

O encontro entre o autoritarismo e os discursos de libertação em documentários biográficos sobre Mercedes Sosa

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v51i3.3222>

Nathan Bastos de Souza¹

Resumo

O objetivo deste artigo é estudar o encontro entre o autoritarismo e a ascensão de discursos de libertação em documentários biográficos sobre Mercedes Sosa. Para tanto, recuperamos tematicamente os momentos relacionados à ditadura argentina (1976-1983) refratados em três documentários. A abordagem teórico-metodológica do trabalho se inscreve nos estudos bakhtinianos, sobre o encontro de discursos a partir dos problemas de sintaxe de enunciação, da tensão entre o discurso autoral e o discurso reportado e da avaliação social. Analisamos imagens retiradas da materialidade do documentário com PrintScreen da tela e também transcrições. Consideramos que a fricção entre os discursos autoritários e de libertação gera valores edificantes para Mercedes Sosa, os quais sedimentam um caminho que a alçou ao epíteto de “a voz da América Latina”.

Palavras-chave: Mercedes Sosa; estudos bakhtinianos; discurso biográfico.

¹ Universidade Federal de Catalão (UFCAT), Catalão, Goiás, Brasil; nathan.diagramacao@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1560-2867>

The meeting between the authoritarianism and the discourses of liberty in biographical documentaries about Mercedes Sosa

Abstract

The aim of this work is to study the meeting between the authoritarianism and the ascension of the discourses of liberty in biographical documentaries about Mercedes Sosa. Therefore, we thematically recover the moments related to the Argentinian dictatorship (1976-1983) refracted in three documentaries. The theoretical-methodological approach of this work is inscribed in Bakhtinian studies, about the meeting of discourses from the problems of enunciation syntax, the tension between authorial discourse and reported discourse, and social evaluation. We analyze images taken from the materiality of the documentary with screenshots and also transcription. We understand that the friction between authoritarian discourses and the ones of liberty generates edifying values for Mercedes Sosa, which cement a path that raised her to the epithet of “a voz da América Latina”.

Keywords: Mercedes Sosa; Bakhtinian studies; biographical discourse.

Introdução

Mercedes Sosa (1935-2009) foi uma cantora argentina fundamental para o desenvolvimento de uma música latino-americana de perspectiva social, sua atividade elevou o teor político e militante das canções. Em nossa pesquisa, estudamos os discursos biográficos a seu respeito em três documentários *Mercedes Sosa – Como un pájaro libre*, de 1983, *Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?*, de 1985, e *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica*, de 2013².

O objetivo deste artigo é estudar o encontro entre o autoritarismo e a ascensão de discursos de libertação em documentários biográficos sobre Mercedes Sosa. Com essa perspectiva, selecionamos momentos relacionados à ditadura argentina (1976-1983) do *corpus* em análise e discutimos como a vida de Mercedes Sosa é refratada por meio desse encontro de discursos.

A abordagem teórico-metodológica de nossa pesquisa se ancora na reflexão dos autores do Círculo de Bakhtin (BAKHTIN, 2011, 2015; VOLÓCHINOV, 2017) sobre o encontro de

2 Este artigo se pauta nas análises que desenvolvemos para o relatório de qualificação da tese, sendo submetido conforme o andamento da pesquisa no mês de agosto de 2021. A defesa aconteceu no mês de outubro do mesmo ano. Remetemos o leitor a outros trabalhos nos quais já discutimos dados parciais da tese, como Souza e Miotello (2020), Souza (2019) e à própria tese em sua versão final (SOUZA, 2021).

discursos a partir dos problemas de sintaxe de enunciação, da tensão entre o discurso autoral e o discurso reportado e da avaliação social.

Metodologicamente, selecionamos momentos dos três documentários em análise que apresentam uma possibilidade de encontro de discursos. Assim, nosso trabalho se orienta pela perspectiva do cotejo dessas materialidades significantes no contexto de seu tempo e na forma como são apresentadas na narrativa audiovisual dos documentários. Os dados que selecionamos configuram lugares de resistência ao autoritarismo e elevam as condições de Mercedes Sosa à representante máxima do continente, a ponto de esse enfrentamento gerar o que se firmou mais tarde com o epíteto “a voz da América Latina” (SOUZA, 2021).

Os resultados a que chegamos com nossa análise discursiva permitem afirmar que a vida da biografada é refratada nas amostras discursivas em análise dos documentários e consideramos que essa inscrição de Mercedes Sosa, no contexto de episódios de censura e rebeldia, sedimenta valores heroicos em relação a seus atos contra a censura e sua luta contra os militares internacionalmente conhecida. Finalmente, consideramos que a fricção dos diferentes discursos – das mídias impressas, das fotografias, dos depoimentos recuperados pelo diretor de cada documentário – com a imagem de Mercedes Sosa produz valores heroificantes para a cantora.

Este artigo contém uma seção teórico-metodológica, seguida de um item analítico, das considerações finais e das referências citadas no texto.

Transmissão e recepção dos discursos do outro

Nesta seção, discutiremos com Volóchinov (2017) e Bakhtin (2011, 2015) a transmissão e a recepção dos discursos do outro, a partir dos problemas de sintaxe de enunciação, da tensão entre o discurso autoral e o discurso reportado e da avaliação social.

