

Ser mulher-artista-engajada: Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina na década de 60

Andrea Beatriz Wozniak- Giménez*

Resumo: Violeta Parra (1917-1967), Mercedes Sosa (1935-2009) e Elis Regina (1945-1982) eternizaram-se enquanto vozes femininas paradigmáticas da música popular latino-americana da segunda metade do século XX. Envolveram-se com a ideia de engajamento, advinda da crença nas possibilidades de transformação, aspecto que mobilizou intelectuais e artistas durante os anos 60. Suas obras encontram-se impregnadas por partilhas do sensível, expressando sensibilidades de uma época e ofertando visibilidade e inteligibilidade para aspectos em evidência em suas paisagens de cotidiano: realidades contraditórias e desiguais, utopias sociais e políticas, identidades plurais, desafios e expectativas do ser feminino. O presente artigo tem como objetivo desenvolver uma reflexão sobre ser mulher, artista e engajada na música popular da década de 60, buscando analisar alguns embates enfrentados pelas artistas e possibilidades abertas a partir de suas experiências artísticas.

Palavras-chave: música popular; engajamento; sensibilidades.

Abstract: The Chilean Violeta Parra (1917-1967), the Argentinean Mercedes Sosa (1935-2009) and the Brazilian Elis Regina (1945-1982) made their way to become paradigmatic feminine voices of the popular Latin American music in the second half of the twentieth century. They got involved with the idea of political engagement, originated from a belief in the possibilities of social transformation, an aspect that mobilized intellectuals and artists during the 1960s. Their works are impregnated by sharing of the sensible, expressing sensibilities of an epoch, offering visibility and intelligibility for aspects that were conspicuous in their quotidian landscape: contradictories and unequal experiences of reality, social and political utopias, plural identities, expectations and challenges of the feminine being. The goal of this article is to foster a reflection on being a woman, and artist and engaged in popular music in the 1960s, in an effort to analyze some ravages faced by them and the prospects that where opened as a result of their artistic experiences.

Keywords: popular music; engagement; sensibilities.

*Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus Franca. Bolsista CAPES. E-mail: andrea.wozniak@hotmail.com

A chilena Violeta Parra (1917-1967), a argentina Mercedes Sosa (1935-2009) e a brasileira Elis Regina (1945-1982) constituíram-se em expressões da canção popular latinoamericana da segunda metade do século XX, cada uma como referência artística em sua sociedade específica. Suas performances paradigmáticas levaram suas músicas a extrapolarem as fronteiras de seus países, interconectando-se a tantos outros compositores, intérpretes, músicos e plateias, ligados através das sensibilidades e embalando efeitos diversos, da fruição pessoal às práticas coletivas de engajamento e contestação política.

Ao comparar as trajetórias destas três artistas, mesmo possuindo especificidades quanto a seus contextos nacionais e culturais, as dinâmicas da música popular da segunda metade do século XX as aproximam: influências da cultura popular, informalidade na formação musical, audição e experiência radiofônica, fusão de tradição e modernidade em suas produções artísticas, relações com o mercado musical, ideário nacional e popular, trânsito entre intelectualidade e artistas que defendiam posicionamentos da esquerda política, música de crítica social e engajamento político.

Grande parte de seu público era formado por setores médios intelectualizados e politizados, entretanto pode-se pensar suas performances como inclusivas, pois também atraíam segmentos populares, quer pelas mensagens de crítica social, por suas formas de interpretar ou pelos fatores identitários que representavam/despertavam.

Suas obras encontram-se impregnadas por partilhas do sensível, expressando sensibilidades de uma época e ofertando visibilidade e inteligibilidade para aspectos em evidência em suas paisagens de cotidiano: realidades contraditórias e desiguais, utopias sociais e políticas, identidades plurais, desafios e expectativas do ser feminino. Não há como realizar uma reflexão histórica sobre elas sem observar problemáticas e reflexões advindas da história das mulheres e dos estudos de gênero.

