

**JANAYNA TOSO SFAIR**  
GRR20157802

**A VOZ DE MERCEDES SOSA (1935-2009): ASPECTOS MUSICAIS E  
EXTRAMUSICAIS**

Monografia apresentada à disciplina OA895- Trabalho de Conclusão de Curso II como requisito parcial à conclusão do Curso de Licenciatura em Música - Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

**CURITIBA**  
2021

*“Meu epílogo sempre será cantando. É a maneira como me expesso, com a qual eu chego a todas as pessoas.”*

Mercedes Sosa (1979)

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar os aspectos musicais e extramusicais da intérprete argentina Mercedes Haydee Sosa (1935-2009), especificamente dos anos 1950, quando ela iniciou sua carreira, até a sua volta do exílio, em 1982. O intuito é compreender como uma mulher de origem indígena, humilde, latino-americana e mãe solo alcançou um lugar de destaque como cantora e influenciadora em diversas partes do mundo. O projeto está apoiado na metodologia etnomusicológica dialógica de John Blacking (1975), nas pesquisas bibliográficas sobre a vida de Mercedes Sosa e no conceito de canto popular de Luiz Tatit (1996).

**Palavras-chave:** Mercedes Sosa; etnomusicologia dialógica; latino-americana; canto popular; resistência política.

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar los aspectos musicales y extramusicales de la intérprete argentina Mercedes Haydee Sosa (1935-2009), concretamente desde la década de 1950, cuando inició su carrera, hasta su regreso del exilio en 1982. El objetivo es comprender cómo una mujer de origen indígena, humilde, latinoamericana y madre soltera alcanzó un lugar destacado como cantante e influencer en diferentes partes del mundo. El proyecto se apoya en la metodología etnomusicológica dialógica de John Blacking (1975), la investigación bibliográfica sobre la vida de Mercedes Sosa y el concepto de canto popular de Luiz Tatit (1996).

**Palabras-clave:** Mercedes Sosa; etnomusicología dialógica; latinoamericana; canto popular; resistência política.

## ABSTRACT

This work aims to find and analyze the musical and extra-musical aspects of the Argentinean interpreter Mercedes Haydee Sosa (1935-2009), specifically from the 1950s, when she started her career, until her return from the exile in 1982. The aim is to understand how a woman of indigenous origin, humble, Latin American and a single mother reached a prominent place as a singer and influencer in different parts of the world. The project is supported by John Blacking's (1975) dialogic ethnomusicological methodology, bibliographical research on Mercedes Sosa's life and Luiz Tatit's (1996) concept of popular singing.

**Keywords:** Mercedes Sosa; dialogic ethnomusicology; latin-american; popular singing; political resistance.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>1 FUNDAMENTAÇÃO BIBLIOGRÁFICA</b> .....	03
1.1 ESTADO DA ARTE.....	04
1.2 BIOGRAFIA .....	05
1.2.1 ORIGENS.....	05
1.2.2 <i>NUEVO CANCIONERO</i> .....	06
1.3 PERSEGUIÇÃO POLÍTICA .....	08
1.3.1 AMEAÇAS.....	08
1.3.2 EXÍLIO.....	10
1.3.3 PÓS EXÍLIO E O RETORNO À SUA NAÇÃO .....	11
1.3.4 O OCIDENTE NOS ANOS 1960 .....	12
<b>2 METODOLOGIA</b> .....	14
<b>3 LEVANTAMENTO DE DADOS E ANÁLISE</b> .....	15
3.1 ASPECTOS MUSICAIS E EXTRAMUSICAIS.....	15
3.1.1 A DICÇÃO DE MERCEDES SOSA .....	15
3.1.2 EXTRAMUSICALIDADE E O OUVINTE .....	17
3.2 ANÁLISE DA CANÇÃO DUERME NEGRITO.....	21
3.3 ENTREVISTA COM MIRIAM MIRAH .....	25
3.4 QUESTIONÁRIO COM OUVINTES .....	26
3.4.1 RESULTADOS DO QUESTIONÁRIO .....	26
<b>4 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS</b> .....	29
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	32
<b>ANEXO 1</b> .....	34
<b>ANEXO 2</b> .....	35

## INTRODUÇÃO

“De quem é essa voz, e por que me identifico com ela?”.

Foi a pergunta que me instigou a começar esse trabalho: conhecer a história de Mercedes Sosa e como ela atingiu um nível de interpretação onde o ouvinte sente-se parte do que ela canta. Passei a escutar suas músicas, a cantar com o piano ou violão, busquei sobre Mercedes nos livros, em artigos, documentários, e tudo isso me abriu o universo da música popular de outros lugares, que não do meu país de origem – Brasil. Encontrei nomes que me inspiraram, parcerias que Mercedes se aliou para cantar ao longo dos anos. Conheci pessoas muito diferentes de mim, mas com o mesmo interesse em Mercedes Sosa, e isso me aproximou dessas pessoas. Percebi que precisava conhecer suas origens, saber de onde ela veio para compreender um pouco mais sua trajetória.

Mercedes Haydee Sosa (1935-2009) foi uma cantora de música popular, nascida na Argentina, na província de São Miguel de Tucumán, no dia nove de julho. Oriunda de uma família humilde cresceu em um contexto onde seus pais trabalhavam muito para ter as coisas básicas, e ela sempre se perguntou por que alguns têm tantas coisas e outros vivem em situações de miséria. Era uma pessoa envolvida politicamente desde muito jovem; não aceitava injustiças e sempre se posicionou quando alguma situação a tocava de alguma maneira. Sempre gostou de cantar e iniciou sua carreira como cantora com apenas 15 anos de idade, com um trabalho fixo em uma rádio local. Mercedes Sosa gravou cerca de 49 discos ao longo de seus 59 anos de carreira; ela começou cantando músicas do folclore argentino e foi expandindo seu repertório na medida em que conheceu outros artistas; no fim da sua vida, Mercedes já havia gravado com uma grande diversidade de cantores e compositores de todo o mundo, mostrando-se bastante eclética e com aptidão para se renovar e ter novas experiências musicais, como as parcerias que fez com cantores de rock como León Gueco e Charlie Garcia, ou para mesclar seu canto com o Rap, junto com o artista René Perez.

Etnomusicologia é o estudo da música em seu contexto social e cultural (RICE, 2014). Para fazer a análise da música como um processo social e assim compreender o que ela significa para seus praticantes e seus públicos, é necessário levar em conta esse contexto e a musicalidade do objeto analisado. Essa musicalidade está diretamente relacionada com as origens do objeto, neste caso, Mercedes Sosa; sua singularidade foi construída por todo o caminho que percorreu, e isso inclui suas origens. Logo, são essas duas temáticas que se pretende percorrer neste trabalho – o contexto, que envolve o conceito de extramusicalidade de Blacking (1975), e suas influências

na musicalidade da cantora. O levantamento bibliográfico feito inicialmente se mostrou escasso a respeito do tema abordado em termos de referências conceituais na realidade brasileira; não foi possível encontrar pesquisas com ênfase em Mercedes Sosa que investigassem também seus aspectos extramusicais que tiveram algum reflexo em sua voz. Esse fator foi importante para a definição do tema deste trabalho, que se deu de forma qualitativa, e cuja metodologia - a pesquisa bibliográfica - abarca o levantamento documental e discográfico, uma entrevista, um questionário e a análise de uma canção. O trabalho se desenvolve da seguinte maneira: o primeiro capítulo trata da vida e origens de Mercedes Sosa. Posteriormente são abordadas as influências musicais da cantora, um pouco de seus repertórios e parcerias; em seguida, busco contextualizar algumas das situações que estavam mais emergentes no Ocidente dos anos 1960 e 1970 e como isso influenciou a música e carreira da cantora. Em seguida trago uma análise técnica sobre sua voz, sobre as influências extramusicais que ela possa ter recebido e sobre um possível poder de persuasão que ela possa exercer sobre o ouvinte. Na última parte deste trabalho, apoiada na metodologia da canção de Luiz Tatit (1996), faço a análise da canção *Duerme Negrito*<sup>1</sup>, cujo contexto está de alguma forma relacionado à vida da cantora, sob a justificativa de que em etnomusicologia é interessante uma abordagem que considere as relações da música com a cultura, o que pode ser observado na análise de um repertório artístico (TYGEL, 2009). Pretendo responder como as questões extramusicais influenciaram a vida musical da cantora e foram também responsáveis pelo seu reconhecimento público.

---

<sup>1</sup>\*A canção *Duerme Negrito* (recompilada por Atahualpa Yupanqui) analisada nesta pesquisa, é diferente de *Drume Negrita* (1958), composição de Eliseo Grenet

## 1 FUNDAMENTAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

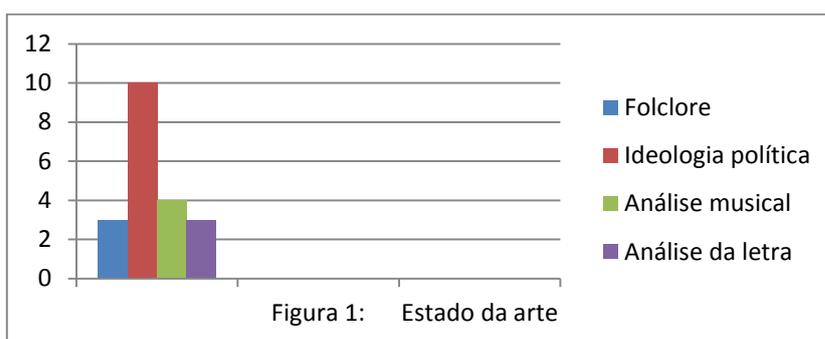
Ao estudar as músicas de Mercedes Sosa e buscar encontrar em sua voz reflexos de aspectos extramusicais, estamos estudando a música também como uma manifestação social, uma vez que a música afeta princípios culturais e estruturas sociais (RICE, 2014). Observar a relação das músicas com a cultura na qual elas foram produzidas ou distribuídas é aproximar-se do que elas representam para um povo (MERRIAM, 1967). Logo, ao utilizar o livro de Blacking (1975) para embasamento teórico, a busca é por recursos que abranjam a etnomusicologia com foco na etnografia musical, onde teoricamente o pesquisador assume também o papel de antropólogo e vai a campo em busca do que necessita. Segundo o autor, as próprias estruturas sociais estão relacionadas às estruturas musicais, onde os fins de um estilo musical são os de sua sociedade e cultura, assim como os dos corpos dos seres humanos, que escutam, criam e interpretam determinada música. O apoio teórico de Blacking traz sustentação para o que se busca analisar nesta pesquisa, com seus conceitos de função da música na sociedade que levam em conta o contexto histórico e sincrônico, o que é muito pertinente para o escopo deste trabalho. O autor busca em sua pesquisa compreender pelo que a música é governada, que aspectos da vida cotidiana levam as pessoas a serem musicais e como isso é expresso.

A pesquisa bibliográfica de Mercedes Sosa elucida a respeito de suas origens, seu contexto histórico e social, aspectos fundamentais para a realização de uma análise contextual etnomusicológica. Sem saber o contexto em que a cantora estava inserida não é possível aprofundar ou embasar um trabalho com cunho extramusical, por isso, é necessário aprofundar a pesquisa a respeito das questões de vida da cantora. A bibliografia escrita por seu amigo Ricardo Braceli no ano de 2003, realizada através de uma longa entrevista com a intérprete, traz detalhes que não podem ser ignorados. Assim, estarão na primeira parte desse trabalho algumas passagens necessárias que servem como embasamento contextual.