Com a tentativa de “aplicação do método sociológico” a problemas de sintaxe da enunciação, Volóchinov (2017) afirma que “o ‘discurso³ alheio’ é o discurso dentro do discurso, o enunciado dentro do enunciado, mas ao mesmo tempo é também o discurso sobre o discurso, o enunciado sobre o enunciado” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 249). O discurso alheio, dessa maneira, se apresenta para o falante de uma língua com total autonomia, já que inscrito na corrente da comunicação discursiva.

3 Em russo, o termo “*slovo*” pode designar “palavra” ou “discurso”, a depender do contexto em que seja utilizado. Respeitaremos as escolhas dos tradutores conforme a obra consultada.

Sendo assim, o discurso alheio se transfere para o contexto discursivo autoral⁴, mas permanecem pelo menos rudimentos de sua integridade linguística e independência construtiva inicial (VOLÓCHINOV, 2017). Não acontece, portanto, assimilação mecânica de um discurso no outro, a incorporação exige um trabalho de rearranjo linguístico-discursivo.

No contexto autoral, as formas da recepção e da reelaboração constroem “normas sintáticas, estilísticas e composicionais para a sua assimilação parcial” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 250), as quais são específicas para a enformação do discurso do outro. Em relação a este estudo, o documentário nos dá acesso a um discurso sobre a vida de Mercedes Sosa, mas refratado pelas diferentes formas de reelaboração que o discurso do autor do documentário pode lançar mão. As relações entre discurso autoral e discurso alheio são visíveis quando atentamos às formas de reação de palavra a palavra. Esse tipo de reação é ancorado ideologicamente, nunca neutro.

Nesse sentido, a orientação ativa do autor em relação ao discurso alheio é construída, portanto, por meio da compreensão e da avaliação do discurso alheio e se dá em duas direções: o enunciado alheio é “emoldurado pelo contexto real e comentador” “[...] e em um segundo momento, prepara-se uma réplica interior” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 254). O importante do problema compreende duas grandezas: o discurso transmitido e o discurso transmissor. A importância fundamental do estudo da sintaxe da enunciação é da ordem do encontro de discursos e nosso interesse está justamente no modo como, através da transmissão, o discurso do outro é enfocado, avaliado e compreendido.

O discurso do outro não é “recebido” sem uma atitude responsiva. Nesse sentido, o “problema do segundo sujeito” que instaura um contexto emoldurador responsável por comentar, avaliar, criar um acontecimento novo na vida singular de um texto (BAKHTIN, 2011). De modo fundamental, o enunciado é compreendido por um sujeito repleto de discursos interiores com os quais o discurso alheio entra em diálogo/embate, isto é, a linguagem do discurso interior cria um contexto tensamente responsivo ao discurso alheio.

Na relação com os discursos refratados, devemos levar em conta as diferenças apontadas por Ponzio (2011): os problemas de sintaxe de enunciação e da sintaxe da frase implicam tarefas distintas. Se de um lado se considera que os elementos da sintaxe da frase como pertencentes à ordem da língua, sendo repetíveis em outras enunciações, atualizando sempre os mesmos significados. De outro, estão os problemas de sintaxe da enunciação, irrepetíveis a cada ocorrência, mas materializados pela língua em suas formas recorrentes.

4 Em traduções diferentes, temos a variação de “contexto narrativo” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009), “contexto do autor” (VOLOCHÍNOV, BAKHTIN, 2011) ou “contexto autoral” (VOLOCHÍNOV, 2017), para designar, em literatura, o trabalho do autor na enformação do discurso alheio.

As formas da língua podem ser repetíveis e atualizam sistematicamente os mesmos significados, as formas da enunciação remetem a significados diferentes, considerada sua natureza irrepetível e singular.

Nessa esteira, o problema da sintaxe da enunciação poderia ser formulado em nosso estudo como uma sintaxe discursiva, interessada em perscrutar o sentido produzido pelas unidades organizadas e transformadas pelo discurso autoral no todo do enunciado do documentário. Mais que explorar as regras combinatórias (como se faz na sintaxe da frase), o problema que enfrentamos é o do sentido produzido na conformação sintática, estilística e composicional, como nos lembra Volóchinov (2017), do discurso autoral. Interessa estudar como os sentidos são produzidos dado o arranjo sintático que a transmissão elaborou. Dito de outro modo, como o enunciado é construído considerando-se artefatos linguísticos, imagéticos, sonoros. A pergunta que nos fazemos deve se orientar para a forma como as estratégias do discurso biográfico configuram uma narrativa coerente sobre essa vida.

Os padrões transmissivos do discurso alheio não se esgotam nas diversas formas de inserção, enformação e relevo, que poderiam ser hauridas dos discursos de uma determinada esfera de atividade, mas nesse afã taxonômico – muito parecido com a sintaxe da frase – desfocaríamos a produção de sentidos subjacente à escolha de determinadas abordagens transmissivas na arquitetura dos enunciados (BAKHTIN, 2015).