Entre os aspectos que tais artistas instigam está compreender a(s) posição(ões) de cada uma dentro dos “espaços de possíveis”, observando como constituíram-se enquanto artistas e assumiram perspectivas politizadas nos conturbados anos 60, percebendo sensibilidades e identidades produzidas, assim como as tensões advindas dos embates do “fazer-se”. Centrando-se nas três artistas, o presente artigo tem como objetivo desenvolver uma reflexão sobre ser mulher, artista e engajada na música popular da década de 60, buscando analisar alguns embates enfrentados pelas artistas e possibilidades abertas a partir de suas experiências artísticas.

História e gênero: identidades plurais e resignificações

A crítica a pouca visibilidade das mulheres na historiografia pode ser percebida já em Virgínia Woolf (1929), para quem a produção histórica de seu contexto era eminentemente masculina e excludente, assim como em Simone de Beauvoir (1949) que criticava a pretensão “universal” da História, sendo esta “incompleta”, pois desconsiderava as mulheres, metade da humanidade. Havia uma predominância de estudos sobre o político e o público na historiografia, dentro dos quais tanto os personagens masculinos predominavam, assim como imperava uma forma também excludente de discursividade.

A mulher ganhou espaço na produção historiográfica a partir da efervescência dos movimentos e da política feminista, principalmente a partir das décadas de 1960 e 1970, momento em que aconteceu a ampliação da participação feminina no mercado de trabalho, na educação e na política, assim como as mulheres gradativamente passaram a assumir o controle da vida reprodutiva. As narrativas históricas produzidas, principalmente, por militantes feministas, buscavam colocar a mulher em evidência enquanto sujeito histórico, participante da sociedade, sem deixar de explicitar o esquecimento, as injustiças e a exploração sofridos. Entretanto, em grande parte desses trabalhos explicitavam-se, conforme destaca Gonçalves (2006:64), trajetórias similares aos congêneres masculinos, o que muitas vezes significava o mesmo que realçar-lhe a visibilidade através do reconhecimento de sua atuação na esfera pública, confirmando-lhes a excepcionalidade.”

A crise dos grandes paradigmas historiográficos, centrados em recortes macrossociais e em perspectivas globalizantes, ampliou as possibilidades da história das mulheres, a partir da abertura para a percepção dos indivíduos, suas experiências cotidianas, suas crenças, representações e práticas sociais e as questões do simbólico e das relações de poder. A mulher passou a ser integrada na produção historiográfica. Scott (1992:82) chama a atenção que, por mais que as mulheres eram estudadas em suas diferentes possibilidades nas esferas pública (trabalho, política, educação) e privada (família, maternidade, lar), ainda apareciam através de uma categoria social fixa e homogênea, ou seja “pessoas biologicamente femininas que se moviam dentro e fora de contextos e papéis diferentes [...] mas cuja essência – enquanto mulher – não se alterava.”

Através das discussões dos Estudos Culturais, principalmente em sua vertente pós-estruturalista, e das reflexões feministas contemporâneas, os debates em torno da História das Mulheres e do conceito de gênero auxiliaram reflexões sobre os conceitos normativos, as identidades subjetivas, os símbolos culturais, a organização social, as instituições, as relações de poder, a construção/produção de subjetividades, etc. As reflexões sobre gênero atuaram na

problematização da questão do sujeito, o qual se insere na complexa teia de relações sociais de poder através de suas múltiplas identidades: de gênero, classe, raça e etnicidade, pertencente a uma geração, possuidor de uma nacionalidade e com uma orientação sexual. Segundo Flax (1990), o *eu* constrói-se a partir de diversas possibilidades e relações culturais e sociais, através dos processos de identificação, desidentificação, conexão, autonomia e (inter)dependência.

Nas últimas décadas, os estudos de gênero passaram a estabelecer a crítica às perspectivas que, ao colocar a mulher em situação privilegiada enquanto sujeito do conhecimento, acabaram por reproduzir as noções iluministas de sujeito racional, essencializando e homogeneizando a condição feminina. O desafio que se abre a partir dessa reflexão é observar os sujeitos perpassados por identidades plurais e instáveis, configurando condições humanas plurais. Assim, as diferentes perspectivas de gênero na atualidade, atuam na desnaturalização do gênero, buscando compreender as formas social, cultural e historicamente construídas. Nesse mesmo sentido, Rago (1998) destaca que as subjetividades são históricas e não naturais.

