

## AS METACANÇÕES E A ACUMULAÇÃO DE SENTIDOS SOBRE O ATO DE CANTAR NA CANÇÃO FOLCLÓRICA ARGENTINA

Nathan Bastos de Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** o objetivo deste artigo é estudar a acumulação de sentidos sobre o ato de cantar em três metacanções argentinas gravadas por Soledad Pastorutti, quais sejam, “Canta País”, letra de Horacio Guarany, “Si de cantar se trata”, letra de Facundo Saravia, e, por fim, “Somos el pueblo”, letra de Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino e do quarteto Los Nocheros. A revisão de literatura privilegia a questão da ética da responsabilidade, advinda da reflexão de M. Bakhtin. Os resultados permitem a construção de uma tese: o discurso presente nas três metacanções apresenta diretrizes diferentes de luta, mas todas confluem para a questão de que é preciso entrar na luta com o corpo (e com a voz) para diminuir as diferenças sociais.

**PALAVRAS- CHAVES:** metacanção; ato ético; folclore argentino.

**RESUMEN:** El objetivo de este artículo es estudiar la acumulación de sentidos sobre el acto de cantar en tres metacanciones argentinas grabadas por Soledad Pastorutti, cuáles sean, “Canta país”, letra de Horacio Guarany, “Si de cantar se trata”, letra de Facundo Saravia, y, por fin, “Somos el pueblo”, letra de Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino y del cuarteto Los Nocheros. El marco teórico privilegia la cuestión de la ética de la responsabilidad, advenida de la reflexión de M. Bajtín. Los resultados permiten la construcción de una tesis: el discurso presente en las tres metacanciones presenta directrices distintas de lucha, pero todas ellas confluyen para la cuestión de que se precisa entrar en la lucha con el cuerpo (y con la voz) para disminuir las diferencias sociales.

**PALABRAS CLAVE:** metacanción; acto ético; folclore argentino.

“Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal”.

Mikhail BAKHTIN

### Introdução

Para participar do diálogo como concebido por Bakhtin (2011, p. 348) os cantores de folclore argentino sempre se manifestaram a favor da luta de uma determinada classe social, enfatizando com maior ou menor grau nas canções as palavras dessa luta. Não é por acaso que na história da constituição da canção folclórica argentina alguns dos cantores se exilassem durante os períodos ditatoriais que o país sofreu, já que a canção era um dos objetos de maior difusão da resistência aos regimes militares, era uma força que o governo só conseguia reprimir com o apagamento, discursivo ou vital, dos cantores.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos (PPGL/UFSCar). Professor Substituto na área de Linguística e Língua Portuguesa em cursos da área de ciências exatas da Universidade Federal do Pampa, campus Itaquí.

Assim, para citar apenas um exemplo, se revisarmos os títulos das canções de Horacio Guarany há aí um cantautor<sup>2</sup> que se dedicou longamente à resistência. Suas canções são o que de mais potente há na canção de protesto argentina, como o caso de “Si se calla el cantor” e de “Canta país”, que estudamos aqui. Em outro exemplo, se verificarmos os títulos de alguns dos álbuns gravados por Mercedes Sosa durante as décadas de 1960 e 1980 (período marcados pelos dois golpes militares na Argentina e pelo aparecimento do grupo paramilitar Triple A) eles demonstrarão essa força contra-hegemônica que a canção possuía na época: “Yo no canto por cantar” (SOSA, 1966), “Para cantarle a mi gente” (SOSA, 1967), “El grito de la tierra” (SOSA, 1970), “Hasta la victoria” (SOSA, 1972), “Traigo un pueblo en mi voz” (SOSA, 1973) “Serenata para la tierra de uno” (SOSA, 1979). Se sabemos a respeito da cantora tucumana que foi uma das personagens mais importantes na difusão do “Manifiesto del Nuevo Cancionero” (FRANCIA, MATUS, TEJADA GOMEZ, Et. Al., 1963), uma perspectiva de vanguarda na canção argentina em defesa de uma tomada de consciência nativa.