A forma de ser discursiva do enunciado do documentário que engloba o discurso do outro se modifica a partir dessa nova vida que o encontro de discursos produz. Altera-se o todo do sentido com o deslocamento dos discursos e sua posterior transmissão. Por exemplo, quando se transfere um enunciado extraliterário para uma obra literária, um jogo se instala entre esses enunciados: “recaem [sobre eles] reflexos de outras vozes e neles entra a voz do próprio autor” (BAKHTIN, 2011, p. 320). Esses dois enunciados, confrontados entre si, instauram – a despeito mesmo de se desconhecem, pelo toque através do mesmo tema (ideia) – um diálogo. A voz do autor se funde às vozes dos enunciados que integram o discurso de sua obra e nesse sentido é que os enunciados se encontram e estabelecem relações dialógicas entre si.

Essas discussões sobre o encontro de discursos não devem esfumar o peso da avaliação social, como se o discurso transmissor se apropriasse de outro discurso para nele investir axiologicamente. A relação entre esses discursos é de um valor já dado em choque com outro em construção. No contexto da relação entre o discurso e o objeto do discurso, Bakhtin (2015, p. 48) argumenta que:

[...] todo discurso concreto (enunciado) encontra o objeto para o qual se volta sempre, por assim dizer, já difamado, contestado, avaliado, envolvido ou por

uma fumaça que o obscurece ou, ao contrário, pela luz de discursos alheios já externados a seu respeito. Ele já está envolvido por opiniões comuns, pontos de vista, avaliações alheias, acentos. O discurso voltado para seu objeto entra nesse meio dialogicamente agitado e tenso dos discursos, avaliações e acentos alheios, entrelaça-se em suas complexas relações mútuas, funde-se com uns, afasta-se de outros, cruza-se com terceiros; e tudo isso pode formar com fundamento o discurso, ajustar-se em todas as suas camadas semânticas, tornar complexa sua expressão, influenciar toda a sua feição estilística.

O encontro entre o discurso transmitido e o discurso transmissor faz com que se cruzem as avaliações de ambos os pontos de vista sobre o mesmo objeto. O enunciado do documentário em que se ouvem as vozes do discurso alheio reportado e do autor que engloba e transmuta as peculiaridades dos gêneros primários se apresenta como um todo, aparentemente unívoco. Todavia, essa complexa trama de vozes e o trabalho estético-ideológico do autor no ajuste, na emolduração e na preparação às respostas, permite aventar a relação tensa entre discurso alheio e discurso do autor que orienta os sentidos do documentário como um todo. De alguma maneira, esse encontro produz uma estampagem dos sentidos em construção. Um documentário serve a um projeto ideológico, uma vez que o recorte e a montagem de outros discursos em seu interior vão constituindo seu projeto de dizer.

Consideramos que o trabalho do contexto autoral nunca será neutro e que a criação de um fundo dialogante para o discurso reportado ajuda a dar essa impressão de todo orgânico. De tal modo, há inevitavelmente deslizamentos de sentidos produzidos pelo contexto para emoldurar o discurso do outro e essa relação não é mecânica, mas orgânica. Na constituição de um discurso biográfico coeso a respeito de Mercedes Sosa, os documentários que estamos estudando selecionam, recortam e acentuam o campo dialogante em que aparecem os diferentes fragmentos dessa vida narrada, conseqüentemente, aplainam os limites e esculpem uma perspectiva nova para os discursos reportados em seu interior.

O encontro de discursos nos documentários sobre Mercedes Sosa

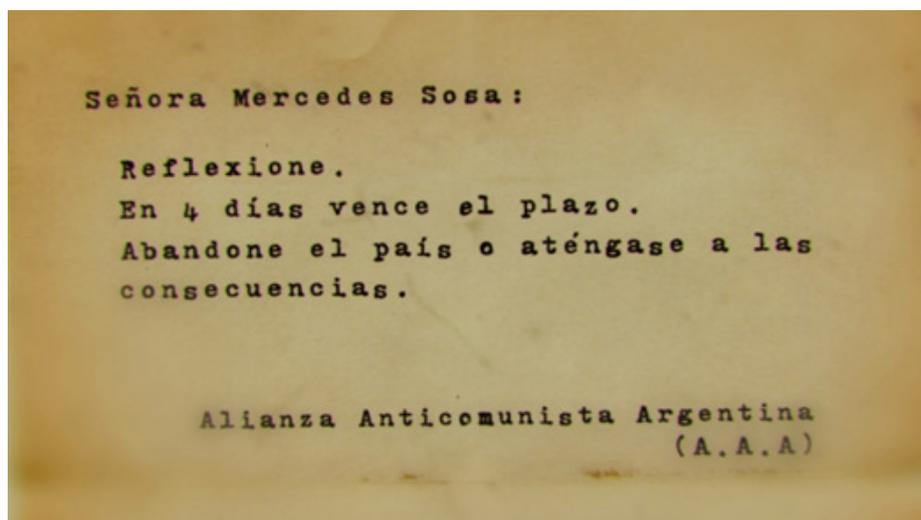
Para iniciarmos a parte analítica deste artigo, remetemos o leitor a um pequeno contexto a respeito da ditadura militar na Argentina (1976-1983). Esse período teve início com um golpe de estado perpetrado por uma junta militar que destituiu a presidente da república Isabel Perón, que assumira o governo dois anos antes. Com a aplicação da “Doutrina de Segurança Nacional”, uma aposta ideológica dos norte-americanos que permitiria às forças militares o direito de garantir a ordem interna, combatendo qualquer tipo de movimento, organização ou manifestação que pudesse favorecer ou apoiar as ideias comunistas. A América Latina como um todo sofreu o peso dessa doutrina e se formou uma rede de ditaduras com esses ideais anticomunistas (CALLONI, 1999; NOVARO; PALERMO, 2007; CALVEIRO, 2013; GIMÉNEZ, 2017).