As reflexões sobre as formas de o Ocidente representar o Oriente (o “outro colonizado”) e construir sua própria representação, desenvolvidas por Edward Said (1995), inspiraram o repensar do espaço feminino e das experiências femininas plurais também como possibilidades de acesso às alteridades silenciadas e marginalizadas. É a partir das diferentes formas de experiência, das estratégias de sobrevivência, apropriações e enfrentamentos, da percepção e das formas de representação do mundo, da construção de significados particulares que se propõe uma revalorização das experiências subjetivas e intersubjetivas.

Enfatizando a importância de uma ruptura epistemológica, Flax (1990) defende a necessidade de superar dicotomias enraizadas nas formas hegemônicas de apreensão e construção do conhecimento: razão/emoção, corpo/mente e objetivo/subjetivo. Em grande parte da tradição intelectual ocidental dicotomias como homem/cultura e mulher/natureza atuaram na construção da ideia de desigualdade entre os sexos: os atributos cultura, objetividade, razão e espaço público eram atrelados ao universo masculino em oposição, e com conotação de “superioridade” se comparados aos atributos relacionados ao universo feminino – natureza, emoção, subjetividade espaço privado. Tais polarizações atuaram diretamente na produção de conhecimento, instituindo hierarquias para as formas de conhecer e, ao construir e naturalizar tipificações/diferenciações para os sujeitos do conhecimento, também contribuíram para a desvalorização das experiências femininas.

Também Del Priore (1998) enfatiza que foi necessário avançar nas problematizações e

análises das fontes para além da divisão binária homem/mulher e da compreensão de um mundo feminino paralelo, buscando desvendar as relações, focando nas intersecções sociais do masculino e do feminino, em suas atitudes, sensibilidades, fatos e práticas cotidianas. Outras problemáticas mostravam-se pertinentes como os mecanismos estruturadores das supostas “superioridade” e “dominação” masculinas; a desconstrução das identidades globalizantes e a redefinição das relações de poder, sobre as quais se assenta a subordinação entre sexos.

Rago (1998) ressalta que, mais do que incluir as mulheres no discurso histórico, é importante buscar categorias adequadas que possibilitem conhecer os mundos femininos, tratando suas práticas e representações em diferentes contextos históricos através de novas interpretações. Da mesma forma, enfatizando o caráter histórico dos conteúdos masculino e feminino, Verikas (1994) também expressa a necessidade de reconstrução das múltiplas formas pelas quais as mulheres interpretam, reelaboram e (re)significam suas experiências.

Ser mulher, artista e engajada nos anos 60: reflexões a partir da música popular latino-americana

Na nova paisagem musical que passa a conformar-se a partir das transformações advindas da modernidade, da indústria cultural e do advento da cultura de massas, González, Ohlsen e Rolle (2009), situam a presença da mulher como intérprete e compositora. Partindo dos Estudos Culturais e da perspectiva pós-colonial, Juan Pablo González (2013) enfatiza a necessidade de aprofundamento das reflexões sobre estudos musicais de gênero, aspecto ainda pouco desenvolvido nas pesquisas que analisam música na América Latina. A questão não é defender pontos específicos femininos e masculinos com relação às práticas musicais, mas analisar algumas particularidades existentes nas trajetórias profissionais das mulheres na música, envolvendo a questão do profissionalismo ou as estratégias frente a superação de obstáculos para desenvolver a arte musical.

Desde as primeiras décadas do século XX, as modernizações capitalistas encontravam-se dinamizadas nas sociedades latino-americanas, implicando em transformações nas estruturas sociais e econômicas, sem deixar de incentivar questionamentos. Entretanto, ao analisar este contexto, Canclini (1998) destaca a modernidade latino-americana como “sinuosa”, pois sua modernização se deu com expansão restrita no mercado, democratização somente para minorias, renovação de ideias, entretanto com baixa eficácia nos processos sociais, evidenciando desajustes entre modernismo e modernização, aspecto útil para as

classes dominantes preservarem sua hegemonia. Por mais que já houvesse um mercado cultural com dinâmica própria na década de 1930, o autor destaca sinais mais firmes de modernização econômica somente entre as décadas de 1950 e 1970, com desenvolvimento econômico mais sólido e diversificado, quer com maiores incentivos à industrialização, assim como transformações nas condições de trabalho; avanços/efervescência de movimentos políticos radicais; consolidação e expansão do crescimento urbano; diversificação e ampliação do acesso a novas tecnologias comunicacionais; e avanços na redução dos índices de analfabetismo, implicando em ampliação do mercado de bens culturais.

