistência e consciência.

Devemos salientar que a decolonialidade é guiada por nossos olhos, Mercedes Sosa não se dizia decolonial- embora possa se afirmar uma grande revolucionária ou anti-imperialista.

Destacamos que, mais do que resistir, o engajamento de Sosa por recuperar, de invisibilizar, emancipar e agenciar a cultura popular da América-Latina, inclusive revitalizando-a com a sua própria criação artística, inscrevendo-a consciente e intencionalmente enquanto tradição popular nas fronteiras com a tradição culta, definiu seu legado como proposta de reexistência que lançou mão dos recursos midiáticos de sua época e utilizou o ardil radical de investir contra o fluxo de modernidade/colonialidade para afrontar em atitude descolonizadora a ideia colonialista de cultura universal e suas formas canônicas a fim de plantar sementes de uma lógica artística e cultural outra, de combate à degradação simbólica contida no preconceito contra as culturas locais da América Latina, contribuindo dessa forma para a busca do reconhecimento da alteridade como característica fundamental de nosso tempo.

Fora de seu país, Sosa inspirou e contagiou muitos músicos e combatentes da América Latina dando ânimo a outras vozes para se revoltarem utilizando suas canções. Como aqui, no Brasil, fizeram Milton Nascimento e Chico Buarque.

O canto militante exercido nacionalmente por Mercedes Sosa, filiada ao Partido Comunista, passou a envolver novas representações e identidades sociais, na medida em que ampliou seu envolvimento com a defesa das possibilidades de transformação social para a América Latina como um todo e, após seu exílio em 1983, também passou a usar suas apresentações internacionais como forma de resistência e luta contra a ditadura na Argentina e em outros países da região.

Na era do neofascismo no Brasil, ouvir Mercedes Sosa não é apenas um incentivo, mas um chamado para superar a oposição do bolsonarismo, as ameaças e as liberdades democráticas. Nesse sentido, vale a pena lembrar um trecho de uma de suas canções mais famosas, "cambia, todo cambia" (muda, tudo muda).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BOURDIEU, P. **A ilusão biográfica**. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (orgs.). Usos e abusos da história oral. São Paulo: FGV, 2006, p. 183-191.

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

CHRISTENSEN, Anette. **Mercedes Sosa - A Voz da Esperança**. Um Livro; 1ª edição, 2021. 235 p.

COMTE, Auguste. **Catecismo Positivista**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

DUSSEL, Enrique. 1492: **O encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade**. Tradução: Jaime A. Clasen. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DUSSEL, Enrique. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

FABBRI, Luciano. **Um olhar feminista sobre x sujeitx da transformação social em Nuestra América**. Lutas Sociais, São Paulo, n.27, p.172-185, 2o sem. 2011.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira, prefácio de Lewis R. Gordon, Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 15. ed. São Paulo: Loyola, 2007b.

GÁRCIA, M. I. **El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo em Mendoza**. VII Congreso IASPM-AL, La Habana, 2006.

GIANOTTI, José Arthur. Comte: **Vida e Obra**. In: Os Pensadores: Comte. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LALLEMENT, Michel. **História das idéias sociológicas** – das origens a Max Weber. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2003.

LAMAS, Berecine Sica. As artistas: **recortes do feminino no mundo das artes**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

LAMAS, Berenice Sica. **Mulher: Processo Criativo Para Além do Biológico**. Porto Alegre, 1993. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social e da Personalidade. Instituto de Psicologia, PUCRS.

LAURETIS, T. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, B.H. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LUGONES, María. (2007), "Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System", *Hypatia*, 22, 1: p. 186-209.

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

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, dez. 2014. Disponível em . Acesso em Jan. de 2022. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013>.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: COSTA, Joaze Bernardino; GROSFOGUEL, Ramón (Orgs). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 27-54.

Maldonado-Torres, Nelson. Del mito de la democracia racial a la descolonización del poder, del ser, y del conocer. Conferencia internacional "Reparaciones y descolonización del conocimiento". Salvador, BA, 25 e 26 de maio de 2007.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência Epistêmica**: A opção descolonial e o significado de identidade. In: Política. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, Rio de Janeiro, nº 34, 2008, p. 287-324.

MIGNOLO, Walter. El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: **un manifiesto**. 2005. Disponível em: www.tristestopicos.org. pp. 1-29. Mignolo, Walter. Cambiando las Éticas y las Políticas del Conocimiento: La Lógica de la Colonialidad y la Postcolonialidad Imperial. 2005. Disponível em: www.tristestopicos.org. Acesso 09 jan. 2022.

Mignolo, Walter. **Os esplendores e as misérias da ‘ciência’**: Colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluriversalidade epistêmica. In. Sosa Santos, Boaventura de. (org.), Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ‘ciências’ revistado. Lisboa: Edições Afrontamento, 2003, p. 631-671.