Nesse quadro, tanto a atividade política propriamente dita quanto outros setores sociais foram amplamente afetados. Os políticos, professores, artistas, sindicalistas e ativistas políticos tiveram suas ações proibidas e começaram a ser perseguidos e mortos pelas forças governamentais e também paramilitares, como a *Alianza Anticomunista Argentina* (A.A.A. Doravante, Triple A) (CALLONI, 1999; MOLINERO, 2011; MASSHOLDER, 2016). Feito esse contexto histórico, passemos à análise propriamente.

Mercedes Sosa, então filiada ao Partido Comunista (PC), e as canções de seu repertório entraram nas listas negras. Como não havia maneira de atuar em cidades grandes, suas atuações foram se interiorizando. Como atividade amplamente visada, o PC argentino organizou uma verdadeira rede de colaboradores para amparar e proteger os *shows* de Mercedes. Mas nada vencia o medo dos atentados possíveis, como dois episódios em que ameaçaram sua vida (BRACELI, 2010; SOUZA, 2021).

O documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, nesse assunto das ameaças, apresenta uma fotografia de uma carta que a cantora argentina recebeu pouco tempo antes do exílio na Europa:

Figura 1. Carta da Triple A⁵



Fonte: Mercedes Sosa, *la voz de Latinoamérica* – 2013 (VILA, 2013, (00:42:41). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em: 23 jan. 2021

⁵ Na amostragem de dados da pesquisa justificamos a alternativa pela não tradução por motivos de não sobrepor à materialidade significativa outra, com as nossas palavras. Parece-nos que, se propuséssemos uma tradução dos dados, estaríamos enviesando a análise em língua portuguesa, uma vez que os dados são em espanhol no original.

O aparecimento dessa carta-ameaça, ainda antes do golpe militar, dá o tom das ameaças de morte que são desenhadas para o leitor com toda a riqueza de detalhes e de discursos a respeito que o diretor do documentário pode se valer. Conforme Bakhtin (2015, p. 155), a apresentação e emolduração de um discurso por meio da palavra do autor – em nosso caso, do diretor do documentário – “cria para este uma perspectiva, distribui sombras e luz”, a penetração do autor nos discursos reportados, então, é de dentro para fora. Com a criação de um campo dialogante para o discurso aparecer, o autor do documentário insere avaliação e expressões suas à forma discursiva do documentário, que emoldura o dizer do outro (SOUZA, 2021).

Em sequência, o mesmo documentário apresenta uma discussão sobre o enfrentamento às forças militares e paramilitares por parte da cantora argentina. A sequência de três trincas de fotogramas, a seguir, permite capturar o movimento de um vídeo refratado pelo documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” em que figura a então presidente Isabel Perón, rodeada de militares. Esse fragmento do documentário demonstra, no período anterior ao golpe (Isabel governou apenas dois anos até que fosse destituída), uma presença de militares que encurralavam a governante.

Os fotogramas permitem “ler” a imagem em movimento de uma maneira que se pode capturar um pequeno desfile de Isabelita frente a um pelotão armado, seguido de uma reverência à bandeira nacional e de um grupo de militares de alta patente em posição de sentido batendo continência; Isabel está entre eles, de roupas escuras e salto alto.

Esse é um embate entre poderes democráticos e autoritários (os corpos como a materialização dessas forças em luta) que o documentário movimenta para tratar do tema da ditadura e que se comunica com o fragmento antecedente que recupera essa carta da Triple A. Dito de outro modo, existia naquele momento, em 1974, um medo muito grande que o governo democrático não se sustentasse no poder, essa montagem em que o corpo minúsculo da presidente aparece rodeado pela multidão dos fardados é um gráfico do tempo que se vivia, da emergência de um discurso autoritário que ganhava forças nas camadas sociais (NOVARO; PALERMO, 2007).



Figura 2. Isabel Perón e os militares

Fonte: “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica” – 2013 (VILA, 2013, 00:45:14 – 00:47:22).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em: 26 ago. 2021.

A fricção entre o poder militar e a presidente foi desgastando, cada vez mais, sua imagem política em favor das forças armadas, que angariariam apoios decisivos em amplos setores da sociedade civil (NOVARO; PALERMO, 2007). O golpe era cada dia mais real para uma sociedade que entraria em sua sexta ditadura militar no mesmo século. No enfrentamento às forças paramilitares que então estavam em atividade clandestina, mas funcionando a mando de López Rega (Ministro do governo democrático), os intelectuais e políticos começaram a ser perseguidos, sequestrados e assassinados (CALVEIRO, 2013; MASSHOLDER, 2016). Nessa esteira, enquanto Isabel Perón ocupava o cargo de presidente da república, mas havia perdido o controle da situação social e econômica do país, Mercedes narra mais um episódio:

[Mercedes Sosa]: Vino la Marina a verme, la gente de la marina. Ellos me dijeron: ‘¿cómo puede ser que usted quiera matar a alguien, señora? ¿Quiere hablar con la señora de Perón?’ No tengo porque hablar con la señora de Perón. La señora de Perón tiene otras cosas mucho más importantes que una amenaza de muerte mía. Y yo creo que eso me salvó. (VILA, 2013, 00: 45:15-00:45:47)⁶.