Depois de compreender o contexto em que Mercedes Sosa nasceu, cresceu e se tornou cantora, e de aproximar-se da extramusicalidade por trás da sua música, o trabalho se encerra com o suporte teórico de Luiz Tatit (1996), que foi utilizado para a análise de uma canção interpretada pela cantora, no intuito de compreender os aspectos musicais – letra, dicção, desenho musical e temática.

## 1.1 ESTADO DA ARTE

Pesquisar as publicações existentes no meio acadêmico relacionadas à Mercedes Sosa foi o primeiro passo realizado antes de encontrar o tema a ser aprofundado nesse trabalho. Foram listados trabalhos encontrados principalmente nas línguas portuguesa e espanhola. A maioria dos artigos está relacionada com ideologia política. Segue abaixo um gráfico explicativo:



Entrevistas para canais:

Televisão espanhola – programa “Retrato en Vivo” – 1979  
 Archivos O'Donnell–programa Encuentro - Especial Mercedes Sosa – 1996  
 Entrevista a Mercedes Sosa Por Roberto Espinosa (Tucumán) – 2006  
 Mercedes Sosa- biografia emitida por Canal A – 1985  
 Di Film – Susana Gimenez entrevista à Mercedes Sosa (1995)  
 La belleza de pensar Mercedes Sosa – 2008

Documentários:

Mercedes Sosa – La madre de todas las voces - En El Camino – 2019  
 Mercedes Sosa- Como un Pájaro Libre – 1983  
 Mercedes Sosa– La voz de latinoamérica – 2014  
 Mercedes Sosa – Será posible el Sur? – 1985

## 1.2 BIOGRAFIA

### 1.2.1 ORIGENS

Mercedes Sosa foi uma das cantoras mais importantes da América do Sul e intérprete de música popular do século XX, conhecida mundialmente por sua voz de contralto e posicionamento político condizente com o que cantava. “Não há melhor exemplo de honestidade artística. Suas canções refletem como ela é em vida”, afirmou seu sobrinho Chuco Sosa no ano de 2007. Conhecida também como “La Negra”, apelido dado carinhosamente devido à sua origem ameríndia, Mercedes Sosa nasceu em 1935 na cidade de Tucumán, no norte da Argentina. Sua mãe trabalhava como lavadeira e seu pai em usinas de cana-de-açúcar:

“Papai era um homem muito bom: trabalhou em uma serraria que lhe tapou os pulmões, no porto, nas terríveis caldeiras de engenho, e isso o consumiu: morreu aos 62 anos. Uma vez, eu e Chichí fomos por um túnel... chegamos até o forno do engenho. Já a vinte metros o calor era insuportável... e ali estava meu papai, trabalhando sozinho, sem camisa, com sua coluna dobrada... ele não sabia que o estávamos observando. Voltamos chorando, eu e Chichi, mudos... Por que há seres que não conhecem outra coisa, senão a pobreza?” (BRACELI, 2003 n° 484).

Junto com seus três irmãos, Mercedes era a filha mais velha. Sua situação financeira era bem restrita, lhes faltava alimento, não tinham brinquedos e assim foi sua infância. Nos fins de tarde, sua mãe os levava ao bosque Nove de Julho, localizado próximo à sua casa, para que as crianças não sentissem o cheiro de comida das casas vizinhas. Aos sábados era dia de comer uma refeição quente: macarrão com manteiga. Mercedes afirmou em uma entrevista que não sentia dor por esse momento de sua vida, pois o mais necessário sempre esteve presente dentro de sua casa: a relação de amor entre seus pais.

“Assim era nossa casa: minha mamãe, muito sábia, ressuscitando roupas velhas que lhe davam; lavava, passava e nos fazia reluzir... muitas vezes nos dava bolotas de pão, mate cozido, e nos largava a brincar no parque Nove de Julho. Realmente éramos muito pobres, mas vivemos aquilo sem angústia. De tudo nos faltou, mas não o sentimos, porque nos sobrou amor. No parque comíamos ar, comíamos inocência.” (BRACELI, 2003, n° 469).

Mercedes afirma que a pobreza sempre os perseguiu, mas nunca os derrubou, pelo contrário- os ajudou a ser livres e a escolher seu modo de pensar. Ela sempre gostou de cantar, e aos 15 anos, com o incentivo da professora e amigas da escola, participou de um concurso na rádio local, e por ter sido a vencedora, recebeu um trabalho de dois meses na rádio. A música

que cantou no concurso foi *Triste Estoy*, de Margarita Palácios. Foi um marco e início de sua vida como cantora. Seu pai não gostou muito da ideia, achou demasiada exposição e que não era certo para uma moça estar na rádio:

“Usei o pseudônimo de Gladys Osório era para que meus pais não soubessem que eu estava em um concurso na rádio; então fui a ganhadora, e minha mãe logo soube que era eu quem estava cantando; foi um pequeno escândalo familiar, pois nesse tempo, colocar-se a cantar folclore, em Tucumán, era como se a filha estivesse indo por maus caminhos.” (Fonte: Entrevista na televisão espanhola, 1979).

Os pais de Mercedes eram peronistas e em sua casa havia a foto de Evita e Perón, e Mercedes cresceu na luta pela democracia, melhoria social, época de utopias por transformação das condições de sua família e de seu país. Ela afirmou que a democracia era algo com que se importava; que durante sua infância, seus pais e irmãos eram peronistas, então ela também o era, mas não como ideologia, e sim como um sentimento compartilhado em família e pela família. Foi por ideologia que Mercedes Sosa seguiu cantando. Presenciou muita dureza e desdém por parte das pessoas “importantes” e não podia se calar. Ela confirma ter sido pioneira do folclore, que na sua época era menos conhecido que o tango, em sua cidade natal – Tucumán: “Os pioneiros realmente trabalhavam muito a pulmão. E não eram bem vistos e nem considerados. Estavam eles, por um lado, quase marginalizados” (BRACELI, *ibidem*, nº810). Os precursores do folclore eram mal vistos e tiveram que manter-se firmes em seu ideal de propagação da música popular argentina; com o tempo, foram se tornando mesmo populares e bem quistos.

### 1.2.2 NUEVO CANCIONERO

Com a derrubada de Perón, Mercedes Sosa presenciou o início da ditadura. Antes que fosse afetada diretamente a ponto de precisar exilar-se, percorreu seu caminho: casou-se com Oscar Matus (1927-1991), músico e compositor com quem teve um filho: Fabián Matus (1958-1019). Junto com Oscar criou o movimento *Nuevo Cancionero*, na cidade de Mendoza, em 1963, cujo objetivo era a renovação da canção popular, para que fosse igualitária em gêneros e capaz de superar a capitalização da música que beirava na Argentina naquele momento, onde o tango, além de protagonista, era algo antagônico ao folclore. O objetivo era que ocorresse uma integração do que significava uma música ser Argentina, uma busca mais íntegra por identidade; era ainda uma reação à influência cultural norte-americana e européia, que tornou as cidades mais cosmopolitas quando os americanos e europeus chegaram à Argentina. Assim, o termo

*Nuevo Cancionero* pode ser usado para caracterizar a canção que renova o canto folclórico latino-americano com uma importante denúncia de caráter social (BRACELI, 2003).

Em uma entrevista para o programa Espanhol “Retrato en Vivo” no ano de 1979, Mercedes diz: “Nós, no ano de 1962, fundamos o movimento do *Nuevo Cancionero* baseando-nos no trabalho de *Yupanqui* como poeta; não como músico precisamente, mas como poeta popular; um poeta que fala e que respeita suas paisanas.” Na década de 60 o folclore argentino passou a ter expansão e reconhecimento; ocorreu o boom do folclore nessa mesma época, o que apoiou para que se abrisse uma nova visão da música popular, mais aberta e orientada à inovação. Foi quando Mercedes com a produção de seu marido Matus, gravou seu segundo Lp: *Canciones con fundamento* (1965), que era inclusive um dos lemas do movimento *Nuevo Cancionero*. Com interesses indo para outros lados, Oscar Matus deixa a cantora com seu filho pequeno. Foi um momento muito difícil, onde ela ainda não tinha consolidada sua carreira; precisou deixar a cidade de Buenos Aires e com a ajuda de sua mãe para cuidar de seu filho Fabián, pôde seguir cantando. Neste mesmo ano, ela foi ao Festival Folclórico de *Cosquín*, onde anunciada ao palco por Jorge Cafrune (1937-1978), a contragosto da organização, subiu no palco acompanhada de seu Bombo Leguero e cantou *Canción del derrumbe indio*. Mercedes foi generosamente aclamada, e a participação no festival, um êxito para sua carreira; logo, convidada a gravar seu terceiro álbum, *Yo no canto por cantar*, começa a conquistar fama e reconhecimento. Já no começo de sua carreira, Mercedes manteve seu posicionamento em cantar somente o que fizesse sentido para ela; seu repertório foi constituindo-se de canções de protesto de diferentes partes da América; no Chile, ela gravou canções de Violeta Parra e Victor Jara, importantes figuras da música popular daquele país. As inspirações de Mercedes foram ainda: Atahualpa Yupanqui (seu conterrâneo e muito influente com suas poesias e canções), Charlie Garcia, Horacio Guarani, Facundo Cabral, Alberto Cortez, Nacha Guevara, Margarita Palácios, Maria Elena Walsh, Ramona Galarza, Suma Paz, Victor Heredia, todos inspirações provenientes da música popular Argentina e de outras partes da América (mais adiante Mercedes recebe influências do rock norte-americano). O álbum *Mercedes Interpreta Atahualpa* (1977) foi sua homenagem ao compositor, e no ano seguinte de lançamento, fez muito sucesso no Brasil.

Após conquistar fama nacional e ficar conhecida entre os povos indígenas da Argentina, Mercedes sai para uma turnê internacional, em 1967, onde começa a ficar conhecida e fazer fama fora de seu continente, antes de exilar-se na Europa no ano de 1976 (fonte: O sul em cima, website).

## 1.3 PERSEGUIÇÃO POLÍTICA

### 1.3.1 AMEAÇAS

Mercedes foi filiada ao Partido Comunista durante alguns anos, e conta que renunciou ao partido em torno de 1990, para que não precisasse renunciar à essência do que é ser comunista. Afirmava que ser comunista dentro de um partido é diferente do que o ser internamente: “Tomei a decisão porque me fartei de ver como se desfazem de gente honrada e inteligente. Seguiam expulsando-as. Eu não podia seguir filiada ao partido presenciando essa falta de respeito”. Ela e outros membros que saíram do partido eram considerados “traidores”. Mas Mercedes seguiu seu caminho, cantando e posicionada com tudo o que sabia desde criança, com o que vivenciou e seguiu vendo durante sua vida. Era claro seu posicionamento político e militante, que levou por toda a vida: “Meu sentimento de esquerda tem a ver com a necessidade de justiça. Não quero justiça somente para os que pensam exatamente como eu, a quero para todos”. (BRACELI, 2003). Sua associação ao partido fez com que seu nome fosse para as listas negras do regime militar, e seus discos foram proibidos:

“A verdade é que para mim, como cantora, teria sido muito mais fácil e mais prático não ser comunista. Minha carreira foi muito mais demorada para acontecer, obstaculizada por essa condição. E mais, quando me exilei, meu Partido Comunista não me deu nem um papel, nem uma carta dizendo “Aqui vai uma companheira perseguida, ajudem-na”. Ninguém me ajudou. Tive que me virar sozinha e sozinha me mantive, e assim cresci. Isto, como disse, não tirará minha ideologia comunista, mas comunista com carnê! Isso nunca mais!” (BRACELLI, *ibidem*, n°3357).

