

REVIVER A TRADIÇÃO, REINVENTAR SEUS HERÓIS: O DISCURSO DO FOLCLORE JOVEM E A CULTURA POPULAR

Nathan Bastos de Souza¹

Doutorando em Linguística – Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

RESUMO: O objetivo deste texto é analisar a letra de três canções (“El mensú”, “El cosechero”, ambas de autoria de Ramón Ayala, e “Somos el pueblo”, letra de Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino, Mario Teruel e outros) gravadas por um grupo de cantores do chamado folclore jovem e discutir como o discurso desse grupo revive a tradição e reinventa os heróis de um “folclore à moda antiga”. A perspectiva teórico-metodológica é bakhtiniana: propomos que a noção de cultura é um mirante para o trabalho ideológico na abordagem teórica; sobre a metodologia de análise utilizada, trabalhamos com o cotejamento de textos, com ênfase em uma perspectiva materialista dos sentidos ancorada na reflexão de M. Bakhtin e S. Moirand.

PALAVRAS CHAVE: dialogismo; ideologia; folclore argentino;

ABSTRACT: The objective of this text is to analyze three songs ("El mensú", "El cosechero", both written by Ramón Ayala, and "Somos el pueblo", lyrics by Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino, Mario Teruel and others) recorded by a group of singers called young folklore and discuss how the group's discourse revives tradition and reinvents the heroes of an "old-fashioned folklore." The theoretical-methodological perspective is bakhtinian: we review the notions of culture in relation to ideology in the theoretical approach; the methodology of analysis used is the collating of texts, with emphasis on a materialistic view of the meanings anchored in the reflection of M. Bakhtin and S. Moirand.

KEYWORDS: dialogism; ideology; argentine folklore.

PRIMEIRAS PALAVRAS:

A canção folclórica na Argentina foi gestada durante o século XX como resistência às identidades estrangeiras no bojo da migração massiva que a capital daquele país recebeu no primeiro terço do último século. Dois momentos migratórios culminaram no crescimento exponencial da população em Buenos Aires: uma imigração grande de europeus que vinham para trabalhar nas indústrias recentemente criadas e uma migração também grande de interioranos que se deslocava das mais distantes províncias para viver na capital argentina. A canção folclórica é, em um primeiro momento, a forma de resistência desses sujeitos que

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. O autor é membro do Grupo de Estudos Bakhtinianos do Pampa (GEBAP/UNIPAMPA) e do Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe/UFSCar).

chegavam do interior e sentiam falta daquela vida que lá viviam. As culturas estão em choque nesse momento, o discurso de busca de argentinidade produz uma aderência da cidade letrada às questões que o folclore trazia.

Durante o século XX esse discurso da canção folclórica se metamorfoseou bastante, na primeira seção deste artigo retomamos sucintamente alguns pontos dessas mudanças. Na seção seguinte revisamos a noção de cultura nos escritos do Círculo de Bakhtin e propomos a tese de que a cultura popular é um mirante de trabalho ideológico. A seção de escritos metodológicos está reservada para a explicação da metodologia de análise e de recorte no corpus. A seção seguinte consta da análise de três canções, quais sejam, “El mensú” e “El cosechero”, ambas de autoria de Ramón Ayala, e “Somos el pueblo”, letra de Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino, Mario Teruel e outros. Nesse sentido, nosso objetivo é analisar essas três canções e discutir como o discurso do folclore jovem ali veiculado revive a tradição e reinventa os heróis de um “folclore à moda antiga”.

O CONTEXTO DE EMERGÊNCIA DA CANÇÃO FOLCLÓRICA ARGENTINA

“La Argentina es un país formado en realidad por dos países diferentes. Su configuración geográfica ha impuesto esta fatalidad, y toda la historia argentina se mueve a través de esa dialéctica. Buenos Aires y la comarca que la rodea —la llamada “pampa húmeda” — es una cosa; el interior, otra muy diferente”.

Félix LUNA

A região em que Buenos Aires está situada em relação ao país de que é capital causa essa impressão de que sempre esteve, inclusive pela geografia, de costas para o interior. Essa fatalidade, nos termos de Luna (1986, p. 9), faz com que a metrópole – às margens do Rio da Prata e do Oceano Atlântico – esteja em maior contato com a Europa, de onde vieram as formas culturais do velho continente. Em outros termos, Luna (1986, p. 9) afirma que em qualquer tempo a capital federal esteve sempre mais interessada nas novidades culturais que o porto trazia de alhures.

O interior, todavia, é muito distinto. Salvo alguns núcleos urbanos em acelerado processo de industrialização – as capitais provinciais – a maior parte das cidades interioranas depende economicamente das atividades primárias e possui população média ou pequena. As províncias, segundo Luna (1986), conservaram em estado “de relativa pureza la tradición hispano-criolla y frente al litoral europeísta mantienen una fisionomía más tradicional” (LUNA, 1986, p. 9).

No final do século XIX e começo do seguinte, Buenos Aires foi inundada por duas ondas migratórias: uma onda migratória de europeus que chegam para trabalhar na capital e uma segunda onda, advinda do interior do país, que levou o campesinato pobre, sobretudo do extremo norte do país, em busca de empregos e uma vida melhor. Em função disso, a população da capital se multiplicou em pouco mais de quarenta anos em progressão geométrica².

Esse influxo migratório produziu um choque de culturas: o cidadão da Buenos Aires de então estava acostumado ao tango, como algo já consolidado. Os povos do interior chegaram com suas canções, muito pobres tematicamente e muito ligadas a um elogio à terra e ao homem do campo³; os europeus traziam também outras formas culturais. No encontro, como marca identitária de resistência, a capital, metonimicamente, passou a se apropriar da canção folclórica porque o tango já não dava mais conta de conter o avanço da cultura europeia⁴. É nesse sentido que se afirma no contexto do estudo do folclore na Argentina que tudo o que provinha do interior devia ser avaliado e consagrado em Buenos Aires (LUNA, 1986; ARCHETTI, 2003; 2013; BARRERO, 2011; GIORDANI, 2010; 2012; SOUZA, 2017b).

Na esteira da reflexão de Rama (2015) sobre a relação entre o anel do poder – que protege as letras, no centro das cidades latino-americanas – e a produção de guetos sociais, a cidade de Buenos Aires dos anos 1940 que já lidava com a afirmação do “sentir-se argentino” em meio às identidades estrangeiras que se moviam na capital se depara com um segundo dilema: agora, a “Buenos Aires estrangeira e cosmopolita” reconhece uma “outra Argentina e sua população nativa marginalizada, com suas tradições” (ARCHETTI, 2003, p. 21). A Argentina do porto é obrigada a reconhecer a Argentina do interior.