A figura 2, acima, e o fragmento citado de Mercedes se encontram sobrepostos na materialidade do documentário. Entre a figura de Isabel Perón enfraquecida politicamente e rodeada pelos militares, acontece o encontro de Mercedes Sosa com a marinha,

⁶ Idem nota anterior.

que foi vê-la para tratar das ameaças de morte. As imagens capturadas por meio dos fotogramas da figura 2, acima, e o áudio transcrito da voz de Mercedes se encontram (são concomitantes, por alguns segundos) e um fundo musical aparece, com som de banda marcial militar: é o encontro dos discursos entre o autoritarismo e os discursos libertadores, nesse choque entre essas forças que o discurso do documentário apresenta Mercedes enfrentando o poder dos militares nessa prévia ao assunto da ditadura. Esses efeitos que a sintaxe do discurso do documentário (o encontro de discursos em sua superfície) permite construir e perceber como uma forma específica de emolduração reforça valores heroicos para a biografia de Mercedes Sosa. Já que a cantora, apesar daquela carta, da imagem 1, e do cerco se fechando, com visitas de militares como narrado acima, se manteve na Argentina por algum tempo ainda.

Compreendemos, na perspectiva da sintaxe enunciativa, tal como afirma Volóchinov (2017, p. 250) que o encontro entre esses três discursos sobrepostos – o vídeo de Isabel Perón com os militares, a narração de Mercedes Sosa sobre a “visita” da Marinha e o toque de banda militar – elabora normas sintáticas, estilísticas e composicionais para a emolduração pelo contexto real e comentador. Três discursos de diferentes lugares se friccionam na produção do todo, percebido no documentário. Entre a presença dos militares e do contexto autoritário que representam, sua visita à cantora e a recusa de Mercedes em relação às denúncias de atentado, temos um contato entre as forças de libertação e os discursos autoritários. Mercedes é colocada no documentário como alguém que resistiu à repressão, inclusive com a presença dos militares.

Nesse sentido, como argumenta Bakhtin (2015), o discurso do outro já está comentado, avaliado, contestado no contexto social que recebe um enunciado concreto de que faz parte. Assim, nesse complexo cruzamento de três materialidades discursivas – o vídeo, capturado nos fotogramas, o depoimento, transcrito acima, e a marcha militar como plano de fundo – temos a inserção em todas as camadas semânticas do enunciado do documentário, com o entrelaçamento mútuo dos discursos. O encontro das três materialidades significantes atuando em conjunto, no mesmo fragmento do documentário, nos permite perceber o encontro entre o autoritarismo – representado pelas imagens e pela marcha militar – e as forças libertárias – o discurso de Mercedes Sosa, que resiste.

O autor do documentário, nesse sentido, ao conectar as três materialidades em torno do episódio com a Marinha que Mercedes Sosa relata dá contexto à atividade política. É, em outras palavras, também um pouco referente ao remeter a um vídeo em que Isabel Perón aparece e em um quadro rodeado de militares. O golpe de estado, como era esperado, aconteceria. A presidente foi destituída e uma junta militar se estabeleceu em 1973 (PALERMO; NOVARO, 2007). O cenário de censura crescente ainda durante o governo democrático se recrudescera com o golpe, tornou-se cada vez mais perigoso trabalhar em atividades da esfera política (CALVEIRO, 2013). A cantora argentina se exilou em 1979,

só retornando à Argentina com a abertura democrática que tardaria até 1983 (BRACELI, 2010; MASSHOLDER, 2016).

No documentário *Mercedes Sosa, como un pájaro libre*, depois do exílio, a cantora resume o intervalo de tempo entre os anos 1975 até o exílio:

[Mercedes Sosa] El año 75 fue un año bastante siniestro para mi vida realmente. El año 75 yo estuve prohibida... Yo tuve problemas en Tucumán para cantar. En 75 también estuve amenazada de muerte cuando estaba en el teatro Estrella. En 75 pasaron muchas cosas, en el 76 peores. El 78 ha sido bastante angustioso, se me murió mi marido, luego me operan a mí. Salgo de la operación y me empiezan a prohibir, pero de una manera sistemática. Entonces, yo... ¿qué quieren que haga? Se me cerraron todas las puertas de trabajo, señor. Y yo me tuve que ir a buscar mi trabajo, yo no tengo fábricas en Argentina y si tuviera fábricas estaría muy mal, porque las fábricas, hasta las fábricas están mal ahora en la verdad. (WULLICHER, 1983, 00:35:42-00:36:26).