A incorporação da mulher à vida pública, laboral, intelectual, eleitoral e às cenas musicais deve ser pensada dentro destas dinâmicas de modernidade/modernização tratadas por Canclini. Consistiram em processos “sinuosos”, plenos de tensões e contradições, ainda inconclusos: através dos primeiros movimentos feministas, a mulher foi conquistando o direito à cidadania política, avançando gradativamente em participação política e social; em meio à emergência de novos atores nas grandes cidades, aumentou sua participação no mercado de trabalho, mesmo que restringida sua atuação a algumas funções e enfrentando desigualdade salarial; ampliou sua inserção nas dinâmicas culturais, quer nas letras ou nas artes em geral, ainda que o casamento e a maternidade fossem considerados “destinos legítimos”. Nesse sentido, percebe-se que, na segunda metade do século XX, as mulheres já se encontravam incorporadas nos diferentes processos políticos, econômicos, sociais e culturais, entretanto também mantinham-se os laços de dependência através da rigidez entre papéis sociais, da moral sexual diferenciada, dos preconceitos e estereótipos referentes ao mundo do trabalho, da ainda pequena inserção no espaço da política, etc.

A partir destas discussões e contextualizações, cabe, então, analisar as possibilidades de mulheres constituírem-se enquanto artistas e assumirem perspectivas politizadas nos conturbados anos 60, um momento paradoxal carregando a crença na ideia de transformação social e, ao mesmo tempo, o recrudescimento de perspectivas e práticas conservadoras. Por um lado revolução social, repúdio ao imperialismo, defesa da soberania, emancipação e contestação social envolviam os debates intelectuais e políticos; por outro, ainda, de forma ampla, os espaços de discussão, de visibilidade pública e de liderança e ação política eram preferencialmente masculinos.

Nesse sentido, explicitar aspectos das trajetórias artísticas de Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina neste contexto ajuda a perceber alguns dos embates enfrentados por mulheres que, para além de constituírem-se enquanto artistas, optaram por imprimir engajamento político a seus cantos, seguindo caminhos não convencionais dentro de seus

campos musicais. Suas obras artísticas revelam formas particulares de apropriação das ideias políticas e estéticas nas quais estavam imersas, além de expressarem realidades contraditórias e desiguais, utopias sociais e políticas, identidades plurais, desafios e expectativas do ser feminino.

Num contexto de fortalecimento de propostas políticas nacional-reformistas em diferentes países da América Latina, assim como de efervescência dos movimentos sociais, e com eles a denúncia/crítica às formas de imperialismo, autoritarismo e exclusão social vivenciadas nas sociedades latino-americanas, intelectuais e artistas desenvolveram propostas estéticas matizadas por tais reflexões, como o Manifesto do Novo Cancioneiro Argentino, a Música Popular Brasileira e a Nova Canção Chilena. O engajamento político fazia parte desses movimentos musicais, os quais, valorizando ideários nacionais e populares, buscavam explicitar em suas letras os dissabores das realidades vividas nos espaços urbanos e rurais, expressando contestação frente às questões político-econômicas enfrentadas, assim como disseminavam utopias de transformação. Enquanto Violeta é citada como precursora da Nova Canção Chilena, Mercedes foi signatária do Manifesto do Novo Cancioneiro de Mendoza e Elis esteve entre as principais intérpretes da Música Popular Brasileira.