Esses choques culturais produziram, naquele momento, uma apropriação pela cidade letrada – daí sua plasticidade, nos termos de Rama (2015) – dos discursos de resistência gestados nos guetos formados pelos interioranos ao redor de Buenos Aires. Um movimento iniciado entre o final do século XIX e começos do século XX, partindo das classes dominantes, busca a articulação de campanhas em favor dos sentimentos nacionalistas, até os anos de 1930 a literatura gauchesca deu conta disso.

Com a transferência dos trabalhadores rurais para as cidades essa ideia de um “código de tradições nativas” (GIORDANI, 2012, p.2) passa a valer, porque aquilo que antes era

² Archetti (2003) apresenta outros dados relevantes sobre esse perfil da imigração no país.

³ Por extensão, aos trabalhadores do campo em seu labor, como nossas análises vão demonstrar.

⁴ Entre 1910 e 1940 o tango foi, senão o único, o produto mais típico da cultura urbana cosmopolita de Buenos Aires (BARRERO, 2011; SOUZA, 2017a).

desprezado como incivilizado serve agora para “connotar las bondades de lo argentino ante urgencias como la inmigración, que se asentaba sobre todo los centros urbanos con ‘ideas extrañas al sentimiento patrio’, como el socialismo y el anarquismo” (idem). Archetti (2003, p.18) conclui que esse processo de globalização serviu para “inventar uma ‘tradição’, um espelho no qual os argentinos podiam se ver, precisamente porque ali os ‘outros’ começaram a vê-los” (idem). É justamente aí que o folclore encontra as frestas do anel do poder. É o momento em que a face popular do país bicorporal passa a se refletir no espelho.

Luna (1986) resume essa chegada dos interioranos à capital e dá um panorama da cidade de Buenos Aires os recebendo:

Estos hombres y mujeres, instalados generalmente de modo muy precario, agredidos por un medio urbano al que eran extraños, nostálgicos de su terruño y conservadores de sus hábitos de vida aún dentro del ritmo de la gran ciudad, tenían sus canciones, sus bailes, sus tradiciones, que afirmaban como una defensa frente a la alienación del nuevo medio. En pequeños centros — “las peñas” — hacían su música, danzaban sus danzas, seguían y aplaudían a los pocos artistas que interpretaban sus canciones entrañables. Y aunque el público porteño ignoraba el submundo de los *cabecitas negras* (así calificaban despectivamente a los morochos del interior), poco a poco se iban extendiendo hacia el centro de Buenos Aires las expresiones propias del medio rural de dónde venían (LUNA, 1986, p. 11).

O processo de guetização é acima resumido: o homem do campo, estrangeiro à cidade grande, etnicamente marcado⁵, trouxe em sua migração para a cidade suas canções, suas tradições e as “peñas” servem como lugar de encontro e de manifestação das lembranças do campo. Nesse sentido, a capital entra em choque, visto que a maioria dos estrangeiros que frequentavam Buenos Aires era europeia e caucasiana; de uma hora para outra a cidade começa a ser frequentada por outros marcadamente distintos. O anel do poder em seu movimento redentorista exclui o diferente para longe do centro urbano, mas é das margens do poder que emergiu a força do folclore agora na capital federal.

Passado algum tempo, nos idos dos anos 1960, esse espelho criado pelo anel do poder para refletir o sentimento de argentinidade começa a se estilhaçar porque os grupos de folcloristas – tanto aqueles que viviam em Buenos Aires quanto aqueles que ainda viviam no interior – percebem que a produção cultural argentina passava inteiramente pelo crivo da capital. Em outras palavras, os levantes culturais começam a se organizar e dar um contorno distinto ao folclore. Em 1961 acontece o primeiro Festival de Cosquín, uma cidade localizada na província de Córdoba, e daí por diante o folclore assume um papel institucionalizado como

⁵ A fisionomia dos norteños e cuyanos (das regiões do norte e do cuyo argentino) é muito característica pelas descendências indígenas, por isso são chamados de “cabecitas negras”, uma ofensa racista advinda de um lugar de dizer europeísta.

cultura popular proveniente do interior na qual se entrecruzam as relações de poder entre cidade e campo, interior e capital e outras questões. No dizer de Giordani (2010), depois de 1961 o termômetro do folclore argentino passou a ser o Festival de Cosquín, que em todas as últimas semanas de janeiro dá a conhecer as últimas tendências da tradição folclórica.

O período em que a Argentina passou pelas ditaduras durante a segunda metade do século XX não foi incólume no tocante à cultura: houve dois golpes de estado naquele país e graves perseguições aos adeptos da canção folclórica, exílio de cantores, proibições de toda ordem (ver SOUZA e MIOTELLO, 2017, a respeito do discurso de denúncia social desse período histórico)⁶. Uma das últimas e mais importantes imposições do governo ditatorial, às vésperas de sua queda, foi proibir que as rádios nacionais tocassem músicas em inglês. Essa proibição fez com que se lançasse mão do rock nacional, relegado à invisibilidade pelo rock anglófono, que trazia em seu projeto de dizer questões próximas daquele outro rock, mas cantadas em espanhol. Esse momento é de alinhamento da juventude argentina ao rock, que traduzia muito esse sentimento de necessidade de libertação. O folclore estava em um de seus momentos mais cruciais,urgia a necessidade de renovação, dizia-se na época que ouvir folclore era “coisa de velhos” (cf. GIORDANI, 2010).

A ditadura encerrou-se em 1982 na Argentina com a derrota na Guerra das Malvinas e o momento cultural-musical colocava ênfase no rock nacional alçado nesses momentos finais pela regra da junta militar. Entrados os anos 1990 o Festival de Cosquín continuava sendo o termômetro do movimento folclórico e é de lá que a renovação em curso com o rock se firmará: o folclore jovem.

Na década de 1990, um grupo de cantores que foram consagrados no Festival de Cosquín inovou o folclore argentino de distintas maneiras. Em 1992 se apresentou pela primeira vez um cantor de Salta, Oscar Esperanza Palavecino, motorista de ônibus de excursões, que por ter nascido no Chaco Salteño ficou conhecido pelo nome artístico El Chaqueño Palavecino. Em 1993 um grupo constituído por quatro cantores é alçado aos holofotes, liderados pelos irmãos Teruel, Los Nocheros se tornaram um fenômeno massivo, com imensas legiões de seguidores, sobretudo mulheres (GIORDANI, 2010, p. 184). Em 1995, César Isella⁷ havia convidado uma

⁶ O objetivo deste artigo não é discutir como o folclore sofreu a repressão dos governos militares, esse tema seria sumamente importante e mereceria de nós atenção em outro artigo. Para ratificar que nossa passagem por esse momento não é apressada, indicamos a leitura de trabalhos que se ocupam detidamente do assunto, abordando os efeitos da ditadura com especificidade sobre o cancionário de alguns cantores ou de modo mais aberto: Molinero (2011), Orquera (2015), Loza e Francia (2016), Massholder (2016), Wozniak-Giménez (2017), para citar apenas alguns dos mais recentes.