De acordo com a perspectiva bakhtiniana, participar do diálogo é entrar “com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos” (BAKHTIN, 2011, p. 348), é entrar com o todo do corpo e da alma e, portanto, com a voz que canta. Entrar na luta com a voz é a perspectiva que desenvolvemos neste texto. No que se refere à militância da canção, o locutor – como posição sintática assumida na letra da canção, na perspectiva da semiótica de Tatit (1986) – e o cantor – quem empresta as cordas vocais a um projeto de dizer que compartilha – se misturam em um todo que conforma o quadro de análise. A despeito de aqui analisarmos apenas a materialidade linguística das letras (TATIT, 2001), a leitura das metacanções permite entrever essa acumulação dos sentidos que o folclore outorga ao futuro da canção. Em outras palavras, quando se escreve ou canta uma metacanção, nos ecos da voz do cantor – na sintaxe ou na realização sonora – se pode escutar outras vozes, de poetas de alhures perdidos nas dobras do tempo. Embora cronologicamente distante desses outros cantores<sup>3</sup> as metacanções que analisamos aqui entoam os dizeres acumulados sobre o ato de cantar, constituído como colocar o corpo, entrar na arena dos signos e dizer a sua palavra, esperando respostas.

---

<sup>2</sup> Cantautor é um termo utilizado para designar os cantores que, em geral, cantam suas próprias canções, de modo que não são apenas cantores de canções alheias, porque escrevem e cantam.

<sup>3</sup> O recorte temporal é de metacanções gravadas em três momentos específicos dos últimos vinte anos (1997-2017) de carreira de Soledad Pastorutti, cantora argentina cujo cancionero é objeto de reflexão de nossa investigação de mestrado em fase de conclusão.

A noção de metacanção é entendida por nós em diálogo com Oliveira (2010) que afirma:

A metacanção (canção que come a si mesma) se desdobra para fora (toca outras canções ou outras linguagens estéticas) e para dentro (se autorreitera/questiona: letra e melodia). Algumas canções chegam a citar títulos, versos e melodias de outras canções, trabalhando com a herança cancional, além de apontarem para a consciência de que, se tudo já foi cantado, elas cantam sobre a impossibilidade de cantar (algo novo); enquanto outras empreendem discussão interna tão profunda da definição de si que promovem verdadeiros monólogos interiores (OLIVEIRA, 2010, p. 41-42).

Nesse sentido, todas as canções que se desdobram para fora, tocando outras canções ou outras produções estéticas e/ou se desdobram para dentro reiterando o ato de cantar ou questionando sua força, sua eficácia, devem ser concebidas como metacanções. De acordo com Mendes (2009, p.181), a metacanção é aquela “que faz algum tipo de menção a si mesma”, que é **explícita** quando o locutor “se refere à própria canção ao cantá-la” (idem), ou é **implícita** quando se trata apenas do gênero canção. Para Ribeiro Neto (2006, p.175), a metacanção é “a criação que se faz canção. Não se trata de mais um artista compondo metalinguisticamente. [...] metacanção [é a] canção cuja criação reflete sobre o processo criador mais geral”.

Nessa acepção, neste artigo analisaremos com base na perspectiva da ética da responsabilidade bakhtiniana três metacanções, a saber, “Canta pais”, letra de Horacio Guarany gravada em dueto com Soledad Pastorutti em 2002, “Si de cantar se trata”, letra de Facundo Saravia, gravada por Soledad em 1997, e, por fim, “Somos el pueblo”, letra de Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino e do quarteto Los Nocheros, gravada ao vivo em 2009. A ordem e a opção por essas canções aconteceram por temática e se adéquam à ideia de analisar metacanções como acumulação dos sentidos de luta no cantar do cancionero folclórico argentino. Assim, nosso objetivo é estudar a acumulação de sentidos sobre o ato de cantar nas três metacanções.

### **A questão da ética da responsabilidade**

Nossa perspectiva de trabalho é de revisar em um primeiro momento a noção de responsabilidade e de ato ético, no enfoque bakhtiniano, e posteriormente partimos para a análise das três metacanções.

A noção de ética da responsabilidade está concentrada, sobretudo, em um manuscrito de 1924 encontrado nos arquivos bakhtinianos e que foi publicado pela primeira vez apenas em 1986, alguns anos após a morte do autor. De acordo com Ponzio (2010) o manuscrito se encontrava bastante deteriorado e com algumas páginas iniciais faltando, nas quais estava o título, também perdido. O editor responsável pelo arquivo russo, Sergei Bocharov, foi quem intitulou o texto como “*K filosofi postupka*”. Ainda conforme Ponzio (2010), a associação entre esse texto e aquele sobre o “Autor e o herói”, publicado na coletânea “Estética da Criação Verbal” (BAKHTIN, 2011), decorrem do fato de que ambos os textos são frutos de um mesmo projeto de investigação (não no sentido acadêmico do termo, mas na perspectiva filosófica), em que o segundo texto é continuidade do primeiro (BUBNOVA, 1996). Contudo, tal projeto bakhtiniano nos é inacessível, já que o autor russo não o concluiu.