Violeta Parra: folclorista autodidata e compositora

Violeta del Carmen Parra Sandoval (1917-1967) desenvolveu-se numa família humilde no sul do Chile, envolta pela cultura tradicional rural e folclórica e pela cultura popular urbana, aspecto determinante no desenvolvimento de suas ideias estéticas e políticas. Iniciou sua carreira na década de 30, atuando em várias expressões artísticas como forma de sobrevivência em Santiago, cantando em diferentes espaços de sociabilidade públicos e particulares populares, participando em programas de rádio e integrando espetáculos de variedades e circenses.

O marco de transformação de sua carreira aconteceu quando, a partir de 1953, incentivada por seu irmão, o poeta Nicanor Parra, voltou-se para a compilação e divulgação do canto e da poesia popular. Observando que a “música típica chilena”, amplamente disseminada pela indústria cultural de seu contexto, era fundada em estereótipos do ser chileno, passou a percorrer diferente regiões do país em busca do “verdadeiro espírito popular”, entrevistando cantautores e poetas populares, recolhendo fragmentos folclóricos esquecidos e realizando um trabalho de atualização das tradições (Cf. MIRANDA, 1999).

Violeta passou a registrar representações da cultura popular bastante diferenciadas,

demonstrando que a identidade nacional chilena era muito mais complexa do que aquela disseminada pelos discursos hegemônicos ligados aos grupos políticos, às instituições acadêmicas e à indústria cultural. Observando a fragilidade desses traços culturais frente aos avanços dos processos da modernidade, a artista incorporou o papel de divulgadora do que percebia como verdadeira cultura popular. Não se pode negar que Violeta teve certo reconhecimento dentro do campo artístico chileno, entretanto, seus projetos de divulgação e ensino da cultura popular não receberam a devida atenção por parte das instituições oficiais, governo e academia, muito menos dos meios de comunicação. A artista atuou às margens do sistema, mas não deixou de buscar estratégias para receber apoio, visto perceber que, através de suas atividades artísticas, outras vozes eram representadas e divulgadas.

Foi nos anos 60, período de efervescência da crença na ideia de transformação social, que Violeta passou a inserir crítica social em suas composições, aspecto inovador dentro da música popular chilena. Atualizando materiais da cultura popular (tradição), a artista passou a compor músicas valorizando trabalhadores e indígenas, expondo as redes de cumplicidade (igreja, patronato, imprensa, políticos), denunciando desigualdades sociais e incentivando a tomada de consciência. Cobos (2007) destaca que a artista buscou incluir o marginal, trazendo para dentro do sistema suas expressões e valorizando os elementos culturais dos quais eram portadores. Exemplos paradigmáticos de suas músicas são: 'Yo canto a la diferencia' e 'El pueblo' (1961); 'Arauco tiene una pena', 'Según el favor del viento' e 'Y arriba quemando el sol' (1962); 'Que dirá el santo padre' (1965); e 'Los pueblos americanos', 'Cantores que reflexionan', 'El guillatún' e 'Mazurquica moderna' (1966).

Os esforços de Violeta foram singulares e inovadores tanto na forma de compilação das tradições populares como em suas composições de crítica social. O engajamento da artista deve ser compreendido através de sua atitude frente aos processos desencadeados e explicitados pela modernidade, a partir dos quais mergulhou na cultura popular num contexto de estereotipização cultural e de entrada massiva de música estrangeira, divulgando gêneros musicais e elementos da cultura popular chilena que estavam em vias de desaparecimento. Por outro lado, seus esforços por ampliar a representação da identidade cultural chilena, suas composições envoltas em crítica social e seus projetos de divulgação/ensino da cultura popular também devem ser percebidos como resignificações da função social da arte e formas de engajamento praticadas pela artista. González, Ohlsen e Rolle (2009) e Garcia (2008) enfatizam a influência exercida por Violeta Parra na geração jovem da década de 60, em especial a que passou a ser conhecida como Nova Canção Chilena.