Segundo Mercedes Sosa, seu pesadelo antes de exilar-se começou em 1975, quando Isabelita Perón estava na presidência do país, mas quem o governava por ela era José Lopez Rega. Os militares até aquele momento não haviam tomado o poder, mas já se aproximava o terror de Estado da Triple A: “Eles ameaçavam e agiam: colocavam bombas, sequestravam, levavam pessoas e as matavam” (BRACELLI, *ibid.*, n°2579). Ela explica que tudo começou com duas cartas que lhe enviaram: uma parecia inocente, mas a preencheu de intranquilidade. Em poucas linhas, convidaram-na “sim ou sim” a comer um churrasco em *Trenquen Lauquen*: “O que significava comer um assado em *Trenquen Lauquen*? Senti que havia algo estranho, e eu não me equivoque com essas coisas” (BRACELLI, *ibidem*, n°2581). E no mesmo dia, chegou uma carta ao teatro *Estrella*, local onde Mercedes estava programada a fazer apresentações por todo um mês; na carta, assinada pela Triple A, havia um prazo de quatro dias para que Mercedes deixasse o país. O dono do teatro *Estrella* publicou imediatamente as cartas no jornal *Crónica*,

tornando as ameaças públicas. Havia muito medo entre os artistas, uma vez que eram muitos os ameaçados. Em 30 de dezembro de 1975, os membros da *Triple A* (Aliança Anticomunista Argentina) colocaram uma bomba em um banheiro do teatro, onde morreu um jovem que trabalhava com iluminação. No ano 77, queimaram a sala maior do mesmo teatro. Mercedes seguiu cantando: “O êxito de o teatro seguir cheio não nos fazia esquecer que a cada noite podia acontecer um desastre” (BRACELI, *ibidem*, nº2619) Ela conta como ao recordar daquelas noites, ficou a lembrança do perigo e do entusiasmo. Que sentia estar vivendo algo histórico, e do quão difícil e desafiador era sair cantar com o medo apertando-lhe a garganta:

“A primeira canção é sempre a mais difícil, mas aqueles dias... atravessar os três primeiros minutos me parecia uma barbaridade. Tinha que lutar contra o medo e contra a emoção. As pessoas me receberam a cada noite com uma aclamação que me deixava sem respiração. Pocho me dizia: Tranquila, Negra, nós estamos te cuidando de cada canto do teatro. Tranquila, o único que você precisa fazer é respirar” (BRACELI, *ibidem*, nº 2633).

Mercedes seguiu cantando depois de passados os quatro dias da ameaça onde deveria ir-se da Argentina: “Cada dia eu amanhecia com a sensação de que poderia ser o último. Claro que eu poderia ir-me, me sobrava trabalho em meio mundo; mas disse: eu não me vou”. A Sociedade Argentina de Atores e o Sindicato Argentino de Músicos emprestaram a ela a casa onde tinham sua sede; foi onde Mercedes deu a entrevista à imprensa, de que não iria embora de seu país. “Eu disse que iria ficar; mas uma coisa é a decisão e outra coisa é o medo”, contou Mercedes, quando se lembrava do que sentiu e viveu após enfrentar as ameaças (BRACELI, *ibidem*, nº 2648).

La Negra (como é até hoje chamada carinhosamente pelos seus fãs) saiu para cantar em outros lugares do mundo após o contrato de um mês no teatro *Estrella*; foi a Quito, Guayaquil, Los Angeles e Japão. Todos sabiam a situação que ela estava vivendo na Argentina. Sua viagem de apresentações durou dois meses, e ela contou como era muito mais leve sair caminhar fora de sua Buenos Aires. No retorno dessa pequena turnê, a sensação de ameaça já havia se generalizado, e os militares passaram a fazer atrocidades com a derrubada de *Isabelita* (Isabel Perón – 1931) da presidência; não se importavam com os protestos internacionais; assassinavam pessoas, as atiravam de aviões, roubavam crianças. Com a situação na Argentina cada vez pior e a perseguição a Mercedes afunilando cada vez mais, ela percebeu que não poderia seguir cantando em seu país (fonte: Programa *Encuentro*, 1996).

O que desencadeou a decisão de Mercedes de ir para o exílio foi a sua prisão e a de 500 pessoas que estavam em sua plateia durante uma apresentação na cidade de La Plata, no dia 23 de outubro de 1978. Todos eles ficaram em torno de dezesseis horas presos. Em seguida, suas apresentações eram proibidas de última hora: “Aí me dei conta que não me deixariam cantar

novamente na Argentina. Depois de um ano e 20 dias que perdi Pocho, tive que aceitar o exílio como única possibilidade. Eu já praticamente não podia trabalhar” (Canal *Encuentro*, 1996). Ela foi então despedir-se de sua mãe e recompor-se de todo o acontecido e em seguida partiu para a Europa, dia 2 de fevereiro de 1979.

### 1.3.2 EXÍLIO

No ano de 1979, Mercedes Sosa pegou um avião para Madrid, com uma mala e seu bombo leguero. Seu filho não podia acompanhá-la naquela época, pois era menor de idade. Ficou sozinha na capital espanhola até que apareceu um velho amigo seu, Fernando Berretta, que ela considerava como um irmão, conterrâneo de Tucumán. Depois disso, Mercedes foi a Paris, onde alugou um apartamento, e seu filho conseguiu autorização para viajar e a acompanhou: “Ele teve que voltar a Buenos Aires, onde estava sua filha Araceli. Eu não sabia o que fazer, chorava nas ruas” (BRACELI, *ibidem*, n°2711). Mercedes conta a dificuldade de estar longe de casa, da saudade que sentia ao mesmo tempo em que era muito aplaudida e querida por onde passava, com sua agenda sempre lotada de apresentações para realizar em diversas partes da Europa.

Quando ainda estava exilada, Mercedes foi à Argentina e fez três apresentações. Em uma entrevista para o canal A (1985), ela conta a diferença de ser aplaudida na França e de ser aplaudida na Argentina, e que sua dor de estar longe de casa aumentou muito depois que passou poucos dias em seu país novamente e cantando para seu público.

“Os que me ajudaram no exílio foram os franceses, os espanhóis, os colombianos e os brasileiros, para que eu pudesse sobreviver no exílio. Depois os que me ajudaram foram os chilenos e os uruguaios, exilados como eu. Os que menos me ajudaram foram os argentinos, que foram todos ao México. Durante sete anos eu não cantei no México. Voltei a este país recém no ano de 1987. Eles não tiveram comigo uma atitude de proteção, muito pelo contrário. Nunca fui à União Soviética; não me levaram a cantar em nenhum país que tivesse a ver com o comunismo. No ano de 1980 fui a Israel, e recebi um amor muito grande dos argentinos que foram viver lá. Na Alemanha entrei por um chileno chamado Alfredo Trancoso; graças a ele, creram em mim e me deram espaço para cantar.” (Fonte: Entrevista com Pacho O’Donnell, no canal *Encuentro*, 1996). Anos após o exílio, Mercedes Sosa ainda demonstrava muita dor pelo que viveu, o que pode ser visto nas entrevistas em que ela dá até quase o fim de sua vida.

### 1.3.3 PÓS-EXÍLIO E O RETORNO À SUA NAÇÃO

Mercedes voltou a cantar em seu país no dia 18 de fevereiro de 1982. Mesmo com a ditadura chegando ao fim, vários artistas ainda estavam proibidos de cantar. A intérprete foi convidada a cantar no teatro *Ópera*, por Daniel Grinbank; era uma situação arriscada e difícil para todos, pois não se sabia o que poderia suceder:

“Passada a hora de dez e meia da noite, eu estava sobre o cenário do teatro *Ópera*, em Buenos Aires. Tive muito medo de emudecer pela afonia que já havia me acometido outra vez. Tratei de estar só em meu camarim, de esquecer-me um pouco do que acontecia ao lado de fora. Mas no país o medo indubitavelmente estava, pois os militares ainda estavam mandando, matando e desaparecendo pessoas” (Programa *Encuentro*, 1996).

Mercedes conta como foi intenso esse momento, onde ela foi longamente aplaudida e recebeu uma “chuva” de cravos; não sabe como se manteve em pé e tratou de não olhar diretamente para o público, mantendo os olhos no chão; ela também não quis falar muito para que não desabasse a chorar; a única frase que pronunciava de vez em quando era: “Sou Mercedes Sosa; Sou Argentina” (BRACELI, *ibidem*). As apresentações no teatro *Ópera* duraram 10 dias, até 28 de fevereiro de 1982. Vários artistas a acompanharam a cada noite: Antonio Tarrangó Ros, León Gieco, Ariel Ramirez, Rodolfo Mederos e Charlie Garcia. Outros que quiseram acompanhá-la estavam assistindo junto com o público, ainda proibidos de cantar.

Depois do ciclo de apresentações no teatro *Ópera*, Mercedes passou a rodar por distintas cidades do país. Sua secretária Olguita Gatti conta como havia muito medo em todo esse movimento, onde pairava o sexto ano de ditadura na Argentina, ainda que já em sua fase final: “Não foi fácil aquilo, em mais de uma situação vivemos situações de terror, mas sempre a que nos tranquilizava era Mercedes” (BRACELI, *ibidem*, nº3125). Ocorreram ameaças na cidade de *Necochea*, onde diziam que uma bomba explodiria no teatro, tentando coagir e colocar novamente uma onda de pânico, como fizeram no ano de 79; e outra ameaça de morte em Bariloche. Mas foram ameaças em vão, e nada aconteceu: Mercedes seguiu cantando. Ela afirmava que sempre estaria disposta a viajar o mundo cantando, mas para ir embora, nunca mais. Na volta do exílio, cantou novamente no Brasil, que estava recém tornando-se um país democrático e livre da ditadura. De acordo com o fotógrafo Orlando Britto, que estava presente na sua apresentação, Mercedes declamou ao público: “Amigos do Brasil, trago em minha voz a luta pela liberdade” (BRITTO 2019, artigo online).

### 1.3.4 O OCIDENTE NOS ANOS 1960

Em paralelo ao *Nuevo Cancionero* que se passava na Argentina, aconteciam movimentos semelhantes em alguns países da América: no Chile, o *Nueva Canción Chilena*; em Cuba, o movimento *Nova Trova Cubana*; Na América Central e Caribe foi o *Nueva Canción Latinoamericana*; No México, o grupo *Los Folkloristas* destacou-se pelo engajamento deste movimento musical-letrístico, recuperando seus ritmos e ampla variedade de instrumentos. Em paralelo, no Brasil surgiu o festival da canção. A década de 60 caracterizou-se pelo fortalecimento dos movimentos de esquerda no lado ocidental do mundo. Ocorreram transformações em diferentes âmbitos, e na música não foi diferente.