No ensaio “Arte e responsabilidade” Bakhtin (2011)<sup>4</sup> lança questões que vão ser refinadas mais adiante no ensaio de 1924. O autor afirma que é *mecânico* o todo em que os elementos estão unificados apenas externamente, seja no tempo, seja no espaço. Desse modo, é preciso no âmbito da vida uma unidade interna de sentido, que somente se dá no encontro entre vida e arte na unidade própria do homem como sujeito. A separação entre vida e arte causa uma “arte patética e presunçosa” (BAKHTIN, 2011, p.XXXIII), porque “não lhe cabe responder pela vida” (idem). Esse nexos no homem, inalienável, se garante por meio da noção de “unidade da responsabilidade” (idem), ou seja, “Pelo que vivenciei e compreendi na arte, **devo** responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos” (grifo nosso) (idem).

Nessa perspectiva, a unidade da responsabilidade funciona como aquilo que obriga-nos a responder com a nossa vida, não por acaso no texto use-se o verbo “dever”. Esse compromisso de resposta resulta em que o indivíduo deva “tornar-se **inteiramente** responsável: todos os seus momentos devem estar não só lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade” (BAKHTIN, 2011, p.XXXIV).

Em texto posterior cronologicamente, Bakhtin (2010) se debruça com mais atenção sobre a ideia de “ato ético”, que forma um par com a unidade da responsabilidade e em boa medida refina essa noção. Isto é, se há uma unidade da responsabilidade que nos faz compreender a arte e com essa compreensão, processada esteticamente, respondermos à vida,

---

<sup>4</sup> Referir-nos-emos aqui, somente a “Arte e responsabilidade”. Não entraremos, assim, no artigo “O autor e o herói”.

o ato ético é aquele que exige de nós a resposta, o que nos deixa sem alibi na existência, de modo que responder é uma obrigação ética.

Enquanto a unidade da responsabilidade aglutina vida e arte no todo do homem, desfazendo a problemática desses elementos unidos mecanicamente, o ato ético se torna a maneira como respondemos à vida pela compreensão estética que a arte permite:

Somente o ato responsável supera toda hipótese, porque ele é – de um jeito inevitável, irremediável e irrevogável – **a realização de uma decisão**; o ato é o resultado final, uma consumada conclusão definitiva; concentra, correlaciona-se e resolve em um contexto único e singular e já final o sentido e o fato, o universal e o individual, o real e o ideal, porque tudo entra na composição de sua motivação responsável; o ato constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha uma vez por todas (grifo nosso) (BAKHTIN, 2010, p.80).

Em outras palavras, depois de realizado um ato ético que é a decisão consumada, como afirma o autor, a escolha tomada é irrevogável: já não é possível voltar atrás porque o ato ético não permite alibi, não há escapatória. Contudo, mesmo que se tente fugir dessa responsabilidade sem alibi que o ato ético exige, mais se testemunha o “peso e sua presença inevitável” (PONZIO, 2010, p.27), quanto maiores forem as buscas pela escapatória, mais a responsabilidade se especializa.

Nesse sentido, é importante uma retomada do objeto de pesquisa, já que nossa revisão das noções relacionadas à eticidade na perspectiva bakhtiniana é motivada pela escolha das canções que elegemos como objetos de estudo, pois dizem muito a respeito de um “não se calar” frente à vida o que implica “tomar partido” frente à injustiça, algo que nos termos de Bakhtin (2011) poderia ser “torna-se inteiramente responsável” pela denúncia, já que mais ninguém pode fazê-la.

Por tais motivos, nos parece impossível separar a ética da estética, pois a primeira produz categorias com as quais contemplamos esteticamente, conforme Bakhtin (2010), “[...] este é o caminho pelo qual uma consciência viva torna-se consciência cultural, e uma consciência cultural se encarna em uma consciência viva” (BAKHTIN, 2010, p. 89). A vivência ética dos distintos momentos da vida que temos acesso se dá porque nossa consciência viva se encontra com os valores culturais anteriores, aqueles do passado, que produzem, em contrapartida, o reconhecimento e a validade de valores éticos que nos movimentam.