Essa espécie de resumo dos anos anteriores ao exílio é inserida em meio a depoimentos de uma massa da juventude que acompanhava os *shows* de Mercedes Sosa. Em 1983, o calor do retorno de uma democracia jovem, dando seus primeiros passos, e o sentido de liberdade que o fim da ditadura ajudaria a consolidar faria com que Mercedes se apresentasse como um ícone desse momento de recuperação das forças populares (MARIANI, 2018, 2019; GIMÉNEZ, 2017). Mas, apesar das ameaças reais que estava sofrendo (desde 1975, formalmente), Mercedes ainda permaneceu na Argentina por três anos, cada vez mais encurralada entre não poder trabalhar no país e nem vender discos.

Em diálogo com esse discurso autoritário que delimitava e recortava aqueles que podem e devem cantar ou se manifestar e traça uma linha de silêncio da qual outros não deveriam exceder, causar ruídos, o documentário “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”, apresenta alguns depoimentos de Mercedes e seu filho (narrador desse documentário) que transcrevemos a seguir:

[Mercedes Sosa]: Fui presa, si, estábamos con Colacho⁷ un día tenemos... estábamos cantando en La Plata que está a unos kilómetros de Buenos Aires y resulta que cayó la policía y con armas muy pesadas, realmente, pensando que alguien iba a escapar. Era imposible escapar de ahí porque era una casa antigua, estaba con grandes paredones. Ellos querían matar a alguien. Bueno, me llevaron

7 Nicolás “Colacho” Brizuela (1949-2020) foi o guitarrista que acompanhou Mercedes Sosa desde os anos 1970, com intermitências, até 2004. Havia entre Colacho e Mercedes uma amizade muito forte construída durante os anos duros de censura e que acompanhou a consolidação internacional de Sosa.

presa con 350 personas, con Nicolás Brizuela, mi hijo Fabián, otra amiga... y bueno caímos presos todos. (VILA, 2013, 00: 46:29-00:47:06).

[Fabián Matus] Esa noche iba a marcar el futuro de mi madre: luego de cantar “Cuando tenga la Tierra” y “La carta”, de Violeta Parra. (VILA, 2013, 00: 47:07-00:47:16).

[Mercedes Sosa]: Y yo cantaba “La carta”, que “Vivan los estudiantes”, y la canté un sábado: ¡Madre mía!, se me vino toda la policía y me dijo: si llega a cantar en las funciones de la noche, se acaban las actuaciones. Yo no escuché, le dije. Estaba pálido Fabián, todos estaban pálidos. (VILA, 2013, 00: 47:23-00:47:42).

Nesse panorama em construção de um discurso revolucionário, os fotogramas agrupados nas figuras 3, 4, 5 e 6 (a seguir) recortam fragmentos de jornais que noticiam questões como a prisão em La Plata, um atentado que aconteceu também em La Plata, o acontecimento no Uruguai que envolveu autoridades do regime ditatorial daquele país e uma notícia a respeito da recepção nos Estados Unidos de suas canções, concebidas como “folclore incendiário”.

Todo esse quadro de enfrentamento apresenta o discurso autoritário em fricção com os discursos de libertação que se constituem como uma forma de resistência, de luta de uma cantora que pode se valer politicamente do repertório e da própria voz para gerar os ruídos considerados “subversivos” pelo governo (SOUZA; MIOTELLO, 2020; SOUZA, 2021).

O encontro entre esses discursos refratados pelos documentários *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica* e *Mercedes Sosa, como un pájaro libre* se encontra em nossa reflexão para produzir esse efeito de resistência, um misto de valentia e de luta, que ambos os documentários empregam para relatar essa biografia. Por esse motivo que, em nossa pesquisa, interessa como a vida de Mercedes Sosa é narrada nos documentários, pois as estratégias utilizadas permitem recuperar esse elemento a que Volochínov (2013) se refere como “subentendido” nos enunciados concretos, ou seja, aquilo que está além do dito, além da materialidade. O “subentendido” demanda a compreensão de um pano de fundo no qual os discursos se projetam, com quais outros discursos dialogam, como se filiam à rede discursiva tensa formada em sociedade.

O fato de haver enfrentado os sensores responsáveis pelo respeito às listas negras – afirma-se que cantou “Cuando tenga la tierra”, de Ariel Toro e Daniel Pretocelli, e “La carta”, de Violeta Parra – dá ao enunciado sobre a prisão a tonalidade da repressão às ideias que as canções veiculavam, conforme as discussões então em vigência acordes à

*Operación Claridad*⁸. Mercedes Sosa foi presa, conforme essa lógica, porque não se calou, porque não se resignou a manter-se na posição de cumplicidade, assim, sua militância nos palcos era por meio de um repertório altamente engajado e, em geral, de autores relacionados ao projeto revolucionário que envolvia a América Latina (MOLINERO, 2011, 2018; SOUZA, 2021).

A atmosfera axiológica em que o documentário instaura essa discussão é aquela do enfrentamento aos discursos opressores, com as armas à mão no momento (SOUZA, MIOTELLO, 2020). Quando o documentário recorta esses fragmentos sobre o ato de cantar as músicas das listas negras, tanto Mercedes quanto o narrador, seu filho, ressaltam que a cantora enfrentou a censura para impor um trabalho estético-ideológico.