Mercedes Sosa: a intérprete do Manifesto do Novo Cancioneiro

Haydée Mercedes Sosa nasceu em San Miguel del Tucumán, em 9 de julho de 1935, e sua carreira teve início em programas de rádio ligados à música popular, principalmente de referência folclórica. Integrando círculos intelectuais e artísticos de Mendoza, foi a única mulher a assinar e participar da elaboração do Manifesto do Novo Cancioneiro, no início dos anos 60, que tinha “[...] o compromisso de atualizar o discurso, isto é, ampliar a temática, incorporando elementos da cultura urbana e informações sonoras contemporâneas, visando comunicar-se com um público mais amplo.”(Cf. GARCIA, 2005, p.3)

Em contraposição ao folclorismo tradicionalista e à indústria cultural, conforme enfatizava o próprio manifesto, o grupo buscava defender um novo tipo de identidade dentro do folclore, ambicionando renovação literária e musical, sem perder sua vinculação com a cultura popular. Vislumbrando seu próprio protagonismo frente às transformações estético-políticas esperadas, impregnados pelos ideais de engajamento da época, explicitavam que o artista popular deveria assumir um novo papel social, cabendo a ele a tarefa de desenvolver sua arte como veículo de mensagens que expressassem a realidade social, a diversidade cultural do país e disseminassem ideais políticos. Segundo Díaz (2004), o engajamento dos artistas, as músicas comprometidas, a manutenção da raiz popular, o redimensionamento de tempo/histórico (presente), o sujeito privilegiado (“povo argentino”) e o tipo de identidade nacional, assim como a busca por representar o chamado “país real”, estavam conjugados às reivindicações sociais dos movimentos populares organizados, tanto na Argentina quanto em diferentes países da América Latina.

Na década de 60, Mercedes tornou-se uma das principais representantes do Novo Cancioneiro, transferindo-se para Buenos Aires e enfrentando os cânones tradicionais da música folclórica instituídos nos espaços musicais e, também na indústria cultural, a partir do “boom” do folclore vivido na Argentina do contexto.

Seguindo os princípios do manifesto, a artista inseriu em seu repertório compositores comprometidos com a proposta estético-ideológica defendida e que retratavam causas sociais. Nesse sentido, através de seu canto, buscou ampliar a identidade nacional, passando a representar sujeitos históricos marginalizados das principais representações identitárias da Argentina do período. Trabalhadores urbanos e rurais, indígenas, mulheres, negros e despossuídos urbanos ganhavam destaque em seu repertório:

- Trabalhadores: 'Los hombres del río' e 'La zafra' de Tejada Gómez/Oscar Matus

- (1962); 'El cosechero', 'El cachapecero' e 'El jangadero' de Ramón Ayala (1965); 'Pescadores de mi río', de Chacho Muller (1966); 'El carbonero' de A. Ariel/J. Cidade (1967);
- Indígenas: 'El índio muerto' de Gerardo López (1962); 'Canción del derrumbe índio' de Figueredo Iramaín, 'Canción para mi América' de Daniel Viglietti e 'Quena' de Arsénio Aguirre (1966);
 - Negros: 'Canción para despertar a un negrito' de C. Isella/N. Guillén (1967);
 - Mulheres: 'Juana Azurduy', 'Alfonsina y el mar', 'Las cartas de Guadalupe', 'Dorotea la cautiva', 'Rosarito Vera, la maestra' de Félix Luna/Ariel Ramírez (1969);
 - Despossuídos urbanos e rurais: 'Zamba de los humildes' de Tejada Gómez/Óscar Matus (1962); 'Los inundados' de Eizemberg/Ariel Ramirez (1966) e 'Canción para un niño en la calle' de Tejada Gómez/Angel Ritro (1967).

Suas performances, temáticas cantadas e a modernização que as músicas que interpretava implicaram em dificultadores em sua carreira no momento inicial. Seu reconhecimento nacional veio a partir da participação no Festival Nacional de Cosquin, em 1965, performance que lhe rendeu contratação pelo selo Philips. Quanto mais as questões sociais e políticas agravavam-se na Argentina, haja vista dois períodos ditatoriais enfrentados em pequeno espaço de tempo (1966-1973 e 1976-1983), mais a artista politizava suas interpretações. Além disso, seus contatos com as esquerdas políticas, principalmente com a Casa das Américas, em Cuba, fizeram com que seu canto passasse a ser dimensionado também como divulgador de propostas de unidade latino-americana, incentivando tomada de consciência e mobilizando lutas políticas em diferentes países da região.