⁷ Cantor já tornado clássico no folclore argentino.

menina para se apresentar no palco principal do festival, mas por sua idade na época foi proibida de participar do show como solista, era Soledad Pastorutti. A cantora, no ano seguinte, com apenas 15 anos, foi apresentada no Festival e ganhou o prêmio de destaque.

O folclore jovem⁸, assim chamado pela mídia na época em função de que nenhum dos cantores era mais velho que trinta anos, começa a transformar o cenário do folclore argentino deslocando o projeto de dizer e as formas em que a canção era apresentada. Beaulieu (2013) entende o folclore jovem como um fenômeno

Surgido de “las provincias”, el fenómeno del Folklore joven agrupaba a una serie de artistas cuyas competencias centrales eran una capacidad de vender, convocar y producir en el público una gran efervescencia, competencias que convirtieron a esos artistas en figuras dominantes del campo (BEAULIEU, 2013, p.3).

A CULTURA POPULAR COMO MIRANTE DO TRABALHO IDEOLÓGICO

As correntes poderosas e profundas da cultura (**particularmente as de baixo, populares**), que efetivamente determinam a criação literária, continuam aguardando descobertas e às vezes permanecem totalmente desconhecidas dos pesquisadores (grifo adicionado).

Mikhail BAKHTIN

Ao manusearmos os diferentes textos dos escritos do Círculo de Bakhtin permanece uma questão que atravessa a perspectiva dos estudiosos russos: o mirante do qual se deve incidir o olhar para criar o objeto é aquele que percebe os sentidos acontecendo na relação entre os sujeitos. Em outras palavras, no momento em que “eu” e “outro” se encontram, no interior de uma sociedade organizada, as formas da língua se revestem de ideologia, daí o signo ser ideológico refletindo e refratando a realidade. Nessa perspectiva, esta subseção serve como ancoragem para nosso trabalho com a ideologia analisada na seção seguinte.

A reflexão de Bakhtin (2013) a respeito da cultura popular é seu trabalho de maior fôlego dedicado ao problema da cultura. No texto são apresentados desde um contexto da cultura popular medieval e do renascimento até a entrada e conseqüente permanência da cultura do riso no texto literário. Os biógrafos de Bakhtin afirmam que a tese não foi aceita em um primeiro momento, já que tratava de assunto estranho à academia, aquele relativo, por exemplo, ao baixo corporal e ao corpo grotesco hiperbólico e seus sentidos na literatura. A despeito do

⁸ O grupo envolve principalmente as figuras de Soledad Pastorutti (Santa Fé), Los Nocheros (Salta), Los Tekis (Jujuy), Abel Pintos (Província de Buenos Aires), Los Sacha (Córdoba), entre outros, de acordo com Beaulieu (2013, p.3). Em sua maioria, eram cantores advindos de províncias do interior do país, como aqueles que conformavam o “folclore à moda antiga”, como denominou Souza (2017a) para didatizar a divisão.

estranhamento e corporativismo dos pares, a tese foi aceita alguns anos mais tarde e o título de doutorado concedido ao autor.

O importante a destacar sobre o livro a respeito de Rabelais é que com ele aprendemos na prática um olhar oblíquo, no dizer de Bakhtin (2009), para a cultura. Uma questão epistemológica sustentada, sobretudo, pelos textos do Bakhtin já idoso – reportamo-nos aos últimos manuscritos, aqueles dos anos 1970-1971 e ao último texto, de 1974, publicados em *Estética da criação verbal* – é a crítica ao estruturalismo em função de esse movimento simplificar o mundo até a falsificação. Bakhtin (2011, p.376) afirma que, para o caso da ciência da literatura do século XIX, a restrição no mundo em busca de modernização da teoria causou uma ação em que “empobrecemos o passado e não enriquecemos a nós mesmos. Estamos sufocados na prisão das interpretações estreitas e do mesmo tipo”.

Nessa perspectiva, conhecendo o estruturalismo e sabendo que é um sistema de conhecimento que funciona com dicotomias – na base do qual, por exemplo, se a *langue* interessa, a *parole* é dispensável – a recusa de Bakhtin (2011) se instala, em consonância àquelas de Medviédev (2012) e de Volochínov (2013) em relação ao formalismo russo, pensando que os processos de conhecimento se dão em conjunto e em relação. Dessa maneira, para compreender a cultura popular no romance rabelaisiano, Bakhtin (2013) reconhece a existência da cultura oficial em luta constante com a cultura popular na praça pública, seu trabalho, à diferença daqueles que critica, funciona por relação: o encontro entre a cultura oficial e a cultura popular serve como abertura, como possibilidade de sentido. Em contraponto com o pensamento estruturalista, o autor russo reconhece duas formas de manifestação da cultura, mas não exclui nenhuma delas em seu projeto teórico.

Em outro texto Bakhtin (2014, p.82) afirma que cada enunciação do sujeito do discurso se constitui como “o ponto de aplicação seja das forças centrípetas, como das centrífugas”, isto é, que a despeito de haver uma força ideológica com vistas ao fechamento dos sentidos, ligada à classe social dominante, há em posição contrária uma força advinda das resistências, de modo que há “processos de centralização e descentralização, de unificação e de desunificação [que] cruzam-se na enunciação” (BAKHTIN, 2014, p.82). Por fim, não seria diferente com os textos culturais; é aí que defendemos a tese de que a cultura popular é um mirante de trabalho ideológico.

Bakhtin (2009) afirma que o signo ideológico é sempre um pouco refratário porque, exceto nos momentos de comoção revolucionária, a classe dominante tende a ocultar a luta ideológica que ocorre nos limites dos signos, isso resulta em “abafar ou ocultar a luta dos índices

de valor que aí se trava” (BAKHTIN, 2009, 48). Dessa forma, a cultura popular se transforma em um mirante para entrever o trabalho ideológico e as lutas com a cultura oficial. A produção de resistência como uma arena de confronto entre o oficial e o não oficial. Esse tipo de reflexão deve prever que o encontro entre as culturas é enriquecido pelo embate entre elas, de modo que apagar uma dessas culturas invalida a perspectiva de constituição mútua, monologiza o objeto.