Nesse sentido, somente pode ser descrito o evento de nosso encontro com a palavra na canção de um modo participante, mas essa relação também não é apenas da ordem de um

mundo do existir, do objeto simplesmente dado: “é sempre dado junto com alguma coisa a ser feita, a ser alcançada, ao qual está ligada: deve-se..., é desejável...” (BAKHTIN, 2010, p.84-85). Por esse motivo a metacançaõ condensa esse tipo de atividade que é ao mesmo tempo um cantar para ir à luta e a própria luta, o convite ao ato e o ato acontecendo.

O ato de empatia estética que movimenta-nos, participativamente, em direção à canção folclórica argentina não nos permite, contudo, uma “plena compreensão do evento” sem antes sermos definidos “na unidade do existir que de maneira igual nos abarca” (BAKHTIN, 2010, p.65), isto é, a unidade da responsabilidade como pesquisadores. Em outros termos, o autor russo afirma: “Compreender um objeto significa compreender **meu dever em relação a ele** (a orientação que preciso assumir em relação a ele), compreendê-lo em relação a mim na singularidade do existir-evento” (grifo nosso) (BAKHTIN, 2010, p.66). Portanto, essa unidade que nos abarca (objeto de investigação e sujeito pesquisador), permite uma compreensão plena do objeto, uma compreensão de se dá de modo participante, ao assumirmos o não álubi na existência. Por fim, nossa relação com o objeto de investigação é sempre “não indiferente”, a palavra que emitimos a seu respeito não apenas denota, demonstra uma “atitude avaliativa em relação ao objeto” (BAKHTIN, 2010, p.85).

### **As metacanças, uma análise**

Sobre as canções, iniciamos nossa reflexão com a análise de “Canta país”, letra de Horacio Guarany, gravada como primeira faixa do disco referente ao show dele com Soledad que se tornou o álbum “Sole y Horacio juntos por única vez”, de 2002:

Cuando veo mi país que canta, que canta, que canta,  
en el Alto Paraná o en Salta, que canta, que canta,  
levanto en alto mi guitarra y digo... vamos!  
argentinos vamos, argentinos vamos!

Levanto en alto mi guitarra y digo... vamos!  
argentinos vamos, vamos!

Tierra mía que te quiero tanto, y canto sin llanto,  
voy buscando en ti la primavera, que espera, que espera,  
dame tu mano y galopemos juntos por sierras y llanos, montes y praderas,  
dame tu mano y galopemos juntos, galopemos juntos, juntos.

Caminar, caminar, voy cantando cantando a luchar,  
por la paz, por el pan, por mi tierra Argentina cantar.

Canta Patagonia y el Turbio rezonga,  
cuando el Rio Negro se desborda, Mendoza, me nombra,  
canta Entre Rios, Santa Fe, la primavera,  
Córdoba y Santiago, dar la vida entera.

Y te pregunto compañero, compañera  
¿qué espera? ¿qué espera?

(Refrão)  
(GUARANY, 2002, faixa 1).

Essa *vidala*<sup>5</sup> de autoria de Guarany inicia com a menção ao “país que canta” e que realiza essa atividade tanto no Alto Paraná quanto em Salta, duas regiões geográficas do extremo norte, a primeira delas na província de Misiones, nordeste argentino; a segunda é Salta, na latitude oposta, noroeste. Conhecendo as lutas pelo poder e pela afirmação do folclore como canção de resistência nativa à imigração massiva dos europeus durante a primeira metade do século XX – quando Buenos Aires se transformou em uma cidade multicultural e que convivia nem tão pacificamente com a diferença<sup>6</sup> – podemos afirmar que aqui a luta por espaço para o folclore ainda permanece, pois o locutor localiza esse início do “canto del país” com o extremo norte argentino, berço da canção folclórica (LUNA, 1986; ARCHETTI, 2003; BARRERO, 2011; GIORDANI, 2012). Em outras palavras, coincidentemente, com o lado oposto do mapa em que figura a capital Buenos Aires, que “vive de espalda al país” (VERACRUZ, 1996, faixa 5), como o trecho de outra canção afirma.

Os últimos dois versos dessa estrofe introduzem essa afirmação sobre o poder do cantor como formador de opinião na massa, como alguém que, do lado detrás de um microfone, consegue incitar as pessoas a realizarem determinadas atividades. O cantor na metacanção do folclore argentino é quem empresta o corpo (usando a voz) para entrar na luta. Nessa perspectiva é que nos interessa estudar as metacanções, porque nosso entendimento é

---

<sup>5</sup> *Vidala* é um dos subgêneros da canção folclórica argentina, em geral a voz é acompanhada apenas por dois instrumentos: *guitarra* (violão) e *bombo legüero* (bombo fabricado com couro, se diz legüero porque se escuta desde léguas o som produzido pelo instrumento).