Enquanto os movimentos do *Nuevo Cancionero*, *Nova Trova Cubana*, *Nueva Canción Chilena* e *Nueva Canción Latinoamericana* estavam ocorrendo nos países de língua hispânica da América, no Brasil o *Tropicalismo* teve sua importância artística e musical, que teve como protagonistas: Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, entre outros. O *Tropicalismo* surgiu durante a ditadura militar, e foi um movimento forte de oposição e de construção da identidade cultural brasileira. Muitas músicas desse período foram censuradas, e logo os artistas aprenderam a usar metáforas para expressar indiretamente suas mensagens e posicionamento:

“O projeto *Panis et Circensis* (ou Tropicália), decorreu de um *insight* de época, motivado por uma forte sintonia com os fenômenos da movimentada década de 60 (as rebeliões, o padrão tecnológico, a explosão das mídias, a pujança dos Beatles em *Sgt. Pepper's*, o sonho *hippie*, etc.) quando, diante das transformações irreversíveis do novo mundo, os valores definidos pela MPB “Oficial” só vinham revelar o atraso e o descompasso do Brasil em relação ao que acontecia naquele período” (TATIT, 1996, p. 276).

Assim, a saída pelo projeto *Panis et Circenses* tinha o sentido de desestabilizar as linhas de atuação, que estavam definidas pelos grupos musicais engajados na política ou mesmo na tradição. A explícita tomada de posição estética, inspirada por Caetano Veloso (1942), deu origem às composições que misturavam gêneros, épocas, instrumentos musicais; foi feita uma nova síntese, a fim de conduzir temas incomuns e “desengajados”. O Tropicalismo durou pouco mais de um ano devido às proibições severas à liberdade de expressão e a prisão de Gilberto Gil e Caetano, em 1979. A ditadura iniciou oficialmente com o governo de Castello Branco - militar que com um golpe de Estado derrubou João Goulart, exilado posteriormente no Uruguai. Duraram 21 anos, de 1964 a 1985. No total foram cinco militares governando o Brasil neste período, e com a promulgação da Lei da Anistia, presos políticos foram aos poucos sendo

libertados, e os exilados voltaram ao país. Somente em 1989 o regime democrático voltou ao país, com as eleições diretas e participação popular.

Nos Estados Unidos, na mesma época, surge o movimento hippie e de contracultura; a insatisfação dos jovens com o sistema conservador das famílias que estavam inseridos e a necessidade de liberdade para alcançar uma identidade ainda desconhecida – pois eram simplesmente condicionados pelo sistema- fez com que jovens de todo o país se movimentasse em busca de mudança. Pode-se considerar que os anos 60 foram a década mais contestadora do século passado. O objetivo da contracultura era atacar o sistema, o “sonho americano” que produziu miséria, guerras, violência e angústia.

“Tudo isto – consolidação da indústria e expansão do público – aconteceu em um contexto de uma sociedade cansada das lutas do passado e do presente pelos direitos humanos (no país e no exterior). As minorias também estavam engajadas para obter igualdade econômica, social e política. O movimento da contracultura espalhou-se também dos centros regionais para as escolas secundárias do país” (FRIEDLANDER, 2002, p. 329).

Com os Estados Unidos envolvido na guerra do Vietnã ao mesmo tempo em que o conservadorismo estava arraigado nas casas americanas, surgiu o rock como movimento de contracultura, que desafiou barreiras raciais e trouxe revolução cultural, na moda, comportamento e linguagem ao redor do mundo. Foi um período onde os televisores já adentravam as casas americanas, o que facilitou a difusão do rock e as tendências que o estilo musical trazia. O número de jovens nos anos 60 havia aumentado muito em comparação às décadas anteriores, fenômeno que foi chamado de *baby boom* – eram os filhos pós-segunda guerra mundial. Especialmente nos anos 60, as letras das músicas falavam de revolta à guerra que os Estados Unidos apoiaram, e com toda a insatisfação dos jovens e famílias das vítimas da guerra, o movimento se intensificou. Esses jovens buscavam referências e refúgios, e no rock conseguiram encontrar parte do que ansiavam. Artistas como Bob Dylan e Joan Baez eram ativistas, e com suas músicas de protesto fizeram um sucesso que carregam até os dias atuais (FRIEDLANDER, 2002).

Em 1969 aconteceu o Festival de *Woodstock*, com o intuito de trazer três dias de música e paz; foi uma compilação do que significava a contracultura naquele momento histórico em que o mundo precisava de transformação, onde se ansiava por mudança, já que muitos jovens desde seu nascimento conheciam apenas um mundo com guerra, que acontecia há quase 20 anos (guerra do Vietnã) e à Guerra Fria, que tampouco tinha previsão de chegar ao fim. Na Europa, o grupo *The Beatles* surgia na mesma época, frente ao que é chamado *A Invasão Britânica*, onde alguns grupos do Reino Unido ficaram conhecidos nos Estados Unidos como parte do

movimento de contracultura, crescente no lado ocidental do mundo. O grupo *Rolling Stones* também fez parte do movimento e foi alvo de sucesso e reconhecimento por suas letras e atitudes de palco, com uma revolta à qual o público não estava acostumado, mas que ansiava por isso, por vezes que os representassem na sua insatisfação e desejo por transformação (FRIEDLANDER, 2002).

## 2. METODOLOGIA

Observando-se o conceito de Humberto Eco, em seu livro “Como se faz uma tese em Ciências Humanas” (1977) para a metodologia pode-se dizer que esta monografia tem caráter contemporâneo, pois as bibliografias como métodos de Blacking e Luiz Tatit são utilizadas como referências e seguem validadas com o pensamento atual. Tendo-se um tema consideravelmente novo historicamente, que é a abordagem da Etnomusicologia, os pesquisadores ainda se encontram limitados em termos de bibliografia, e segundo o autor essa também é uma característica de uma monografia contemporânea. As fontes primárias utilizadas para esta pesquisa foram os audiovisuais de entrevistas, documentários e shows da cantora Mercedes Sosa. As fontes secundárias foram as bibliografias escolhidas para esse trabalho, as publicações encontradas online, a biografia de Mercedes Sosa, a entrevista com a cantora Miriam Mirah e a coleta de dados dos ouvintes por meio de um questionário online.

A pesquisa realizada tem caráter qualitativo, pois estamos tratando aqui de sentimentos, emoções e percepções, sem dados definidos; de acordo com Triviños (1987), essa pesquisa entende que os significados dos fenômenos estão diretamente relacionados com os sujeitos, e estes são influenciados pelo meio em que estão inseridos. Então com fundamentos metodológicos coletados através das fontes primárias e secundárias da pesquisa, temos um enfoque dialético do objeto analisado tanto em aparência como em profundidade. Fundamentando na obra de Blacking (1975) podemos embasar essa pesquisa no conceito de extramusicalidade. A canção *Duerme Negrito*, (autor desconhecido), foi escrita no início do século XX, deste modo, a partir da definição específica de Humberto Eco, essa pesquisa tem uma abordagem histórica, pois a canção foi escrita há aproximadamente 100 anos. Para essa parte da pesquisa, fiz uma análise musical da canção citada, apoiada na metodologia de Luiz Tatit para o canto, em seu livro *O Cancionista* (1996).

### 3. LEVANTAMENTO DE DADOS E ANÁLISE

#### 3.1 ASPECTOS MUSICAIS E EXTRAMUSICAIS

##### 3.1.1 A DICÇÃO DE MERCEDES SOSA

Aos 30 anos de idade, com a interpretação da canção “*Zamba para no morir*”, Mercedes já demonstra uma técnica vocal desenvolvida, com *vibrato* aplicado com bastante regularidade sobre as notas largas e com uma amplitude considerável. Em um contexto do campo, das cantoras da música popular Argentina (conceito trazido pela primeira vez por Chango Garcia nos anos 80, ao invés de usar a palavra Folclore, com o intuito de trazer mais credibilidade ao estilo musical), Mercedes Sosa aparece com uma combinação e refinamento de práticas performáticas pré-existentes. Recebe influências de artistas mulheres como Margarita Palácios, Ramona Galarza e Suma Paz; tem uma cor de voz e emissão natural que conserva o sotaque regional e uma grande capacidade de sustentar sons longos. Ela se inspira nessas artistas e absorve o que admira de cada uma delas, empregando as qualidades dessas tradições o que a agrada em suas formas de cantar com sutileza, construindo assim, o seu estilo (WAISMAN, 2018).

Mercedes Sosa no começo de sua carreira apresentava um registro vocal de *mezzosoprano*; ao longo dos anos, esse registro foi mudando para contralto. Dos anos 1960 até 1990, ela manteve a mesma tessitura, e apenas na década final de sua vida ocorreu uma descida da tessitura, acompanhada de uma perda de qualidade vocal. A Mercedes dos anos 60 trabalhava com uma estética que para os solistas de folclore pode ser considerada clássica. A interpretação como solista modifica as melodias, em função de exigências e sugestões do texto verbal, sejam prosódias, sintáticas ou semânticas. A entoação das palavras, o jogo com as consoantes percussivas ou a divisão ocasional de ditongos, o perfil das frases e acentuação, vocativas ou conotações poéticas, são algumas das modificações incorporadas para mudar o ritmo, fraseado e curva de intensidade de uma melodia (WAISMAN, 2018).

Em 1979 Mercedes se muda para Madrid, após perseguições e ameaças de morte que recebeu na Argentina. No exílio, estava sempre cercada de outros músicos, foi quando recebeu influências diferentes das quais estava acostumada na América Latina. Sua imersão no mundo europeu e norte-americano a permitiu conhecer e incorporar outros elementos e atitudes musicais. Foi um momento decisivo para sua carreira de cantora, sendo visível a transformação de sua voz após alguns anos morando fora de seu país. No começo da carreira, apesar de já ter uma voz muito potente, Mercedes ainda não dominava por completo técnicas respiratórias durante a canção, o que ocasiona uma perda performática, de intensidade e ruído à fonação de ar

não sonorizado que acaba por trazer algum ruído à fonação. Após os anos 80, pode-se notar ao ouvir as mesmas canções de antes, que sua voz ganhou duração e intensidade. Em seu livro *A estrutura do canto*, o autor descreve os tipos de início de uma canção. Quando o cantor sente o fluxo de ar antes do som vocal, está fazendo uso do início aspirado; quando esse som é prolongado, as pregas vocais são conduzidas para a linha paramediana, que é a linha média do abdômen, sem que haja o firme fechamento da glote. O ataque duro ocorre quando a atividade começa antecipadamente nos músculos vocais. A glote se fecha firmemente antes da fonação, e quando esta começa, a rapidez dessa pressão produz o golpe audível. À medida que o cantor evita as posturas de sussurro e a do fechamento exagerado das pregas vocais, pode alcançar uma ação mais equilibrada do começo ao fim da frase.