Elis Regina: porta-voz da Música Popular Brasileira

A carreira de Elis Regina teve início através de programas de rádio em Porto Alegre e participações em grupos musicais como *crooner*, influenciada por cantores populares de samba-canção, principalmente Ângela Maria, aspecto que marcou profundamente seu estilo de interpretar. Através de seu contato com a intelectualidade artística do eixo Rio-São Paulo a partir de 1964, transformou-se numa das intérpretes mais populares da música engajada da década de 60, militando na chamada “linha dura da MPB”. Conforme evidencia Napolitano (2001), elementos ideológicos diversos contribuíram para a configuração da MPB desde a década de 1950, aspectos que vão do polo nacional-popular, (perspectiva coletivista, defesa da

preservação das tradições culturais, exaltação da natureza e da cultura tradicional) à emergência de uma nova cultura de consumo (perspectiva individual, defesa da renovação permanente de hábitos e bens de consumo; exaltação da tecnologia e da vida urbana).

Com performances bastante distintas do intimismo bossa-novista, foi através de Elis, com seu sucesso no I Festival Nacional da Música Popular da TV Excelsior, em 1965, interpretando a música 'Arrastão', de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, que a perspectiva engajada passou a ganhar maior repercussão na sociedade brasileira. Por um lado, a artista passou a enfrentar críticas de artistas e da crítica especializada, porque suas performances representavam retrocesso frente aos parâmetros modernizantes iniciados pela prática bossa-novista. Entretanto, sua característica ligada à experiência do rádio e aos ritmos populares, dotando suas interpretações de dramaticidade, ajudou a ampliar o público da música engajada brasileira. Os programas de televisão que passou a apresentar a partir de seu sucesso, como “O Fino da Bossa”, ao lado de Jair Rodrigues, constituíam-se em espaços que integravam tradição musical, modernização bossa-novista e canção de crítica social, servindo de palco para a diversidade de cantores e compositores da música popular brasileira da época. Envolvendo-se com a proposta estético-política dos compositores engajados, imprimiu o ideário nacional-popular em seu repertório, passando a focar interpretações sobre o Brasil e seus dilemas sociais, evidenciando também sujeitos sociais plurais em sua arte:

- Imigrantes (referência principal aos nordestinos no eixo Rio-São Paulo): 'João Valentão' de Dorival Caymmi, 'Maria do Maranhão' de Nelson Barros/Carlos Lyra, 'Terra de Ninguém' de Paulo S. Vale/Marcos Vale e 'Chegança' de Oduvaldo Vianna/Edu Lobo (1965);
- Trabalhadores: 'Arrastão' de Edu Lobo/Vinícius (1965), 'Canção do sal' de Milton Nascimento e 'Saveiros' de Dorival Caymmi/Nelson Motta (1966); 'Corrida de jangada' de Capinan/Edu Lobo (1968);
- Negros: 'Zambi' de Edu Lobo/Vinícius de Moraes, 'Aruanda' de Carlos Lyra/Geraldo Vandré (1965); 'Estatuinha' de Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri, 'Canto de Ossanha' de Baden Powell/Vinícius de Moraes e 'Upa Neguinho' de Gianfrancesco Guarnieri/Edu Lobo(1966); 'Capoeira camará' de Paulo da Cunha (1967); 'Yê-melê' de Chico Feitosa/Luiz Carlos Vinhas e 'Samba da benção' de Baden Powell/Vinícius de Moraes(1968);
- Mulheres: 'Maria do Maranhão' de Nelson Barros/Carlos Lyra (1965); 'Sonho de Maria' de Marcos Valle/Paulo Cesar Valle, 'Tereza sabe sambar' de Francis

Hime/Vinícius de Moraes e 'Rosa Morena' de Dorival Caymmi (1966);

- Despossuídos urbanos (principal referência o “morro”): 'Menino das laranjas' de Théo de Barros, 'O morro não tem vez' de Tom Jobim/Vinícius, 'Feio não é bonito' de Carlos Lyra/Gianfrancesco Guarnieri (1965), 'Vira-mundo' de Capinam/Gilberto Gil (1968).