A ideologia do cotidiano, como Bakhtin (2004) afirma, é que retroalimenta os sistemas ideológicos constituídos. Portanto, a ideologia dominante já foi, em algum momento do desenvolvimento da sociedade, uma ideologia do cotidiano, que acabou explodindo o sistema daquela. Tomamos uma vez mais o exemplo da literatura para comprovar essa tese: é de tal importância a reviravolta no mundo do romance canônico que a literatura carnalizada de Rabelais realizou a ponto de, conforme Bakhtin (2010), não haver a possibilidade do romance polifônico de Dostoiévski ter se constituído sem o trabalho fundante de Rabelais. Em outras palavras, a dialogização do gênero romance praticada por Rabelais no final da idade média e no começo do renascimento prepara a potência do romance polifônico do século XIX. Nesse sentido, as poderosas correntes da cultura que preparam e determinam a criação estética, como Bakhtin (2017) afirma na epígrafe desta seção, servem de mirante para o trabalho ideológico. Se as forças de resistência se calassem por completo não haveria mudança social; se a cultura popular cedesse espaço para os bens culturais dominantes não haveria força de escapatória, estaríamos, no dizer de Bakhtin (2011), “empobrecendo-nos”, “sufocados pelas interpretações estreitas”.

Resumindo esta revisão apenas aos exemplos da literatura bakhtiniana, é conhecendo o sistema das forças ideológicas que atuam na cultura popular que podemos ter um mirante sobre o trabalho ideológico ali gestado, um trabalho prenhe de resposta, prenhe de futuro; não descartamos a cultura oficial, verificamos seu funcionamento e sua força na relação com a cultura popular, as duas se dão e atuam juntas, como forças que se chocam nos limites dos signos e produzem significado.

No tocante ao trabalho com a perspectiva ideológica em relação à cultura, Arán (2006) reflete que

Uno de los grandes postulados teóricos de Bajtín es la relación indisoluble entre literatura (y el arte en general) y la cultura, de modo que es imposible pensar el estudio de cualquier hecho literario sin pensar en los modos de refracción del orden cultural, que no consisten en una mera copia o reflejo, sino en un modo de apropiación reevaluatora de la realidad circundante (ARÁN, 2006, p. 79).

Nessa perspectiva, adicionamos à afirmação da pesquisadora argentina que para o estudo de qualquer fato literário ou cultural é imprescindível levar em conta que, em grande medida, a cultura responde, apropriando-se valorativamente da realidade. Assim, os signos culturais guardam essa relação reavaliadora, portanto, não são apenas reflexo do real, mas também refração. Os fatos culturais, nesse sentido, estão prenhes de resposta. É nessa perspectiva que nosso estudo sobre como o discurso do folclore jovem argentino revive a tradição reinventando seus heróis, apropriando-se de personagens de um “folclore à moda antiga” para alinhar-se ao discurso construído ao longo do século XX, em que foi gestado o projeto de dizer identitário do folclore argentino.

ESCRITOS METODOLÓGICOS

Metodologicamente nosso trabalho está orientado ao cotejamento de textos e a uma perspectiva materialista de estudo dos sentidos. No que se refere à análise das canções, utilizamos a noção de “locutor”, no sentido de Tatit (1986), para recortar a letra da canção como objeto de reflexão. O autor brasileiro explica que

O termo ‘locutor’, tanto na origem etimológica (*loquor* = ‘falar’, ‘exprimir’, ‘dizer’) como no senso comum, define alguém que se expressa com as articulações vocais. A fala e sua extensão estética, o canto, pressupõem necessariamente um sujeito locutor. Esse termo define melhor a posição sintática de ‘alguém que canta’, antes que seja preenchida pelo compositor, pelo cantor, pelo intérprete, ou qualquer outra personificação. O locutor é apenas uma posição gramatical da canção [...] (TATIT, 1986, p. 3).

Assim, a posição que assumimos em relação ao uso da noção “locutor”, para a análise das canções que estudamos, não coloca no autor, nem no intérprete, os sentidos do ato de cantar, mas no locutor das canções, que antes de tudo é “alguém que canta”, que assume o projeto de dizer da canção, assumindo o posto de sujeito sintático do texto, que por sua vez, funciona como sujeito enunciativo da canção. Portanto, o locutor é entendido como o lugar de dizer da canção.

Nossa análise se fundamenta em uma perspectiva materialista de estudos, assim, movimentamos a noção de locutor para cotejar os signos ideológicos. Na perspectiva dialógica, o signo ideológico apresenta uma dialética interna que “não se revela inteiramente a não ser nas épocas de crise social e de comoção revolucionária” (BAKHTIN, 2009, p. 48). Em outras palavras, sem que a sociedade esteja imersa no que Bakhtin (2009) denominou “crises sociais” e tempos “de comoção revolucionária”, no signo se mantém oculto esse caráter dúbio, já que a

classe dominante confere-lhe um “caráter intangível”, “acima das diferenças de classes”, “a fim de tornar o signo monovalente” (idem).

Segundo Moirand (2018, p. 39), “a análise das materialidades discursivas constitui [...] um meio de compreender o papel da linguagem na construção dos acontecimentos sociais”. Pensar a dialética interna do signo como reflexo e refração do real nos permite cotejar os textos com outros textos identificando neles essa luta de valores que se dá no próprio signo, produzindo uma análise materialista desses textos. A autora francesa explica que abordar dialogicamente a enunciação é um trabalho com conceitos operatórios que consistem em “‘pensar com’ e que ‘jogado como uma rede’ [...] no oceano do discurso permite pescar os índices (as marcas linguísticas, discursivas, pragmáticas) que podemos descrever, analisar e interpretar: os observáveis de análise” (MOIRAND, 2018, p. 45).

Nossa investigação se configura como “um encontro entre dois textos – do texto pronto e do texto a ser criado, que reage; conseqüentemente é o encontro de dois sujeitos, de dois autores;” (BAKHTIN, 2011, p.311). A autora francesa afirma que

Uma abordagem dialógica procuraria descobrir o modo como as palavras, as construções, os enunciados representados ‘dialogam’ e ‘interagem’ e como esta circulação de sentidos linguísticos contribui para dar um sentido social a um acontecimento ou a uma mesma família de acontecimentos (MOIRAND, 2018, p. 45-46).

Assim, o texto de pesquisa é o encontro entre duas consciências que se alargam no encontro. De acordo com Bakhtin (2011), o texto é o que permite a realização de qualquer pesquisa e reflexão em ciências humanas.

No que se refere ao recorte no corpus de análise preferimos, neste artigo, refletir sobre a construção do discurso do folclore jovem argentino como um alinhamento ao discurso do folclore à moda antiga, no bojo do qual se reinventam os heróis e se revivem as tradições. Nesse aspecto, o disco “La fiesta, juntos de verdad”, gravado por Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino e o quarteto Los Nocheros, é objeto de estudos, do qual escolhemos três canções (quais sejam, “El mensú” e “El cosechero”, ambas de autoria de Ramón Ayala, e “Somos el pueblo”, cuja autoria é do grupo dos seis cantores que são intérpretes do disco) sob as quais passamos à análise material de suas letras na próxima seção. A ordem da análise serve para mostrarmos que, a despeito de uma ordem inversa em relação à apresentação do disco⁹, as

⁹ No disco, a primeira canção, faixa 1, é “Somos el pueblo”. “El mensú” e “El cosechero” são as faixas 9 e 10, respectivamente. A notícia publicada pelo site “Cancioneros”, por ocasião da gravação do DVD ao vivo que gerou o disco que analisamos aqui, informava que “Somos el pueblo” deu o estilo do show, isto é, que a perspectiva temática das canções era fortemente ligada à perspectiva do folclore como manifestação popular. Disponível em

canções de Ramón Ayala servem como reinvenção dos heróis do folclore à moda antiga e a canção “Somos el pueblo” como fechamento do projeto de renovação levado a cabo pelo grupo do folclore jovem.