Ao analisar as mesmas canções do começo da carreira de Mercedes e duas décadas depois, Waisman (1947) percebeu que houve um aperfeiçoamento em seu canto; gravações indicam que Mercedes passou a controlar a quantidade de ar e funcionamento glótico durante o exercício do canto. Também a sua mudança de perspectiva trouxe uma nova forma de interpretação, tendo o rock uma forte influência- The Beatles, Bob Dylan, Joan Baez, Janis Joplin – e também o jazz – Ella Fitzgerald, Chet Baker, Miles Davis, Sarah Vaughan e Nina Simone. O gosto de Mercedes pela improvisação, em adornar as melodias com recursos musicais como ritmo e duração, explorando as possibilidades independentemente do texto da canção, ou ainda a variação constante sobre uma estrutura que se repete; logo, o contato com o formato jazzístico agregou consideravelmente à sua forma de cantar, no que diz respeito à técnica e aperfeiçoamento com um olhar formal e acadêmico. Ao cantar no retorno do exílio em 1982, quando o regime militar na Argentina encontra seu fim, Mercedes está extraordinariamente expressiva e interpreta as canções com gestos vibrantes - até sua voz mudou, se tornando mais grave e intensa quando sussurra uma canção de amor, e mais energética ao chamar para a luta. (CHRISTENSEN, 2019). Mercedes Sosa confirma: “Minhas músicas costumavam ser muito introvertidas. Agora a canção brota de mim. Quando um artista encontra resistência, seu poder aumenta, e o que o artista faz? Ele cresce. A música deve evoluir, e também deve o artista.” (LA NEGRA, 2005).

Mercedes estudou canto durante toda sua vida; em uma entrevista, já depois dos sessenta anos, ela revela algumas dificuldades em cantar certas canções e de que forma deve trabalhar para que saia em um formato que ela goste. Também revela que sempre gostou de cantar canções difíceis e desafiadoras, que isso a fazia crescer e se aprofundar no que ela mais gostava de fazer. Richard Miller afirma que “a liberdade de função no canto deve fiar-se fortemente na determinação de quais sons vocais são mais agradáveis. O mais alto grau possível de liberdade física pode muito bem ser o melhor indicador de confiabilidade do julgamento estético na voz

cantada.” (MILLER, 1996). Logo, a prática e conhecimento da voz e suas possibilidades dava à cantora Mercedes Sosa a liberdade em sua interpretação, sabendo exatamente onde e como queria chegar. A consciência de sua própria voz lhe dava confiança para formular uma frase cantada com começo e fim e determinar o que acontecia entre um e outro. A voz, por ser um instrumento que funciona melhor quando é mecanicamente mais eficiente, exige que a pessoa realize uma variedade de ginásticas vocais, de forma que fortaleça a musculatura da face e encontre os caminhos internos do cantor por onde se expressar. A produção de um som belo provém da organização sistemática da técnica vocal, e esta é o caminho mais eficiente para o cantor chegar a esse objetivo (MILLER, 1996). A expressão juntamente com a técnica formam os pilares da arte vocal. Mercedes Sosa era uma cantora completa e dominava diversas técnicas. Trabalhava duramente com seus professores de canto para aperfeiçoar o emprego de sua potente voz.

### 3.1.2 EXTRAMUSICALIDADE E O OUVINTE

De acordo com John Blacking (1975), todo comportamento musical se encontra estruturado, seja por processos biológicos, psicológicos, sociológicos, culturais ou puramente musicais. Em outras palavras, todas as respostas a estímulos que uma pessoa apresenta, desde as básicas de todo ser humano até as específicas de cada ser humano-como a cultura em que ele está inserido, onde e como foi criado - fazem parte da sua formação individual, não apenas de caráter, mas de personalidade e formas de se relacionar com o mundo. Trazendo essa reflexão no contexto aqui abordado – aspectos musicais e extramusicais no canto de Mercedes Sosa - o contexto social somado à musicalidade específica da intérprete: processo cognitivo básico - atenção, percepção e memória - faz com que a cantora imprima sua singularidade, seu carimbo em suas obras. O sistema cognitivo inclui toda atividade cerebral conectada com sua coordenação motora, sentimentos e experiências culturais, assim como atividades sociais, intelectuais e musicais.

Em uma entrevista para o programa de televisão *Encuentro*, no ano de 1996, Mercedes Sosa diz:

“Eu sou cantora de toda uma vida. Uma pessoa é cantora porque tem voz boa, mas o difícil é ela saber depois o que quer com o canto. Dei-me conta que cantar não era somente para abrir a boca ou soltar notas lindas. O canto é uma coisa muito mais profunda, e é necessário a essas belas cordas vocais, entrar boa literatura, bons quadros, boas esculturas. A vida de um cantor não é somente cantar, e sim uma frente cultural muito importante.”

A cantora afirma que parte da formação de intérprete tem a ver com posicionamento, estudo, leitura, informação, arte. E tudo isso traz resultado marcado em sua voz. O contexto em que Mercedes Sosa cresceu e as influências musicais que recebeu dentro de casa, os ambientes que frequentou quando criança e adolescente, tudo isso faz parte do que Blacking chamou de extramusicalidade. De acordo com o pesquisador, não se pode seguir estudando a música como uma coisa em si mesma, quando a investigação etnomusicológica traz claramente a ideia de que as coisas musicais não são estritamente musicais, e que aquando se expressa as relações de tons em padrões sonoros, isso pode tornar-se secundário em suas relações extramusicais, bem além do que as notas representam. Se a música é o som organizado em padrões aceitos socialmente, a atividade musical pode ser contemplada como uma forma aprendida de conduta; já os estilos musicais, são baseados no que os seres humanos decidiram tomar da natureza como parte de sua expressão cultural:

“Mas a natureza que o homem extrai de seus estilos musicais não é externa a ele. Inclui sua própria natureza, suas capacidades psicofísicas e as maneiras em que tais capacidades foram estruturadas por suas experiências com coisas e pessoas, as quais formam parte do processo adaptativo da maturação na cultura”. (BLACKING, 1975. p.55).

Torna-se fundamental compreender as nuances do caminho percorrido por Mercedes em sua trajetória profissional como cantora: as canções que escolheu interpretar; sua forma de falar, de agir, de se expressar; as coisas em que ela acreditava: seus idealismos e visão de mundo, as batalhas que escolheu e mais ainda, que precisou viver. Segundo Blacking, os estilos musicais se baseiam naquilo que os seres humanos decidiram tomar da natureza como parte de sua expressão cultural, e que essa natureza não é externa ao ser, mas inclui a sua própria natureza, suas capacidades psicofísicas e também as maneiras com que essas capacidades foram estruturadas, de acordo com suas experiências com o mundo que o cerca. Então, atentar-se à função da música na sociedade é necessário na medida em que ela nos ajuda a explicar as estruturas dessa sociedade; a entender em que essa música está estruturada.

Cada lugar do mundo tem seu jeito de fazer música e um uso específico, e a música como ritualística de trabalho, passagens, nascimento, morte, traz todo um contexto sociológico que pode ser bem interessante como forma de análise estrutural e humana. Então, se pensar que cada cultura tem seu próprio ritmo de acordo com as mudanças de estações, políticas e estruturais dessa cultura, a experiência ordinária da vida toma lugar a cada momento de existência, e a música vem para incutir esses momentos e de alguma forma transformar as percepções do ser humano inserido em diferentes contextos; de certa maneira, essa música cria uma realidade

virtual ou aleatória. A música tem esse poder, de coordenar o homem com o tempo presente (STRAVINSKI, 1936, p. 83).

O ouvinte, então, ocupa um lugar onde está disposto a viver as emoções e percepções que a canção de Mercedes lhe traz; pode-se dizer que ele está curioso e anseia por isso, pois de alguma forma, ao cantar, ela aproxima esse ouvinte de algo que já está dentro dele e que só essa voz o ajuda a acessar. Ele se identifica com a letra e a forma que ela é cantada, e quando a música se funde ao contexto do ouvinte por alguma e qualquer razão de dado momento, o trio ouvinte-contexto-canção se torna uma coisa só. A música de Mercedes Sosa em grande parte tem a característica de ser política: pode involucrar muitas pessoas em uma poderosa experiência compartilhada dentro da sua experiência cultural, e em consequência, fazer com que essas pessoas tenham mais consciência de si mesmas e de suas responsabilidades recíprocas. Esse fato se assemelha à pesquisa de *Blacking* (1975) no grupo étnico *Venda*, onde ele conclui que a música *Venda* nunca é uma fuga da realidade, mas uma aventura ao interior dessa realidade: a do mundo do espírito, onde a consciência individual torna-se parte da consciência coletiva da comunidade, tornando-se fonte de formas culturais mais ricas.

Logo, a abordagem da Etnomusicologia traz a possibilidade de uma interpretação mais profunda da música, que pode ser analisada e entendida como expressão *tonal* da experiência humana no contexto de diferentes tipos de organização social e cultural. Pode-se concluir que a música de Mercedes Sosa muitas vezes exerce uma função direta na vida social do ouvinte, uma vez que, com a forma como este se relaciona com a poesia e a voz da cantora é muito difícil não haver uma identificação e logo uma reflexão sobre o tema que está sendo entoado:

“Se uma peça musical emociona a uma variedade de ouvintes, provavelmente não seja por sua forma externa, mas pelo que significa para cada um em termos de experiência humana. A mesma peça musical pode emocionar de modo distinto a diferentes pessoas, na mesma medida, mas por diferentes razões. O prazer dependerá do contexto da experiência de cada um.” (BLACKING, 1975, p.101).

Assim, o som da música permite que o ouvinte recupere um estado de consciência adquirido mediante processos de experiência social, individuais ou culturais. O pesquisador afirma ainda que a canção é uma forma de comunicar algo que talvez não fosse tão bem recebido pelo ouvinte, se apenas falado; que se algo é dito no formato de música, a chance da mensagem ser acolhida com a devida atenção é maior. E sobre o efeito que a música tem no ouvinte, ele afirma que há uma diferença entre a música ocasional e a que amplia a consciência humana; a música ocasional existe para ter, enquanto a outra existe para ser. Enquanto a música para ter é resultado de um trabalho árduo e bem feito, a música que amplia a consciência humana é

considerada arte, sem importar se ela soa simples ou complexa ou sob que circunstâncias tenha sido produzida.

Quando analisamos a canção de Mercedes Sosa, proveniente de compositores e poetas populares, cujo posicionamento social reflete a vida dos ouvintes e sua situação - principalmente aqueles da América Latina – pode-se concluir que ela (a canção) existe para ser, para acrescentar consciência e reflexão, como citados no livro de Blacking - onde mesmo que entoado e produzido de forma muito simples, o canto de Mercedes não deixa dúvidas sobre seu formato artístico. Uma vez que a música pode expressar atitudes sociais e processos cognitivos, sendo considerada útil e eficaz quando o ouvinte compartilha de alguma forma, as experiências culturais e individuais de seus criadores. Assim, a música confirma o que já está presente na sociedade e na cultura, sem acrescentar nada novo exceto padrões de sons (BLACKING, 1975). Ele acrescenta que “embora a música possa revelar a natureza dos sentimentos em detalhes e veracidade que faltam à linguagem, ela também está ligada à cultura de uma maneira que não afeta na mesma medida as capacidades descritivas da linguagem”.