De acordo com Souza (2021), as formas de enfrentamento carregam para a cantora valores heroicos que são empregados pelos documentários para a sedimentação da ideia de uma voz que se levanta em favor dos próprios princípios libertários. Se levarmos em conta os motivos para que uma pessoa fosse considerada subversiva e entrasse nas listas negras, certamente Mercedes Sosa emplacaria uma boa quantidade daqueles critérios distintivos entre subversivos e não subversivos⁹.

Figura 3. Manchete de jornal “Fue detenida la cantante Mercedes Sosa”



Fonte: Mercedes Sosa, *la voz de Latinoamérica* – 2013 (VILA, 2013, 00:47:16 – 00:47:18).

Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em: 26 ago. 2021.

8 Segundo Agesta (2018), o objetivo da *Operación Claridad* era assessorar, apoiar e cercar as políticas de cultura de uma maneira que se adotassem medidas administrativas que erradicassem a subversão e se desenvolvessem, divulgassem e consolidassem apenas os valores que retratassem a essência do ser nacional.

9 Das opiniões políticas dissidentes aos mais marxistas dos militantes políticos, todos eram considerados subversivos, conforme o jargão dos quartéis. Em algum momento, inclusive ser da família de um desaparecido podia ser condição de “subversivo”. O papel desse pressuposto taxonômico era dividir a sociedade entre aqueles que apoiavam a junta e os outros (CALVEIRO, 2013; MASSHOLDER, 2016).

Figura 4. Manchete de jornal “Atentando en La Plata”



Fonte: Mercedes Sosa, *la voz de Latinoamérica* – 2013 (VILA, 2013, 00:47:29 – 00:47:31).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em: 26 ago. 2021.

Figura 5. Machete “Problemas en Uruguay con artistas argentinos”



Fonte: Mercedes Sosa, *la voz de Latinoamérica* – 2013 (VILA, 2013, 00:47:32 – 00:47:37).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em: 26 ago. 2021.

Figura 6. Manchete “De folklore incendiario califican en EE.UU. al de Mercedes Sosa”



Fonte: Mercedes Sosa, *la voz de Latinoamérica* – 2013 (VILA, 2013, 00:47:38 – 00:47:40).
Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em: 26 ago. 2021.

O trecho do documentário *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica* no qual aparecem essas imagens capturadas nos quatro fotogramas acima é uma construção interessante de cruzamento de discursos. No âmbito visual, as manchetes de jornal, sobre as quais no âmbito sonoro se somam os três discursos que apresentamos transcritos em sequência anteriormente e, numa espécie de fundo musical, a gravação de 1971 de “La carta”, de Violeta Parra, na voz de Mercedes Sosa. Especial atenção merece um detalhe que reforça esse efeito de heroificação da cantora que o documentário está construindo, a que já chamamos atenção acima, na conjunção entre o fim do depoimento de Mercedes e do

áudio da canção, o quadro visual se altera para a imagem 7, a seguir, que retiramos do documentário.

Figura 7. Mercedes Sosa com a mão ao alto



Fonte: *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica* – 2013 (VILA, 2013, 00:47:45). Disponível em: <https://bit.ly/2KriaMz>. Acesso em: 01 fev. 2021.

A canção “La carta”, de Violeta Parra, estava proibida pelas listas negras, assim como “Cuando tenga la Tierra” que é mencionada anteriormente no fragmento citado. O encontro entre os fragmentos em que Mercedes e seu filho Fabián Matus comentam sobre sua prisão, no contato com as manchetes de jornal dos fotogramas (figuras 3, 4, 5 e 6, acima) e o áudio da canção “La carta” narra a militância artística de Mercedes. Somado a isso e formando um quadro coerente, no momento exato em que no áudio de “La carta” canta os versos “Si, Si” aparece a fotografia da figura 7 (acima). Nesse quadro em preto e branco, Mercedes está com a boca semiaberta, com a mão ao alto, cantando. Segundo Souza (2021), o encontro dessas três materialidades discursivas em cotejo no documentário produz efeito de valentia que coloca a cantora em uma posição de heroína, de um “folclore revolucionário” capaz de sobreviver a atentados e a prisões em meio ao “império da morte” (NOVARO; PALERMO, 2007) de uma ditadura sangrenta, como a de Videla.

O uso que se faz dos recortes de manchetes de jornal produz um efeito de verdade ao dizer do documentário. É como se o diretor quisesse comprovar que as ameaças, a luta, as questões, enfim, que estão sendo discutidas e apresentadas ao telespectador são verdadeiras. Concebe-se, assim, que os jornais trazem esse tom de discurso de verdade exigido para comprovação dos fatos. No cotejo produzido pelo autor do documentário entre os fragmentos transcritos em que se fala a respeito da prisão de Mercedes, em La Plata, e as manchetes de jornal se costura o fio do discurso mesmo do documentário. Assim, na amarra dessas duas materialidades e da canção, uma daquelas proibidas, isso ricocheteia em Mercedes, gerando para ela os valores de heroína, corajosa, etc. (SOUZA, 2021).