REVIVER A TRADIÇÃO, REINVENTAR OS HERÓIS:

Começamos nossa análise pela canção “El mensú”, de autoria de Ramón Ayala. Essa canção, de um modo geral, faz um balanço relacionando homem e natureza. É interessante perceber o movimento que dá à natureza atitudes humanas porque isso faz com que a natureza comungue do grito de desespero pela injustiça do “mensú”, um pobre trabalhador rural. Passemos à letra da canção para uma análise mais específica de seus sentidos:

Selva... noche...luna...
pena en el yerbal
el silencio vibra
en la soledad
y el latir del monte
quiebra la quietud
con el canto triste
del pobre mensú.

Yerba...verde...yerba...
en tu inmensidad
quisiera perderme
para descansar
y en tus hojas frescas
encontrar la miel
que mitigue el surco
del látigo cruel.

Neike...neike...
el grito del capanga va resonando,
neike...neike...
fantasmas de la noche que no acabó.
Noche mala
que camina hacia el alba de la esperanza
día bueno
que forjarán los hombres de corazón.

Río...viejo...río...
que bajando va,
quiero irme contigo
en busca de hermandad,
paz para mi tierra cada día más
roja con la sangre
del pobre mensú.

Neike... neike...etc.

Yerba..verde...yerba..
(AYALA, 2009, faixa 9)

O primeiro verso “selva... noite... luna...” contextualiza a noite como o período do dia em que a enunciação da canção acontece, causando o efeito de que se trata de uma espécie de oração, que serve mais como denúncia que como oração. Os versos “Pena en el yerbal” e “el silencio vibra/en la soledad” introduzem uma quebra semântica em relação à calmaria da noite que o primeiro verso pode sugerir. Em “y el latir del monte/ quiebra la quietude”, o verbo “latir”, que em espanhol é usado para se referir ao coração que “late”, introduz aí uma personificação fazendo com que a natureza “el monte” ganhe características que não possui para ajudar no reclamo pela desigualdade flagrante no que se refere às condições de trabalho dos trabalhadores rurais. O monte começa a “latir” como um coração, o que quebra o silêncio da solidão e do esquecimento, tudo ocasionado pelo “canto triste/del pobre mensú”. Vemos, inicialmente, que “el mensú” é uma dessas personagens tradicionais do folclore à moda antiga.

A segunda estrofe inicia também com essa ilusão de calmaria que produzida pela natureza, “yerba...verde...yerba”, logo em seguida desconstruída pelos versos subsequentes que dizem da jornada extenuante do trabalhador rural que gostaria de se perder na imensidade do erval para poder descansar. O uso da forma verbal “quisiera”, conjugando o verbo “querer” no pretérito imperfeito do subjuntivo, denota um desejo frustrado do locutor da canção, que não pode escapar de trabalhar, embora desejasse descansar “y en tus hojas frescas/encontrar la miel” que “mitigue el surco/del látigo cruel”. O jogo que o locutor faz na rima entre “mel”/ “cruel” denotando no caso da primeira uma vida mais digna, que é buscada, e no caso da segunda uma vida vivida, contra a qual se volta seu canto triste. “La miel” que se buscaria em uma possibilidade distinta daquela que vive “el mensú” necessariamente o livraria do açoite cruel, “mitigar” seria uma forma de aplacar a dor sofrida pelo açoite. Sobre o uso da palavra “surco” em relação ao que é produzido pelo “látigo cruel”, há um deslizamento semântico, porque essa palavra designa o efeito que o arado produz na terra: então, o “látigo cruel” lavra o corpo do “mensú”, arrancando-lhe sangue, suor e lágrimas, por isso a tristeza, a solidão e o desalento do locutor.

A terceira estrofe completa as lacunas a respeito do açoite, as palavras “neike...neike...” que iniciam a estrofe e são repetidas no terceiro verso apresentam uma espécie de chamamento que o “capanga” (capataz) dá aos empregados no erval. Não há uma tradução para a expressão “neike”, mas levando em consideração o contexto em que aparece pareada com os versos “el

grito del capanga va ressonando” e “fantasmas de la noche que no acabó”, “neike” tem a ver com esse grito de comando do capataz, certamente violento – discursiva e fisicamente – que fica na memória do “mensú” como um “fantasma”.

Levando em consideração a afirmação que fizemos no começo da análise desta canção, de que o primeiro verso da canção “Selva... noche... luna” instaura a enunciação em um momento noturno (isto é, na parte depois do dia) em “fantasmas de la noche que no acabó”, a palavra “noche” parece não designar simplesmente a parte final de um dia, mas uma escuridão completa, uma prisão, a solidão e a tristeza em que vive “el mensú” em seu trabalho diário. Preso entre o chicote e a tristeza. Os versos seguintes nessa estrofe encaminham para essa perspectiva que nossa análise desvela: em “noche mala/que camina hacia el alba de la esperanza”, “noche” uma vez mais é usada em sentido metafórico, designando algo ruim, mas que se encaminha para uma conclusão melhor, pela qual vale lutar, “que camina hacia el alba de la esperanza” contém o germen utópico de renovação ratificado em “día bueno que forjarán los hombres de corazón”. O par “noche” e “alba” são polos opostos, o primeiro negativo e o segundo positivo, esperado, lutado.

A quarta estrofe reafirma nossa análise, o verso “Río...viejo...río...” introduz o desejo do “mensú” de libertar-se das relações de trabalho forjadas nas colheitas para descer o rio, tratado como interlocutor (o uso do pronome “contigo” denuncia isso). Descer o rio serviria para ir “en busca de hermandad” e “paz para mi tierra cada día más” o que seria a antítese dos últimos dois versos da estrofe “roja con la sangre/ del pobre mensú”. Em outras palavras, as atividades econômicas a que se dedica “el mensú” tem a ver com a exploração e o trabalho braçal análogo ao trabalho escravo, com castigos físicos. O trabalho verte sangue dos trabalhadores, causa-lhes “surcos” nos corpos. Mesmo assim há algumas frestas nessa canção que permitem, embora pequenas, perspectivas de mudança social. Essas pequenas marcas materiais que remetem às sublevações é que fazem do discurso de denúncia aí contido, bastante pessimista em sua descrição, uma marca de ideologia do cotidiano, de resistência às formas como o capitalismo produz mais valia explorando a mão de obra.