Talvez a expressão cantada seja a melhor forma de comunicar uma mensagem que poderia às vezes não chegar ao ouvinte com a mesma intensidade; a música prepara, ela age sutilmente, e o ouvinte não sente vontade de reagir a ela como poderia reagir a uma fala, por exemplo. As formas às quais nossa mente reage e sente prazer ao ouvir uma música são produzidas por hábitos de funcionamento – dos padrões culturais de expressão, adquiridos no contexto das relações sociais e das emoções associadas a elas. Então, o contexto social deve ser o fator decisivo em qualquer tentativa de demonstrar sentimentos por meio da música (BLACKING, 1975).

Se a função da música é reforçar certas experiências que resultaram como significativas para a vida social aproximando as pessoas a essas experiências (BLACKING, 1975) então podemos dizer que o canto de Mercedes Sosa tem engajamento nessa função social. As forças da cultura e da sociedade se expressam no *som humanamente organizado*, porque a principal função da música, sob esse olhar, talvez seja refinar a consciência humana, aproximando o ouvinte da sua própria humanidade. Nesse caso, as diferenças essenciais entre a música de uma sociedade e outra seriam as forças sociais e de divisão de trabalho - as diferenças sociais - e não musicais:

“Se um compositor quer produzir uma música relevante para seus contemporâneos, seu principal problema não é realmente de natureza musical, ainda que possa parecer-lhe que assim é; na verdade é um problema de atitude até a sociedade e a cultura contemporâneas, em relação ao problema humano básico de aprender a ser humano. A música não é uma linguagem que descreve a aparência da sociedade, mas uma expressão metafórica de sentimentos associados ao modo como ela realmente é” (BLACKING, 1975, p.161).

A música é então um reflexo, uma resposta às forças sociais, como consequência da divisão social do trabalho. Ela carrega em si a lealdade e representatividade de grupos quando o compositor agrupa padrões sonoros – tempo, métrica, ritmo, melodia, altura, harmonia, tonalidade – com aspectos que expressam a experiência social, o que o autor denomina *processos de transformação*. Então, o ser humano é assim caracterizado devido às trocas que realiza, entre outras coisas, cantando e fazendo música junto. Sua cultura é reforçada cada vez que se toca instrumentos dessa cultura, sejam quais forem; cantando juntos, fortalecem-se individualmente e entre si; afinam suas consciências; logo, a música executada se torna parte de uma situação social.

### 3.2 ANÁLISE DA CANÇÃO DUERME NEGRITO

A canção escolhida para análise tem um tema relacionado à pobreza da trabalhadora campesina, bandeira que Mercedes carregou e lutou durante toda sua vida – contra a pobreza e a favor das pessoas que não tinham sua voz ouvida: mulheres, povos originários, crianças, adolescentes marginalizados, entre outros.

*Duerme Negrito*, a canção escolhida para análise, teve sua temática recompilada por Atahualpa Yupanqui (1908-1992). Em um vídeo, o músico afirma ter ouvido uma mãe cantar para seu filho, e então se aproximou para aprender a canção. Depois ele imprimiu sua musicalidade, arranjando-a à sua maneira. É uma canção que percorreu um longo trajeto desde sua criação e espalhou-se por toda a América Latina, trazendo alento para crianças que foram embaladas para dormir ao som de *Duerme negrito* (Mercedes Sosa, “Acústico en Suiza”, 1980).

A análise foi com o apoio metodológico de Tatit (1996), que nos traz a ideia de que “cantar é uma gestualidade oral ao mesmo tempo em que contínua e articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 1996, p.9). Ao definir o cancionista como um gesticulador sinuoso, que segue sua intuição, onde precisa estar conectado com o ouvinte para conquistar sua confiança, Tatit diz que no mundo das canções o que mais importa é a forma como suas mensagens são trazidas ao ouvinte, e essa forma - além de precisar levar em conta as peculiaridades do cancionista - é essencialmente melódica. Está nas mãos do cancionista engrandecer ou não o que ele irá cantar. Em *O cancionista*, o autor busca analisar as canções em sua oralidade – onde a dicção do cantor é a responsável pelo resultado da canção.



*Duerme, duerme, negrito*  
*Que tu mama está en el campo negrito*  
*Duerme, duerme, mobila*  
*Que tu mama está en el campo, mobila*  
*Te v'ua traer codornices*  
*Para ti*  
*Te v'ua a traer rica fruta*  
*Para ti*  
*Te v'ua a traer carne de cerdo*  
*Para ti*  
*Te v'ua a traer muchas cosas*  
*Para ti*  
*Y si el negro no se duerme*  
*Viene el diablo blanco*  
*Y Zas! le come la patita*  
*Chacapumba, chacapumba, pumba, chacabum!*  
*Duerme, duerme, negrito*  
*Que tu mama está en el campo, Negrito*  
*Trabajando*  
*Trabajando duramente, trabajando sí*  
*Trabajando e va de luto, trabajando sí*  
*Trabajando e no le pagan, trabajando sí*  
*Trabajando e va tosiendo, trabajando sí*  
*P'á el negrito chiquitito*  
*P'á el negrito si*  
*Trabajando sí, trabajando sí*  
*Duerme, duerme, negrito*  
*Que tu mama está en el campo*  
*Negrito, negrito, negrito*

(Recompilada por Atahualpa Yupanqui - início do século XX)

A letra de *Duerme negrito* problematiza a questão social de uma mãe viúva que sai trabalhar no campo, enquanto alguém cuida do seu bebê. Na primeira parte da canção há a promessa do que a mãe trará para o filho na volta do trabalho: codornas, frutas gostosas e outras coisas que ela deseja poder oferecer ao seu filho. Uma mãe que trabalha duramente, de luto, que não é paga, que trabalha doente. A canção trás para além de todo o sofrimento da vida campesina explorada pelo patrão, um contexto também de amor, de força e luta, com esperanças por uma vida melhor. De acordo com o músico Gabo Ferro (1965-2020), “a canção *Duerme Negrito* traz a capacidade de dizer tanto com tão pouco onde letra e música estão em consonância com o cenário que remete e com a história que conta”.

Na primeira estrofe, o canto arrastado “*Duerme, duerme negrito, que tu mama está en el campo, negrito*”, Mercedes prolonga sensivelmente a duração das vogais, ampliando assim a extensão da tessitura e trazendo nitidez a cada contorno melódico. Percebe-se a capacidade de sustentação de notas, com fôlego e energia de emissão. De acordo com Tatit, é quando o cancionista não quer a ação, mas a paixão (Fonte: O cancionista, 1994). Quer trazer o ouvinte para o estado em que se encontra para o momento presente, imprimindo na progressão melódica essa intenção. Na estrofe em que Mercedes canta: “*Y se el negro no se duerme, viene el diablo blanco y zas! Le come la patita, chacabumba chacapumba, pumba chacabum!*” - o deslocamento ocorre no sentido inverso do anterior, onde se reduz a duração das vogais e o campo de utilização das frequências; a cantora emite uma progressão melódica mais veloz e segmentada pelos ataques das consoantes, trazendo ao ouvinte um pouco mais de ritmo e vontade de engajamento corporal. Os sons “*chacapumba chacapumba, pumba chacabum*” são figuras de linguagem para representar sons específicos - denominadas onomatopéias- que nesse caso, podem ser a representação do *diablo blanco* se aproximando e comendo um pedaço do negrito (*chacabum!*). Na segunda parte da música, onde se canta: “*Trabajando, trabajando e va de luto, trabajando, SI!...*” o centro de tensividade se instala na ordenação regular da articulação e na periodicidade dos acentos, na pulsação, com redução da duração e da frequência. Diferentemente da primeira estrofe, onde está impressa a modalidade do ser, aqui a música está modalizada pela ação, pelo fazer; a ênfase nas sílabas: *trabajando, trabajando duramente, trabajando sí!* Logo, a paixão e a ação vistas acima, são elaboradas pelo olhar do que Tatit nomeia como *dicção*: a forma como a cantora se expressa, com prolongamento e encurtamento das vogais, com a definição do seu timbre vocal que expressa a potência do seu gesto, da sua caracterização como cantora. Se canção popular tem sua origem na fala antes de ser musicada, então sua expressividade, texto coloquial e entoação é passada para a canção, e isso se aplica na forma como Mercedes se manifesta na voz falada de sua origem, o que chamamos de “sotaque” de seu povo, e logo sua música vem incutida de coloquialidade.

Existe uma responsabilidade sonora na canção, que transmite algumas mensagens, como: é uma canção de ninar ouvida diariamente nas Américas do Sul e América Central, por milhares de crianças; além disso, na sua composição está presente uma mensagem social, que pode ser levada para análises de cunhos político, racial e de gênero; a ordem seguida na composição assegura a perpetuação da obra. De acordo com Luiz Tatit (1996) o cantor é um ser completo, onde técnica vocal se funde ao seu conhecimento artístico, que provém da prática, do hábito e do gosto por cantar. As tensões melódicas fazem a artista se destacar como expressiva e imortalizada no timbre. Sua voz traz uma marca sonora desde sua origem, expressando sua localidade, acompanhada pelo *bombo leguero*, instrumento oriundo do norte da Argentina que

caracteriza o *folclore* ou música popular. A pulsação e os acentos junto com os ataques percussivos das consoantes trazem um encadeamento regular, que convida o ouvinte a uma participação física, como por exemplo, chacoalhar os pés, bater palmas, ou manifestar no corpo qualquer tipo de empolgação que o ritmo provoca.

Mercedes faz da voz um gesto: essa gestualidade oral está inscrita na entoação particular de sua fala, que a distingue, que dá a ela exclusividade e característica peculiar. Traz assim uma corporeidade para o que está sendo dito. Logo, quando ela entoa um crescendo ou até mesmo quando canta baixinho, pode-se vivenciar cada palavra que é entoada de corpo inteiro, sem titubear. Quando estamos presentes, o corpo é vivo, e a substância viva do som, a força desse corpo que respira; quando a voz que canta é liberada; esse jogo das sucessivas articulações da duração, intensidade e pulsação; tudo isso é expresso no corpo e presença do intérprete (TATIT *apud* WISNIK, 1994, p. 15). O timbre da voz surge como extensão do corpo da cantora, onde a intencionalidade em seu canto demonstra a dosagem de afeto investido em cada uma das palavras entoadas:

“A voz que canta prenuncia, para além de certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão timbrística. Um corpo materializado nas durações melódicas. É quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia-a-dia, proporcionando viagens intermitentes aos seus ouvintes. É quando o cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas, em que só se inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos.” (TATIT, 1994. p. 16).

Tatit enfatiza que a voz cantada é o que prenuncia que o corpo está vivo, o que imortaliza o timbre único e quase inconfundível do cantor. A possibilidade de desfrutar do canto traz ao ouvinte a possibilidade de sair da sua realidade opressora e viajar musicalmente para outro lugar ou estado de espírito, e isso pode ser visto como um presente de quem canta para quem ouve.