MIGNOLO, Walter. **The Idea of Latin America**. Kindle Edition. USA; Oxford, UK; Victoria, Australia: Blackwell Publishing Malden, 2005.

MURADAS, Daniela; PEREIRA, Flávia Souza Máximo. **Decolonialidade do saber e direito do trabalho brasileiro: sujeições interseccionais contemporâneas**. Belo Horizonte, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Quijano, Anibal. Colonialidad del Poder y Clasificación Social. In: Castro-Gómez, S.; Grosfoguel, R. (Org.). **El Giro Decolonial**: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 93-126.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; CAINELLI, Marlene. **Ensinar história**. São Paulo: Scipione, 2004.

SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

ANEXO**ANEXO A- Discografía e filmografía****Discografía:****1959**

Canta Mercedes Sosa/La voz de la zafra

1965

Canciones con fundamento

Romance de la muerte de Juan Lavalle

1966

Yo no canto por cantar

Hermano

1967

Para cantarle a mi gente

1968

Con sabor a Mercedes Sosa

1969

Mujeres argentinas

Gracias a la vida / Te recuerdo Amanda

Cosquín 69 (Obra colectiva)

1970

Navidad con Mercedes Sosa

El grito de la tierra

El Santo de la Espada (B.S.O)

1971

Homenaje a Violeta Parra

La diablera

Güemes (B.S.O) (Ariel Ramírez)

1972

Hasta la victoria

Cantata Sudamericana

Argentina canta así Vol. III (Obra colectiva)

Aquí Cosquín 72 (Obra colectiva)

1973

Traigo un pueblo en mi voz

Argentina '72 (Obra colectiva)

América joven, vol II (César Isella)

Si se calla el cantor / Guitarra de medianoche (Mercedes Sosa - Horacio Guarany)

Ahora y aquí (Los Arroyeños)

1974

Canción de lejos

Argentina canta así Vol. IV (Obra colectiva)

Recital al cantor (Mercedes Sosa - Horacio Guarany)

1975

A que florezca mi pueblo

Niño de mañana

1976

En dirección del viento

Geraes (Milton Nascimento)

Marrón

1977

Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui

O Cio da terra

1979

Serenata para la tierra de uno (versión argentina)

Serenata para la tierra de uno (Mercedes Sosa)

1980

A quién doy

Sentinela (Milton Nascimento)

Gravado ao vivo no Brasil

1981

Traduzir-se (Raimundo Fagner)

1982

Mercedes Sosa *en Argentina*

Voices of Freedom Concert (Serenata Guayanesa - Hernán Gamboa - Mercedes Sosa)

1983

Abril en Managua (Obra colectiva)

Mercedes Sosa '83

Como un pájaro libre

Recital

Homenaje a Picasso (Obra colectiva)

Escondo mis ojos al sol (Nito Mestre)

Si se calla el cantor (Mercedes Sosa y Gloria Martín)

1984

¿Será posible el sur?

La mémoire chantée de Régine Mellac (Obra colectiva)

14. Festival des politischen Liedes (Obra colectiva)

Los grandes en vivo (Obra colectiva)

Kleiton y Kledir en español (Kleiton y Kledir)

Gaudério (Raúl Ellwanger)

1985

Querido Pablo (Pablo Milanés)

Corazón Americano (Mercedes Sosa - León Gieco - Milton Nascimento)

Vengo a ofrecer mi corazón

1986

Mercedes Sosa '86

Taki Ongoy (Víctor Heredia)

La paz del mundo comienza en Centroamérica - Olof Palme in memoriam (Obra colectiva)

La cuca del hombre (Raul Ellwanger)

Beth (Beth Carvalho)

Si me voy antes que vos (Jaime Roos)

1987

Mercedes Sosa '87

17. Festival des politischen Liedes (Obra colectiva)

1988

Amigos míos

Bienvenido (Tomás González)

La Negra

1989

Diamonds & rust in the bullring (Joan Baez)

Corazón libre (Rafael Amor)

1990

Coincidencias (Alberto Cortez)

En vivo en Europa

Singer in the storm (Holly Near)

17 songs (Maria Farantouri)

1991

De mí

En tiempo real (Julia Zenko)

El verano del potro (BSO) (Obra colectiva)

1992

El amor después del amor (Fito Páez)

Tango Canción (Horacio Molina)

En vivo 92 (Víctor Heredia)

1993

30 años

Sino

Homenaje a Jorge Cafrune (Obra colectiva)

Otro sueño (Gabriel Ogando)

Ramírez x Ramírez (Facundo Ramírez)

El caso María Soledad (BSO) (Osvaldo Montes)