A respeito da canção “El cosechero”, de Ramón Ayala, podemos notar também um balanço entre homem e natureza: aqui como caminho que leva e traz “el cosechero” para a colheita, para o trabalho. Há nessa canção, de modo geral, uma marcação de origem da enunciação, pois o locutor declara que volta de Corrientes (província argentina), coisa que não

aparecia em “El mensú”, mas é muito comum no folclore argentino, sobretudo as canções mais antigas¹⁰. Passemos a uma análise mais pontual da canção:

El viejo río que va
Cruzando el amanecer
Como un gran camalotal
Lleva la balsa en su loco vaivén

Rumbo a la cosecha, cosechero yo seré
Y entre copos blancos mi esperanza cantaré
Con manos curtidas dejaré en el algodón
Mi corazón

La tierra del chaco quebrachera y montaraz
Prenderá en mi sangre con un ronco sapucay
Y será en el sur con mi sombrero bajo el sol
Faro de luz

Algodón que se va, que se va, que se va
Plata blanda mojada de luna y de sol
Un ranchito borracho de sueños y amor
Quiero yo
(refrão)

De Corrientes vengo yo
Barranquera ya se ve
Y en la costa un acordeón
Gimiendo va su lento chamamé
(refrão 2 x)
(AYALA, 2009, faixa 10).

A primeira estrofe é totalmente voltada para a questão da natureza, colocando ênfase sobre o meio de locomoção dos trabalhadores para as colheitas de algodão, eles se deslocam em balsas pelos rios.

Na segunda estrofe o locutor se coloca na enunciação, enuncia “yo”, dizendo para onde se ruma “rumbo a la cosecha, cosechero yo seré”, e se colocar como um trabalhador que será ao mesmo tempo cantor, “y entre copos blancos mi esperanza cantaré”. “Copos blancos” são as porções de algodão colhido que serão transformadas em fios e o “cosechero” cantará entre elas. Um apontamento interessante de ser feito é que na análise da canção “El mensú” também percebemos que as tristezas daquele trabalhador eram cantadas, ou seja, colher e cantar são partes do cotidiano diário desses trabalhadores. O locutor da canção é, desse modo, para as duas canções analisadas até agora, um trabalhador-cantor. Os versos seguintes destacam o trabalho manual, doloroso da colheita de algodão: “con manos curtidas dejaré en el algodón/mi

¹⁰ Algumas das análises realizadas por Souza (2017a) demonstram justamente isso: a geografia é um outro constante na canção folclórica argentina, de modo que há algumas canções em que há uma predominância de lugares geográficos em relação a outros assuntos ou temas.

corazón”, as mãos são maltratadas pelos espinhos que a planta apresenta, cada tufo branco de algodão é espinhoso, a colheita é manual, ferindo o trabalhador, que deixa no algodão colhido seu coração, seu sangue. Uma metáfora de relação entre o corpo do trabalhador e o produto da colheita. Em “El mensú” o corpo dos trabalhadores é arado pelos surcos do açoite; aqui o algodão que é colhido arranca sangue e faz com que o coração do colhedor fique junto ao produto.

A terceira estrofe volta para destacar a natureza como pano de fundo das ações dos trabalhadores, o primeiro verso da estrofe caracteriza a região do chaco (onde as plantações de algodão são as principais atividades agrícolas) como agreste, grosseira, feroz e o locutor destaca que sua relação com aquele meio o modifica, porque “Prenderá en mi sangre com un ronco sapucay”. Nessa perspectiva, o verbo “prenderá” (conjugado na terceira pessoa singular, que retoma “ella”, que por sua vez retoma a terra do chaco do verso anterior) faz com que a região agreste se agarre/entre no sangue do locutor. Esse processo se daria como um movimento de constituição mesmo: a terra entraria no sangue por meio de um grito “sapucay” que escapa áspero do locutor. Ademais, isso acontecerá sob o sol, “Y será en el sur con mi sombrero bajo el sol/Faro de luz”.

A estrofe seguinte trata do algodão indo embora, já colhido, “Algodón que se va, que se va, que se va”. A relação de trabalho e de pagamento merece destaque em “Plata blanca mojada de luna y sol”, em que o algodão é reescrito por “plata blanca” e “mojada” é usada em caráter ambíguo. Essa palavra em espanhol pode ser referente ao verbo “mojar”, que significa molhar, mas também a “mojada” que se usa coloquialmente para dizer de alguém que foi ferido por arma branca, ou seja, que não foi arma de fogo. Aproveitando esse valor polissêmico do termo, “mojada” pode significar que essa “plata blanca” que é o algodão está embebido em dias e noites de trabalho (por isso mencionar “mojada de luna y de sol”) duro dos “cosecheros” e também que fere os trabalhadores, porque espinhenta, daí a relação com o sentido de ser ferido por arma branca (referência à alvura do algodão). Em outros termos, uma colheita que é ao mesmo tempo produtiva financeiramente e custosa fisicamente para o trabalhador. A estrofe é completada com uma espécie de despedida das colheitas, porque o locutor se coloca como desejoso “quiero yo” “um ranchito borracho de sueños y amor”.

A última estrofe é bastante importante para o fechamento de nossa análise enunciativa dessa canção, em um primeiro momento pontuamos que a canção iniciava tratando do meio de transporte que levava e trazia os colhedores de algodão, a última estrofe descreve a viagem de retorno das colheitas em Corrientes, província em que a atividade algodeira na Argentina é

bastante forte. Os versos “De Corrientes vengo yo/barranquera ya se ve” relacionam-se com a chegada dos colhedores de volta em seus portos de partida, os últimos dois versos já dizem de como no porto se espera os colhedores, “y en la costa un acordeón/gimiendo va su lento chamamé”. Passemos agora à análise da última canção.

A canção “Somos el pueblo”, letra de Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino, Mario Teruel e outros, é a primeira faixa do álbum “La fiesta”:

Somos del pueblo, sus bases.
Tierra de un canto ancestral.
Alma de los rezabales,
Canto de los que vendrán.
Una vidala que llora,
Pena de los que no están.

Míralo no es así de casualidad,
Por sus ríos yo aprendí a cantar.
Primero de la copa hasta su raíz,
Aquí tienes tu país.
Somos una nación opuesta a la desigualdad,
Una nueva canción dispuesta a continuar.
Somos la voz de los que no aparecen,
De los que están cansados de esperar.

Somos el pueblo, que siempre cantará
Con voz de pecho gritando la verdad
La libertad del colibrí
La voz de aquellos que aman su país

Somos fertilidad, la siembra, la continuación.
Una escuela, sin más. Cuadernos que estamos.
Somos la excusa para tu descargo.
Libro de quejas para tu dolor.