### 3.3 ENTREVISTA COM MIRIAM MIRAH

Mercedes Sosa cantava músicas de diversos compositores da América Latina. Seu repertório reunia as principais canções de protesto do Uruguai, Argentina e Chile; participou de gravações de discos em diversos países diferentes; era sempre convidada a cantar e estar com outros artistas, ainda que menos reconhecidos que ela, era algo que Mercedes fazia. Convidava artistas para o palco, e segundo o relato da intérprete brasileira de música folclórica Miriam Mirah:

“Em 76 foi a primeira vez que ela veio para o Brasil, e eu tive a sorte e a felicidade de ser a primeira cantora no país a estar com ela, por causa de dois amigos uruguaios. E foi uma experiência inesquecível, foi marcante. Porque ela era uma pessoinha fofa. Pra você ter uma ideia, todas as vezes que ela se apresentou aqui no país, pelo menos um ou dois cantores deram canja, porque ela era generosa. E isso é a qualidade de quem é! Ela simplesmente é, e até hoje, mesmo já tendo falecido, ela é o máximo.”

Miriam é uma cantora brasileira, compositora, que participou de shows com Mercedes Sosa no ano de 1979 e com Isabel Parra, nos anos de 1980 e 2008, além de tornar-se a “musa” do som latino no Brasil (fonte: ritmoemelodia.mus.br). Com oito discos gravados – o primeiro em 1976 - percorreu lugares da América Latina, com mais de 1500 apresentações. Segundo Miriam, na entrevista realizada por mim no dia 10 de junho de 2021, estar com Mercedes Sosa foi muito importante para sua vida profissional. Ela aprendeu com a cantora o que realmente importa quando se está interpretando algo: a colocar o coração e intenção no que se está cantando. Miriam diz:

“Estar com ela realmente foi um marco. Foi algo inesperado, e eu já amava tanto... na medida do possível, eu tinha alguns trabalhos dela gravados em disco. Eu fui em 76 para o Uruguai e Argentina para buscar algum material, pois nessa época era a única forma de conseguir material fonográfico. Comprei todos os discos que eu pude, que encontrei e fiquei com um bom material dela. E ouvindo muito... até hoje eu aprendo muito com ela. Até hoje eu tento me focar naquilo que é o principal da música: que é a música em si. Não é a gente, e se você se torna capaz dentro de si de engrandecer a música, então é a gente que se engrandece: por causa da música, e não porque temos uma ótima voz, presença de palco, carisma... tudo isso ajuda muito, mas o principal do canto são as canções! E ela foi um marco... e isso foi Mercedes quem me ensinou.”

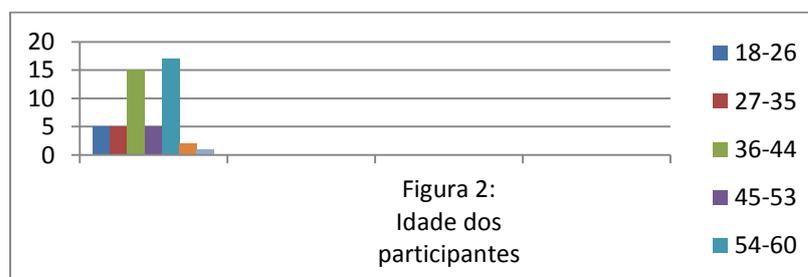
Mercedes Sosa, em uma entrevista, fala que não canta para parecer bonita, mas porque ela precisa cantar. Precisa entregar uma mensagem e se posicionar diante das coisas que acontecem no mundo, e essa é a forma que ela encontrou. Miriam confirma: “Depois que eu a conheci, ela provocou em mim esse sentimento do foco nas canções. Nas letras, na mensagem, no que se devia passar...”. Miriam realizou homenagens à cantora argentina, uma delas foi o show “La negra y la negrita” no ano de 2014, onde interpretou as canções que se eternizaram na voz de Mercedes Sosa.

### 3.4 QUESTIONÁRIO COM OUVINTES

Como parte da coleta de dados, o questionário compôs a pesquisa a fim de investigar as concepções e representações de ouvintes da Mercedes Sosa. Esse instrumento foi formado por 12 questões fechadas e abertas, organizadas em três seções: (1) caracterização do (da) ouvinte participante; (1) vivências dos(das) ouvintes participantes com a música produzida por Mercedes Sosa e; (3) as impressões, sensações e influências geradas nos ouvintes com a música de Mercedes Sosa. O questionário foi aplicado com ouvintes pré-selecionados, tendo como critério de escolha o conhecimento de que os (as) participantes da pesquisa já tinham um contato com a música da cantora. As respostas serão analisadas de maneira qualitativa e quantitativa, utilizando gráficos e análise de conteúdo para compreender as contribuições de forma dissertativa.

#### 3.4.1 RESULTADOS DO QUESTIONÁRIO

No questionário foram entrevistadas cinquenta pessoas. A maior parte dos participantes tem de 54 a 60 anos de idade:



Com relação ao gênero, 33 participantes foram mulheres e 17 homens. A maior parte dos participantes reside em cidades grandes, como Curitiba, São Paulo, Florianópolis e Buenos

Aires. Apenas pequena porcentagem reside em locais menores, como Toledo, Concórdia, Vargem Bonita e Caçador.

Os dados coletados em relação à profissão mostram uma diversidade no perfil dos ouvintes: advogados, médicos, professores, engenheiros, jornalista, terapeutas holísticos, músicos, musicoterapeutas, administradores e atores. Grande parte dos participantes com mais de 40 anos conheceram Mercedes Sosa na sua infância ou juventude – e apenas uma pequena porcentagem a conheceu na fase adulta de sua vida – no caso, os participantes mais jovens, que não acompanharam a vida da cantora no mesmo período de tempo. O local onde essas pessoas conheceram a voz da cantora varia:

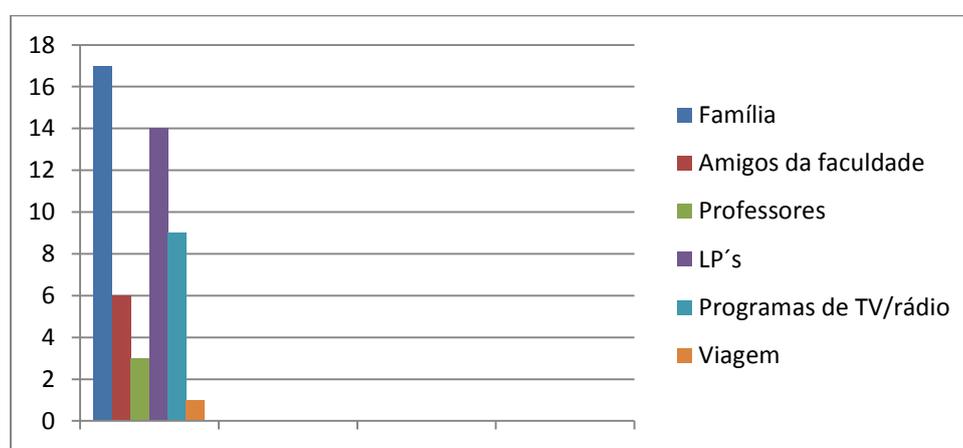


Figura 3: Como você conheceu Mercedes Sosa?

Foi perguntado se houve algum momento da vida que o participante escutou Mercedes Sosa. Muitos responderam que no final da ditadura militar no Brasil a ouviam com mais frequência. Abaixo algumas das respostas:

- “Naquela época, Mercedes Sosa era um som delicioso para curtir com amigos e um símbolo de luta contra a opressão e em favor dos menos privilegiados. E atualmente, apresentando Mercedes Sosa para meu filho universitário, a ouço e relembro a época das lutas estudantis”.

- “Escutava muito quando eu tinha por volta de 17,18 anos quando fiquei mais curiosa sobre a história dos meus pais, exilados durante a ditadura na Argentina”.

- “Entre 17 e 18 anos. Lia bastante sobre as ditaduras na América Latina; era um assunto que me impressionava muito, e explorava as obras dos artistas que representavam a resistência ao momento político da época”.

Outros participantes afirmaram ouvir a cantora recentemente, devido às pesquisas na internet, curiosidade musical, ou por resgatarem Lp's antigos de família. A pergunta “O que Mercedes Sosa representa para você?” teve as seguintes palavras-chave nas respostas obtidas:

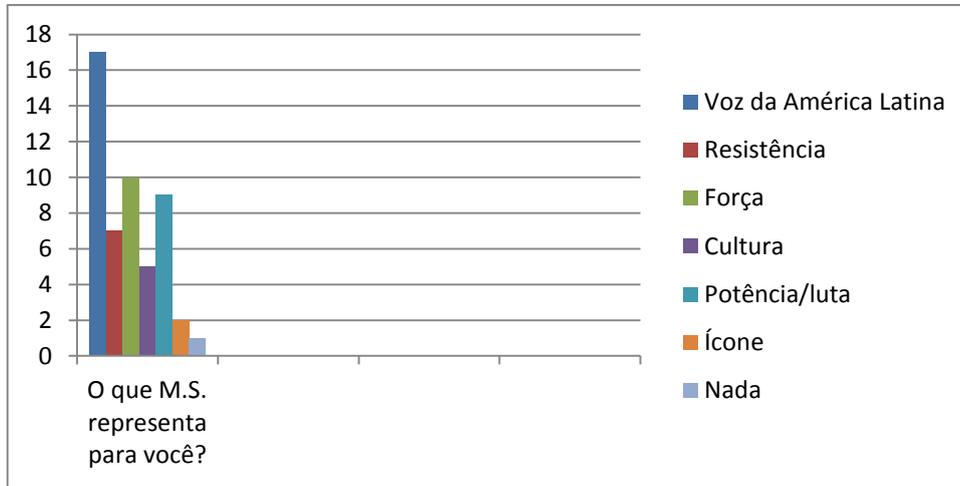


Figura 4: O que Mercedes Sosa representa para você?

Os dados apresentados nesta última pergunta trazem considerações importantes a respeito da representatividade de Mercedes Sosa; a palavra resistência foi a mais utilizada, seguida de força e potência/luta. O resultado será comentado nas conclusões transitórias deste trabalho.

#### 4. CONCLUSÕES TRANSITÓRIAS

Mercedes Sosa começou sua carreira muito cedo, com apenas 15 anos de idade, quando ganhou um concurso na rádio de sua cidade, São Miguel do Tucumán. Foi imediatamente contratada pela rádio, e por anos ficou conhecida como Gladys Osório, nome que usou para não ser identificada pela sua família quando passou a cantar publicamente. Atravessou diversos desafios materiais em sua infância e juventude com falta de recursos, e isso a motivou a trabalhar e dedicar-se ao que gostava desde nova. Seu primeiro disco, *La voz de la zafra*, foi lançado em 1962, quando ela já tinha 27 anos. Seu casamento terminou depois do lançamento do seu segundo disco – *Canciones con fundamento*. Foi quando cantou no festival de *Cosquín*, conhecido em toda a Argentina até os dias atuais. Foi muito aplaudida e em seguida gravou seu terceiro disco: *Yo no canto por cantar*, lançado em 1966. A cantora passou a ser conhecida e fez sua primeira turnê nos Estados Unidos e Europa. No ano de 1967, com a sugestão de Ariel Ramirez (1921-2010), gravou seu então já sétimo disco: *Mujeres Argentinas* (1969). No total foram 47 discos gravados em toda sua carreira.