1994

Gestos de amor

Convivencia (B.S.O.) (Obra colectiva)

Señora cuénteme (Gian Marco)

Rock gitano (Pata negra)

Canción con todos... sus amigos (Gonzalo Rei)

1995

Oro

Juntando almas II: La memoria del tiempo (Lito Vitale)

Borrando fronteras (Peteco Carabajal)

Concerto di Natale (Obra colectiva)

1996

Todas las voces todas 1 (Obra colectiva)

Todas las voces todas 4 (Obra colectiva)

Escondido en mi país

Nana latina (Nana Mouskouri)

Chiapas (Obra colectiva)

Historias populares (Peteco Carabajal)

1997

Alta Fidelidad

Argentina mía (Jairo)

Consagrados en Cosquín Vol. 1 (Obra colectiva)

Consagrados en Cosquín Vol. 2 (Obra colectiva)

Orozco (León Gieco)

1998

Lo que me costó el amor de Laura (Alejandro Dolina)

Pampa del indio (Obra colectiva)

Al despertar

Algo más de amor (Francis Cabrel)

19 nombres de mujer (Los Sabandeños)

La historia esta vol. 6 (León Gieco)

Homenaje a Osvaldo Avena (Obra colectiva)

Cuerpo y alma (Pedro Aznar)

Spicy (Lagos - González - Lapouble Trío)

Monedas de sol (Chacho Muller)

1999

María (María Graña)

Eterno Buenos Aires (Rodolfo Mederos)

Armando Tejada Gómez (Obra colectiva)

Honrar la vida (Obra colectiva)

Cuando es preciso (María Soledad Gamboa)

2000

Todos somos Chalchaleros (Los Chalchaleros)

Misa Criolla

Desde adentro (Dúo Coplanacu)

Amor (Rafael Amor)

Caja de música (Pedro Aznar)

En vivo 2 (Víctor Heredia)

Chamamé crudo (Chango Spasiuk)

2001

Yo tengo tantos hermanos. Homenaje a Yupanqui (Obra colectiva)

Canción para Vieques (Obra colectiva)

Cosas del corazón (Abel Pintos)

Sí (Detrás de las paredes) (Sui generis)

Flores y ayuno (Claudio Sosa)

Hierro forjado (Franco Battiato)

Sueños (Natalia Barrionuevo)

Canciones blindadas (Piero)

Stis Gitonies Tou Notou (Apurimac)

Cordobés y argentino (Pablo Almirón)

2002

Acústico

Tierra contada (Federico de la Vega)

Razones (Ricardo Flecha)

2003

Argentina quiere cantar (Víctor Heredia - Mercedes Sosa - León Gieco)

Chango sin arreglo (Chango Farías Gómez)

Viento que vino del sur (Ricardo "Chiqui" Pereyra)

2004

País (Coqui Sosa)

Parking Completo (David Broza)

La noche final (Los Chalchaleros)

O melhor de Mercedes Sosa

2005

Corazón libre

El canto de los Karáí (Ricardo Flecha)

Argentina Jazz (Cordoba Reunion)

En vivo en el Teatro Ópera (Mariano Mores)

Tiernamente amigos (Víctor Heredia)

2007

Sueños de un hombre despierto (Ismael Serrano)

Gracias a la vida (Guadalupe Pineda)

Almas en el viento (Juan Carlos Cambas)

2008

Gieco Querido! Cantando al León Vol. 1 (Obra colectiva)

Shake away (Lila Downs)

Igual a mi corazón (Liliana Herrero)

Pulpa (Orozco - Barrientos)

Piel y barro (Sebastián Garay)

Valses, zambas y... Travesuras (Silvia Pacheco)

Campeiros Vol 2 (Luiz Carlos Borges e Mauro Ferreira)

2009

Cantora 1

Cantora 2

Cantora (versión internacional)

Canción con todos

Tangentes (Alberto Rojo)

Folklore (Orquesta nacional de música argentina Juan de Dios Filiberto)

Yo vengo a ofrecer mi corazón (Anna Saeki)

2010

Deja la vida volar, en gira

El hijo del jornalero (Motta Luna)

2011

Censurada

Otro cantar (Teresa Parodi)

2013

Siempre en ti

Nunca mires atrás (Motta Luna)

Romance de la Luna Tucumana (Diego el Cigala)

En vivo

2014

Ángel

Antología desordenada (Joan Manuel Serrat)

2015

Lucerito

30 años (Procanto Popular)

Filmografía

Güemes, la tierra en armas (1971)

Argentinísima (1972)

Ésta es mi Argentina (1974)

Mercedes Sosa, como un pájaro libre (1983)

Será posible el sur: Mercedes Sosa (1985)

Historias de Argentina en Vivo (2001)