Somos el pueblo, su necesidad
Llanto del monte y hambre de ciudad
De carne y hueso, mi corazón
La voz del hombre que no tiene voz
(Refrão)

(PASTORUTTI, PALAVECINO, TERUEL et. al., 2009, faixa 1).

O início da letra da canção lembra o título “Somos el pueblo”, mas com uma alteração, já que em “Somos del pueblo”, a preposição “de” aparece contraída com o artigo “el”. Então, no caso do título, o sentido é de “somos o povo”, enquanto no primeiro verso é de “somos do povo”, as suas bases, que se formam em “tierra de un canto ancestral”. Em “canto de los que vendrán” e “una vidala que llora/pena de los que no están” temos os complementos para o primeiro verso, isto é, o que designa ser do povo é cantar os que virão e as tristezas de quem não está. “Ser o povo” é estar para o “grande tempo”, em que uma obra não entra, de acordo com Bakhtin (2011, p. 363), “se não reúne em si, de certo modo, os séculos passados. Se ela

nascesse *toda e integralmente* hoje (isto é, na atualidade)” não dando nenhuma continuidade ao passado, a algo que anterior, “não poderia viver no futuro. Tudo o que pertence apenas ao presente morre juntamente com ele” (idem).

A segunda estrofe traz informações sobre o locutor da canção. Parece que o locutor narra inclusive uma metodologia de como aprendeu a cantar o seu povo, porque afirma “Primero de la copa hasta su raíz,/Aquí tienes tu país”. Para o caso de “Somos el pueblo”, primeiro se aprendeu a cantar a “copa” – parte maior e visível da árvore – depois, com a raiz – parte menor, que vai em direção ao solo. Assim, o locutor aprendeu a cantar da copa até a raiz do seu povo, portanto pode afirmar “Aquí tiene tu país” em cujo verso “Aquí” funciona como dêitico que remete ao cantor cantando em paralelo ao momento da enunciação.

Os versos posteriores a “Aquí tiene tu país” desviam o projeto de dizer para a defesa do povo. Há nessa segunda estrofe dois versos nos quais a pessoa do verbo é a primeira do plural, “nosotros”, o que marca o locutor entre os que estão no povo e que precisam de amparo. Com o verso “Aquí tiene tu país” e o seguinte em que se canta “Somos una nación opuesta a la desigualdad”, “país” e “nación” permitem afirmar que o locutor busca alargar o sentido de que o folclore é voz do interior, que despreza a cidade letrada de Buenos Aires.

Destarte, a canção folclórica, no ponto de vista do locutor, deve ser concebida como “la voz de los que no aparecen/de los que están cansados de esperar” (estrofe dois), “La voz de aquellos que aman su país” (estrofe três), o que retoma a luta entre a cidade letrada e a periferia do poder, isto é, embora o locutor afirme que “Somos una nación opuesta a la desigualdad”, concorda que há ainda aqueles “que no aparecen”, “que están cansados de esperar” e que mesmo assim “aman su país”. Por conseguinte, o ato de cantar é entendido pelo locutor como colocar o corpo na luta contra a desigualdade, porque ainda há pessoas apagadas, é assumir, então, um posto na luta. Os versos “Somos el pueblo, que siempre cantará/Con voz de pecho gritando la verdad”, colocam o locutor entre aqueles para quem canta, misturando assim “eu” e “outro”, que se torna parceiro no diálogo e na luta contra as disparidades. O uso do verbo “gritando” remete ao fato de que a “verdad” pode não ser tão agradável como se espera já que é preciso gritá-la; do contrário, um verbo de ação como “decir” seria suficiente, mas a verdade que vem do peito dos que sempre cantarão, ainda que não apareçam e estejam cansados de esperar é um grito.

A quarta estrofe da canção introduz as categorias de renovação que o folclore jovem representado pelos autores da canção trouxe no final da década de 1990 para o folclore argentino. Bakhtin (2013, p. 180) explica que o tempo é herói e autor que destrona e ridiculariza

“o velho mundo (o velho poder, a velha verdade), para ao mesmo tempo dar à luz o novo”. O representante do velho mundo, prenhe, dá a luz ao novo, “os golpes são justificados: eles ajudam o novo a ver o dia” (idem). Nesse sentido, a própria denominação que a crítica aderiu às figuras representativas dessa virada no folclore argentino mata o mundo velho que pariu o “folclore jovem”. É por esse motivo que o locutor da canção afirma “Somos fertilidad, la siembra, la continuación”, porque o velho poder e a velha verdade estavam depositados ambos pela renovação em curso, que fertiliza, semeia e continua.

Essa novidade se instaura com uma distinção, já que no cancionero folclórico anterior, a perspectiva era de luta contra as ditaduras ou de levante contra as guerras; aqui a entrada é pela via do comércio e do entretenimento, do “espetáculo” (DEBORD, 2008). Esse discurso espetacularizado, no sentido de Debord (2008), se evidencia quando o locutor da canção afirma “Somos la excusa para tu descargo./ Libro de quejas para tu dolor”, isto é, que a canção produzida e levada a cabo pelo grupo do folclore jovem ademais de apresentar os sentidos de um ato ético com o qual se responde com toda a vida e colocando o corpo na luta, a indústria do disco e do entretenimento influencia em grande parte a produção de sentido. O mesmo acontece nos versos da última estrofe, em que o povo tem uma necessidade, que seria a escuta dessa nova canção, dessa possibilidade de renovação que o folclore jovem trouxe. Também aqui a ideia de desfazer as velhas resistências existentes entre campo e cidade, já que o locutor se coloca como “Llanto del monte y hambre de ciudad”), ou seja, como aqueles que estão na linha de baixo, aquele “hombre que no tiene voz”, isto é, como a voz dos pobres.

APONTAMENTOS FINAIS

Com base em uma perspectiva dialógica de análise podemos tecer alguns apontamentos finais após nossa análise das três canções. O folclore jovem como essa manifestação de renovação se apropria de uma tradição de quase um século de discursos sobre o folclore e faz isso revivendo essa tradição à sua maneira e reinventando seus heróis. O discurso veiculado pelas três canções postas em análise é bastante produtivo no sentido de demonstrar essa apropriação de um discurso tradicional, do que chamamos “folclore à moda antiga”, em que havia uma ordem discursiva indicando para a defesa de uma identidade, com foco em elogiar/discutir/demonstrar como vivia o homem do campo, transformado em herói. Os heróis das primeiras duas canções analisadas, “El mensú” e “El cosechero”, são personagens desse

mundo antigo e rural a que o folclore anterior se voltava como lugar de constituição de seu dizer.