Estudar a vida e obra de Mercedes Sosa envolveu bastante tempo aplicado, pois a artista trabalhou incansavelmente por toda sua vida. Ela sempre citava em suas entrevistas e biografias como foi difícil estar exilada vivendo longe de seu país, e com certeza receber o reconhecimento e acolhimento dos países nos quais ela viveu, como Espanha e França, fez com que a cantora seguisse trabalhando. Diversos artistas passaram dificuldades quando precisaram ir embora da Argentina e outros locais da América do Sul, e Mercedes sempre foi uma pessoa acolhedora, recebendo-os em seus shows para que também pudessem ter a oportunidade de cantar e conseguir mais trabalho. Ao ir embora da Argentina, no ano de 1979, ela já era muito conhecida e adorada. Quando pôde voltar foi vigorosamente aclamada e registros dos seus shows mostram a sua felicidade de estar cantando em sua casa novamente. Mercedes Sosa sempre falava sobre a diferença em ser aplaudida por seu próprio povo e pelo público europeu de outra parte do mundo. Trata-se do pertencimento de uma mesma nação, que divide a mesma língua e cultura, costumes, gostos e trejeitos. Olhar para essa diversidade humana que gosta das mesmas músicas, com milhares de pessoas juntas para desfrutar de um gosto em comum, trás indubitavelmente o conceito de Etnologia – o estudo comparativo das diversidades cultural e linguísticas humanas, unido ao conceito de Musicologia – o estudo da música. Temos nessa análise o conceito de Etnomusicologia (RICE, 2014), que envolve o comportamento humano em suas diversidades e possibilidades, estando imbuído pela música; um ser humano que vive dentro de uma sociedade específica e que de alguma forma já nasce com possibilidades musicais (BLACKING, 1975). Após viver no grupo étnico *Venda*, este autor percebeu que todas as pessoas são musicais e que

sua forma de se expressar musicalmente, em maior ou menor grau, encontra algumas variantes: processos biológicos, psicológicos, sociológicos, culturais ou essencialmente musicais. Então quando Mercedes Sosa traz a informação de que ser aplaudida dentro de seu país é algo que a motiva e emociona como em nenhum outro lugar, é porque esses aplausos trazem em si todo esse conjunto de elementos. Para ela, estar longe do seu público lhe trouxe ainda mais força e vontade para estar com eles quando voltasse para a Argentina.

A obra analisada neste trabalho, que Mercedes Sosa interpretou em um momento onde ela estava mais silenciosa, está gravada em um show acústico que fez na Suíça no ano de 1980, em um local onde as pessoas tem um jeito peculiar de demonstrar contentamento. *Duerme Negrito* tornou-se mundialmente conhecida por Mercedes Sosa tê-la cantado em suas apresentações na Europa e Estados Unidos. Uma canção originalmente cubana, descoberta na metade do século por *Atahualpa Yupanqu* (1908-1992), conhecido violonista, compositor, cantor e poeta de *Cerro Colorado* - Argentina. Observar o trajeto que uma música fez em um tempo onde não existia internet ou outras facilidades de comunicação, e tudo que essa canção viveu até chegar à vida de Mercedes Sosa. De qualquer forma, sua interpretação vem com suavidade e força, com uma dinâmica que é realmente necessária nessa canção, que tem duas partes: a primeira onde a pessoa canta com suavidade para que o “*negrito*” durma com tranquilidade, e a segunda parte com certeza mais enérgica, que exige outra postura de quem a está interpretando. Mercedes Sosa era mãe, precisava trabalhar longe de seu filho, deixá-lo para outra pessoa cuidar, e todos esses são aspectos extramusicais que influenciam diretamente na sua escolha por cantar essa música; porque de alguma forma ela encontrou identificação com seu conteúdo. Mercedes Sosa escolhia a dedo seu repertório e com essa canção não foi diferente.

A maior parte o público de Mercedes Sosa são pessoas que presenciaram a ditadura nos anos 70/80 e que hoje estão na faixa dos 60 anos ou mais. Para essas pessoas, escutar a cantora tem algo de nostálgico e traz à tona memórias de resistência, de força, de luta, de caos e ditadura. E para os que são mais jovens e a escutam, as referências vêm de casa – LP’s encontrados, herdados dos pais ou avós, ou de curiosidade em conhecer os grandes ícones que carregam o legado da resistência e enfrentamento político. Em especial no momento em que vivemos hoje como humanidade, onde as coisas saíram da sua “normalidade” e exigem uma resiliência maior da parte de todos.

Encontrar formas de aprofundar a pesquisa é trabalho do etnomusicólogo; com as possibilidades de pesquisa limitadas devidas também ao contexto da pandemia, muitas coisas mudaram no ramo; a netnografia passou a ser mais explorada como ferramenta investigatória, neste momento específico de confinamento que o mundo viveu no ano de 2020. Logo, explorar as possibilidades de pesquisa para a realização deste trabalho apresentou-me um conhecimento

empírico onde me sinto mais preparada para lidar com certas coisas do que quando comecei a investigação. A entrevista realizada com a cantora e musicista Miriam Mirah, cujo talento foi reconhecido nacionalmente, que teve convívio próximo com Mercedes Sosa no início de sua carreira; tudo isso me trouxe experiência, e ter espaço para trabalhar, investigar (dentro das minhas limitações) foi enriquecedor.

A tensividade entoativa que Luiz Tatit nomeia em suas abordagens está muito presente na voz de Mercedes Sosa, logo arrisco dizer que isso se dá pela força que ela teve que encontrar para seguir cantando em meio ao caos que sua vida se tornou, quando ela precisou largar seu filho, mãe e público para exilar-se na Europa. O exílio foi um antes e depois para sua vida e carreira, onde a cantora não apenas precisou encontrar outras referências musicais, como também levou a representatividade latino-americana para diversos países da Europa.

Muitas canções de Mercedes Sosa têm a temática da vida rural, campesina. Entretanto, a valorização de seu canto e presença vem do público da cidade, cujas vidas são completamente distintas do que ela traz quando interpreta músicas de cantores desconhecidos, poetas do interior, e com isso ela traz visibilidade para esses autores e suas composições. Ao analisar as respostas do questionário aplicado, ainda que seja uma pesquisa limitada com 50 pessoas, a maior parte dos participantes reside em cidades grandes e capitais.

A admiração do público pela força de Mercedes Sosa ficou confirmada na pesquisa. Com a pergunta “o que Mercedes Sosa representa pra você?” os adjetivos mais presentes foram luta, resistência, força, coragem, a voz da América Latina, exemplo de força feminina, um grito de liberdade, um ícone, a latinidade, resiliência, entre outras respostas obtidas. É notável a vontade que as pessoas que a conheceram em algum momento de suas vidas têm de falar sobre a cantora, e isso acontece porque ela foi a voz de muitas pessoas em um momento onde a liberdade de expressão foi suprimida. Logo, a hipótese de que Mercedes Sosa influenciou seu público pode ser confirmada até este momento.

## REFERÊNCIAS

BLACKING, John. **Hay musica em el hombre?** Edição traduzida em 2006. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

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

CHRISTENSEN, Anette. **Mercedes Sosa: uma lenda.** Editora Tektime. 2020.

DROZNES, Lázaro. **Tantas veces me mataron:** Vida y canciones de Mercedes Sosa. Edición online. Createspace Independent Publishing Platform, 2012.

GOYA FILHO, Rene. **Origens – uma viagem musical ao som do tambor.** Estação Elétrica Filme e Vídeo, Milonga Cinematográfica. 2010. 15´. Brasil.

TATIT, Luiz. **O cancionista:** Composição de canções no Brasil. Edição segunda. São Paulo: Edusp, 2012.

WAISMAN, Leonardo. **El canto de Mercedes Sosa.** In: “*Interpretación como contenido*” no contexto da *XXIII Conferência de la Asociación Argentina de Musicología*, Mesa-Redonda, La Plata, 2018.

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

ENTREVISTA A MERCEDES SOSA – Roberto Spinoza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mEwPJbAaEZQ>. Acesso: 02/04/2021

FUNDACION MERCEDES SOSA. Disponível em [https:// www.mercedessosa.org](https://www.mercedessosa.org). Acesso: 04/03/2021

LA BELLEZA DE PENSAR MERCEDES SOSA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CYp6QRT4Qxc>. Acesso: 05/07/2021

MERCEDES SOSA. Como un pájaro libre. Ricardo Wullicher. 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nWqcGmhPUaI>. Acesso: 23/04/2021

\_\_\_\_\_. La voz de latinoamérica. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z4sYqUjmXMs&t=203s>. Acesso: 12/03/2021

\_\_\_\_\_.Será posible el Sur? 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=op1Ma4J32Lo>. Acesso: 15/04/2021

NO ES LO MISMO PARECIDO. Disponível em: <http://noeslomismoparecido.blogspot.com/2015/07/antiguos-duenos-de-las-flechas-indio.html> Acesso: 04/07/2021

PAGINA 12. Disponível em <https://www.pagina12.com.ar/299613-la-cancion-favorita-de-gabferro>. Acesso: 03/05/2021

Partitura de Duerme Negrito, disponível em: <https://www.mamalisa.com/>. Acesso: 13/10/2021

Recorte sobre Miriam Mirah, disponível em:

<https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/miriam-mirah/>. Acesso: 25/09/2021

TELEVISÃO ARGENTINA – PROGRAMA ENCUENTRO – ARCHIVOS O´DONNELL –

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fjx9FJ-nVdQ&t=164s>. Acesso: 01/11/2021

TELEVISÃO ESPANHOLA – Programa Retrato en Vivo. Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=dTqDwOg7a8Q&t=2436s>. Acesso: 02/11/2021

## ANEXO 1

CANÇÃO *DUERME NEGRITO*, INTERPRETADA POR JANAYNA SFAIR E JÚLIO BORBA:



## ANEXO 2

## PARTITURA

WWW.MAMALISA.COM

## DUERME NEGRITO

Duer-me, duer-me ne - gri - to que tu ma-má es-tá en el cam - po, ne - gri - to.

Te va\_a tra - er co - dor - te - ces pa - ra - ti te va\_a tra - er ri - ca fru - ta pa - ra ti, te va\_a tra - er car - ne de cer - do pa - ra ti, te va\_a tra - er ma - chas co - sas pa - ra ti y si el ne - gro no se duer-me, ve - se el dia - blo blan - co, y ¡zas! le co - me la pa - ni - ta, ya - ka - pum - ba, ya - ka - pum - ba, a - pum - ba, ya - ka - pum - ba.

Duer - me, duer - me ne - gri - to que tu ma - má es - tá en el cam - po, ne - gri - to. Tra - ba - jan - do, tra - ba - jan - do de - ra - men - te, tra - ba - jan - do sí, tra - ba - jan - do y no le pa - gan, tra - ba - jan - do, sí, tra - ba - jan - do y va to - sien - do, tra - ba - jan - do, sí, tra - ba - jan - do y va de li - to, tra - ba - jan - do, sí, paí ne - gri - to chí - qui - ti - to, tra - ba - jan - do, sí, paí ne - gri - to chí - qui - ti - to, tra - ba - jan - do, sí, de - ra - men - te, sí, no le pa - gan, sí, va to - sien - do, sí, va de li - to, sí.

Duer - me, duer - me ne - gri - to, que tu ma - má es - tá en el cam - po, ne - gri - to.

WWW.MAMALISA.COM