Neste contexto, a artista foi reconhecida como uma das principais intérpretes do nacional-popular, privilegiando a defesa da música nacional, seus compositores e valores estético-ideológicos da perspectiva engajada do momento, dentro da qual a canção era defendida como canal de crítica social e política. Representando um expressivo poder de comunicação dentro do campo da música popular, Elis conquistou seu espaço na música brasileira (Cf. NAPOLITANO, 2001).

Considerações finais

Mesclando arte e política, Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina enfrentaram os desafios de ser mulher-artista-engajada nos anos 60: artistas em busca de reconhecimento, sentiram na pele o fato de não estarem dentro dos padrões de seus campos musicais; engajadas, apropriando-se de ideias estéticas e políticas, entregaram voz e performance como forma de crítica social e mensagens políticas; mulheres, construíram e disseminaram sensibilidades, utopias, identidades plurais, desafios e expectativas do ser feminino.

Enfatizando o caráter híbrido e transcultural dos objetos culturais da América, Bernd (2003) reforça que as identidades no continente só podem ser múltiplas e compósitas. Sobre a construção de identidades, a autora diferencia a perspectiva da modernidade – marcada pela busca da homogeneidade, pela valorização do ser, pela demarcação de territórios políticos e culturais, aceitando a existência do híbrido, desde que este procure adaptar-se a partir dos cânones aceitos; da perspectiva da pós-modernidade – sustentada a partir da ideia de movimento, de relações, da diversidade, substituindo conceitos identitários cristalizados de raiz única aniquiladores da alteridade, pelo pensamento de “arquipélago”: impreciso, ambíguo, relativo e múltiplo.

Bernd evidencia esta perspectiva identitária como utópica, ligada às possibilidades de representação/inclusão identitária do outro, da diversidade.

Esta característica pode ser observada nas práticas artísticas das artistas em questão: enquanto construíam suas próprias identidades artísticas dentro da canção popular latino-americana,

buscando afirmar-se enquanto mulher-artista-engajada, seus repertórios musicais também disseminaram representações identitárias plurais, as quais produziam novas sensibilidades e traziam consigo o desejo de reconfigurar (complexificar) as identidades nacionais.

Referências Bibliográficas

- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo* [1949]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERND, Zilá. (Org.). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- COBOS, Carla Pinochet. *Violeta Parra: hacia un imaginario del mundo subalterno*. Monografia em Antropologia Social. Faculdade de Ciências Sociais, Universidade de Chile, 2007.
- FLAX, Jane. *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*. University of California Press, 1990.
- GARCIA, T. da C. Tradição e modernidade: reconfigurações identitárias na música folclórica chilena dos anos 1950 e 1960. *História Revista*. Goiânia, v.13, n.2, p.483-495, jul.-dez.2008.
- DEL PRIORE, Mary. “História das Mulheres: As vozes do silêncio.” In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.
- DÍAZ, Claudio F. Una vanguardia en el folklore argentino: canciones populares, intelectuales y política em la emergencia del “Nuevo Cancionero”. *Atas do II Congresso Internacional de Literatura Argentina/Latinoamericana/Espanhola*, Mar del Plata, 2004. Disponível em: www.freewebs.com/celehis/actas2004/.../2_Diaz.doc, acesso em 10 mar. 2014.
- GONÇALVES, Andréa Lisly. *História & Gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Cláudio. *Historia social de la música popular en Chile. 1950-1970*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina – Problemas interdisciplinares*. Santiago de Chile: Ediciones Alberto Hurtado, 2013.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2001.
- _____. *A síncope das ideias – a questão da tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- MIRANDA, P. Décimas autobiografiadas de Violeta Parra: tejiendo diferencias. *Mapocho*, n.46, p.49-63, 1999. Disponível em: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html>, acesso em 14/01/2014.
- RAGO, Margareth. Descobrimos historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, n.11, Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 1998.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCOTT, Joan. “História das mulheres.” In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. 4 ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- SCOTT, Joan; TILLY, Louise Tilly; VERIKAS, Eleni. Debate. *Cadernos Pagu*, n.3, Desacordos, desamores e diferenças. Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 1994.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo meu* (1929). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.