A retomada dessas duas canções - “El mensú” e “El cosechero” - que enfatizam esse trabalhador rural em sua atividade diária nas colheitas mostra como os heróis do folclore à moda antiga precisam ser revisitados pelo folclore jovem em uma espécie de alinhamento à tradição, ao discurso identitário gestado no bojo da emergência do projeto de dizer do folclore durante o século XX, como discutimos na primeira seção deste artigo. Em outros termos, para ser um folclore jovem é preciso retomar/redizer o que se dizia no folclore “velho”, para usar uma expressão cara à perspectiva de Bakhtin (2013).

A análise da terceira canção, cuja letra é produzida pelo grupo do folclore jovem que gravou o disco do qual analisamos as três canções, ratifica essa conclusão anterior de que é preciso se alinhar ao velho mundo para dizer no contexto do folclore, inicia justamente por pontuar que é da “tierra de un canto ancestral” que se irá cantar. Ou seja, o folclore jovem se filia inicialmente ao folclore à moda antiga, à ancestralidade, aos dizeres desse velho mundo; em sequência anuncia que é renovação, que é “fertilidad, la siembra, la continuación”. O folclore jovem então retoma o folclore antigo, mas o renova, reinventa a tradição, revive seus heróis.

Para retomarmos as palavras de Moirand (2018), nossa pesquisa na perspectiva dialógica retomou alguns índices materiais que funcionaram para nós como observáveis de análise. Assim, a análise que fazemos desse discurso do folclore jovem é de que para produzir um discurso coerente com a perspectiva folclórica anterior é preciso lançar mão de algumas personagens como o caso dos trabalhadores rurais aí tematizados pelas canções “El mensú” e “El cosechero”, mas também mostrar como esse velho mundo prenhe de sentidos dá à luz, para usar as metáforas carnavalescas de Bakhtin (2013), a um novo mundo, renovado. Um parto fatal: o corte do cordão umbilical é morte e é a vida ao mesmo tempo. O folclore à moda antiga morre e dá à luz a uma versão renovada, que é fertilizada pela história de sua constituição. Concordando com Bakhtin (2017), as correntes culturais de baixo, as populares, como o folclore argentino, guardam em si as pistas de renovação em curso dos cenários culturais futuros.

Por fim, o popular como configurado no folclore jovem é ao mesmo tempo resgate de heróis da tradição folclórica anterior e renovação em curso. É semente que planta novas perspectivas e canto ancestral, em um mesmo discurso o velho e o novo se dando juntos. A cultura popular serve-nos, portanto, como mirante desse trabalho ideológico em que se

desvelam os jogos de forças (centrípetas e centrífugas) agindo sob os signos de modo a demonstrar que a cultura é lugar de flagrante mudança social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALABARCES, P. Fútbol y Patria: el fútbol y (la invención de) las narrativas nacionales en la Argentina del siglo XX. España: Universidad del País Vasco. In. **Papeles del CEIC**, núm. 2, septiembre, 2006.

ARÁN, P. O. Cultura. In. ARÁN, P. O. **Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín**. Córdoba: Ferreyra Editor, 2006.

ARCHETTI, E. Literatura popular urbana. El tango argentino. In. PIZARRO, A. **América Latina: palabra, literatura y cultura**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

ARCHETTI, E. O “gaucho”, o tango, primitividade e poder na formação da identidade nacional argentina. **Mana**. N.9.v. 1, 9-29, 2003.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2009.

BAKHTIN, M. M. **O freudismo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2014.

BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BARRERO, R. La musica folclórica argentina. In. BARRERO, R. **El folclore en la educación**. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2011.

BEAULIEU, J.. “Chango” Farías Gómez y Folklore Joven. Una aproximación a los criterios de legitimidad del campo folklórico en la década neoliberal argentina”. In. **Avance de investigación**, GT 32- Sociología del Arte y la Cultura, UNC, 2013.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

GIORDANI, S. El nuevo cancionero y la herida absurda. Apuntes sobre genealogía y valor en el folklore. In. ADUCCI, P. CABRERA, L. CANTEROS, LS. Et. Al. **Diez ironías sobre la libertad de expresión**. Buenos Aires: Colectivo de trabajadores de prensa, 2012.

GIORDANI, S. **Había que cantar...** Una historia del festival nacional de folklore de Cosquín. Córdoba: Comisión Municipal de Folklore, 2010.

LOZA, D.M.D. FRANCIA, M. Entre la manipulación y la resistencia. Tango y folclore: sobrevivientes de la dictadura cívico-militar. In. GARCÍA, S. BELÉN, P. (orgs.) **La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano**. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2016.

LUNA, F. **Atahualpa Yupanqui**. Madrid: Ediciones Jucar, 1986.

MASSHOLDER, A. **Todas las voces, todas**: Mercedes Sosa y la política. Buenos Aires: Ediciones Desde la Gente, 2016.

MEDVIÉDEV, P.N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradutoras Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Volkóva Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

MOIRAND, S. A midiatização dos acontecimentos: uma análise do discurso entre língua, memória e comunicação. In. NAVARRO, P. BARONAS, R.L. (orgs.). **Sujeito, texto e imagem em discurso**. Campinas: Pontes editores, 2018.

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

ORQUERA, F. Los sonidos y el silencio. Folklore en Tucumán y la última dictadura. In. **Telar** 13-14 (2015).

RAMA, A. **A cidade letrada**. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

SOUZA, N. B. **A construção contraditória do discurso identitário no cancioneiro de Soledad Pastorutti no contexto do folclore argentino**. Dissertação (Mestrado em linguística). Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). São Carlos: Brasil, 2017a.

SOUZA, N. B. As metacanções e a acumulação de sentidos sobre o ato de cantar na canção folclórica argentina. **Memento - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso** Mestrado em Letras – UNINCOR. V. 08, N. 2 (julho-dezembro de 2017), 2017b [pp.1-20].

SOUZA, N.B. MIOTELLO, V. Os percursos éticos do cantar no discurso de denúncia social em três canções de protesto. In. **Diálogo das Letras**, v. 06, n. 02, jul./dez. 2017 [pp. 284-302].

VOLOCHÍNOV, V. N. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

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

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS:

AYALA, R. El cosechero. In. PASTORUTTI, S. PALAVECINO, C. NOCHEROS, L. **La fiesta, juntos de verdad**. Buenos Aires: Sony Music, 2009. Disco sonoro. Faixa 10.

AYALA, R. El mensú. In. PASTORUTTI, S. PALAVECINO, C. NOCHEROS, L. **La fiesta, juntos de verdad**. Buenos Aires: Sony Music, 2009. Disco sonoro. Faixa 9.

PASTORUTTI, S. PALAVECINO, C. TERUEL, M. Et. Al. Somos el pueblo. In. PASTORUTTI, S. PALAVECINO, C. NOCHEROS, L. **La fiesta**. Buenos Aires: Sony Music, 2009. Disco sonoro. Faixa 1.