Considerações finais

Neste artigo, discutimos o encontro de discursos entre o autoritarismo e a ascensão de discursos de libertação nos documentários biográficos *Mercedes Sosa – Como un pájaro libre*, de 1983, *Mercedes Sosa - ¿Será posible el sur?*, de 1985, e *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica*, de 2013. Recuperamos, para isso, o entorno do acontecimento da ditadura militar argentina (1976-1983) e as maneiras como os documentários narram a vida de Mercedes Sosa na luta contra o poder autoritário.

Nossa análise permitiu estudar os discursos de libertação cotejados com o autoritarismo refratado na materialidade do documentário. O estudo que fizemos neste artigo remete à condição valorativa que os três documentários elaboram para a vida de Mercedes Sosa. Os fotogramas que apresentamos e sua conexão com o contexto autoral nos fez cotejar as materialidades em fricção para aprofundarmos nossa compreensão sobre o encontro de discursos. Como Bakhtin (2011) argumenta, o contexto emoldurador comenta, avalia, cria um acontecimento novo na vida do texto. Dessa maneira, a cada vez que o documentário refrata um excerto particular da vida de Mercedes Sosa, coloca-o em um novo elo da comunicação discursiva. O contexto autoral amplia a compreensão dos discursos refratados, inserindo-os em um momento novo na história da sociedade.

Os elementos que analisamos neste artigo constituem episódios singulares para a sedimentação de valores de rebeldia em meio ao cenário de censura e morte que a ditadura militar construiu para si. Esses episódios são exemplo da construção de valores heroicos para Mercedes Sosa, concebida como “voz da América Latina”, uma vez que sua luta contra os militares se tornou internacionalmente conhecida. O encontro entre o autoritarismo e os discursos de libertação refratados a partir dos documentários biográficos produz valores edificantes para Mercedes Sosa.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da CAPES – código de financiamento 001.

REFERÊNCIAS

AGESTA, D. Operación claridad, o de cómo tapar el sol con una mano. Represiones culturales en la Universidad Nacional del Sur. In: *X Seminario internacional políticas de la memoria*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3rfMycb>. Acesso em: 01 fev. 2021.

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

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução M. Lahud e Yara Vieira. São Paulo: Ed. Hucitec, 2009.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance I. A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BRACELI, R. *Mercedes Sosa, la Negra*. Edición Definitiva. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2010.

CALLONI, S. *Operación Cóndor*: los años del lobo. Buenos Aires: Ediciones Continente, 1999.

CALVEIRO, P. *Poder e desaparecimento*: os campos de concentração na Argentina. Tradução Fernando Prado. São Paulo: Boitempo, 2013.

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

MARIANI, T. A. De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: actores emergentes en el folklore argentino. *Revista Argentina de Musicología*, v. 19, p. 175-193, 2018.

MARIANI, T. A. El folklore en el año de la Guerra de Malvinas (1982): el disco Mercedes Sosa en Argentina. *Música e Investigación*, v. 27, p. 71-93, 2019.

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

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

MOLINERO, C. Recorridos de la canción folklórica como depositaria de la militancia política hasta la dictadura. In: *X Seminario Internacional políticas de la Memoria*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2018. p. 1-14. Disponível em: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario-ponencias.php>. Acesso em: 20 jan. 2021.

NOVARO, M.; PALERMO, V. *A ditadura militar argentina 1976-1983*. Do golpe de estado à restauração democrática. Tradução Alexandra Melo e Silva. São Paulo: EdUSP, 2007.

PAUL, S. *Mercedes Sosa – ¿Será posible el sur?* 51 minutos, colorido. Roteiro: PAUL, S. Distribuição: Arsenal Film. Disponível em: <https://bit.ly/3Dj24ei>. Acesso em: 14 dez. 2020. Berlim: Arsenal Film, 1985.

PONZIO, A. Problemas de sintaxe para uma linguística da escuta. *In: VOLOCHÍNOV, V. N.; BAKHTIN, M. Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. Tradução V. Miotello e outros. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p. 7-59.

SOUZA, N. B. O tratamento estético do texto (auto)biográfico: uma perspectiva dialógica. *Anais do SETA (UNICAMP)*, v. 9, p. 228-239, 2019.

SOUZA, N. B. *Uma voz para a América Latina? A elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa em documentários biográficos*. 2021. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2021.

SOUZA, N. B.; MIOTELLO, V. . 'Hay que seguir luchando': arte e compromisso nos discursos autobiográficos de Mercedes Sosa. *POLIFONIA: ESTUDOS DA LINGUAGEM*, v. 27, p. 171-191, 2020.

VILA, R. *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica*. 123 minutos. Distribuição: 3C Films Disponível em: <https://bit.ly/2VJm6ul>. Acesso em: 22 abr. 2020. Argentina: Canal Encuentro, 2013.

VOLOCHÍNOV, V. N.; BAKHTIN, M. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. Tradução Valdemir Miotello et al. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

VOLÓCHINOV, N. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WÜLLICHER, R. *Mercedes Sosa – Como un pájaro libre*. 69 minutos, colorido. Roteiro: BRIANTE, M. Disponível em: <https://bit.ly/2Wbubau>. Acesso em: 11 dez. 2020. Buenos Aires: DisproFilms S.A. & Laboratórios Alex S.A., 1983.