<sup>6</sup> No final do século XIX e começo do seguinte, Buenos Aires foi inundada por duas ondas migratórias: uma do interior do país que levou o campesinato pobre, sobretudo do extremo norte do país, para as nascentes indústrias na capital; a segunda onda migratória é dos europeus que chegam em fuga das guerras. Em função disso, a população da capital se multiplicou em pouco mais de quarenta anos em progressão geométrica. 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 campo; 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 europeia. 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).

de que a possibilidade de estimular as pessoas a se defenderem, seja a ameaça que existir, vem do poder político da voz do cantor, que entra na canção com o corpo e a alma, que entra na luta dizendo do seu “dever em relação ao ato” (BAKHTIN, 2010, p.66). Com o fragmento “levanto en alto mi guitarra y digo... vamos!/argentinos vamos, argentinos vamos!”, o instrumento musical funciona como o realizador de uma força que a voz, por si só, não possui (a *guitarra*<sup>7</sup> faz coro à voz); não ocasionalmente é a *guitarra*, não outro instrumento, o que recorda o poema Martín Fierro, que inicia a cantar “al compás de la vigüela”<sup>8</sup> (HERNÁNDEZ, 2003, p. 2).

De acordo com Giordani (2012, p.8), a elevação do Martín Fierro como figura fundacional de um novo paradigma de “argentinidade” no começo do século XX serve para afirmar que, *a posteriori*, esse modelo se fixou como uma personagem muitas vezes revisitada, o que produziu a permanência do mito na canção folclórica argentina. No que se refere à genealogia<sup>9</sup> do folclore, a produtividade da figura de Martín Fierro se instalou de forma tal que as canções que tratam do ato de cantar a retomam em grande medida. Por fim, note-se que ao exortar as pessoas a participar desse movimento que o locutor convida usa-se o verbo conjugado na primeira pessoa do plural, “[nosotros] vamos”, assim, o levante envolve no mínimo “eu” (locutor) e outros “público”. Angenot (2015, p. 145) explica que a essência da retórica do militante é querer sempre colocar muitas palavras no mundo, “muito convencer e muito explicar, muito esclarecer, tornar muito coerente” (idem). Assim, ao dar corpo e voz à luta e convidar o público a entrar nessa empreitada, o locutor se vale de um verbo de ação que movimenta tanto ele quanto outros, dizendo que ao cantar e levantar sua guitarra entra em luta com o público como parceiro. É a lógica do “estamos juntos”.

A estrofe três segue o mesmo projeto discursivo: manifesta um amor à terra, à pátria (o que o próprio título já evidencia) com o uso do pronome possessivo sucedendo terra em “Tierra *mía*”, o uso do verbo “querer” (cujo sentido é muito próximo de “amar”) com o intensificador “tanto”. O fragmento “voy buscando en ti la primavera” permite afirmar que é preciso pela militância incitada pelo locutor levantar-se contra algo que não está dito no texto da canção (metaforicamente, o inverno), mas que a “primavera”, como saída da parte mais sombria e menos produtiva do ano, está em “ti”, isto é, na pátria, no país, na Argentina. No

---

<sup>7</sup> Sempre que nos referirmos ao instrumento em itálico a grafia está em espanhol.

<sup>8</sup> A primeira estrofe do poema é “*Aquí me pongo a cantar/Al compás de la vigüela,/Que el hombre que lo desvela/Una pena extraordinaria/Como la ave solitaria/Con el cantar se consuela*”(HERNÁNDEZ, 2003, p. 2). *Vigüela* é um ancestral do violão argentino.

<sup>9</sup> O termo é de Giordani (2012).

verso “dame tu mano y galopemos juntos”, iniciado pelo verbo “dar” conjugado na segunda pessoa singular no imperativo com o pronome de mesma pessoa acoplado indica essa ordem de participar junto ao locutor na luta; a segunda parte desse verso que analisamos é introduzida pela conjunção aditiva “y” seguida de um verbo conjugado no presente do indicativo na primeira pessoa do plural, “[nosotros] galopemos juntos”.

A estrofe quatro que funciona como refrão e é repetida ao final condensa os motivos dessa luta a que o locutor acena. “Caminar” e “cantar” surgem aí como um par em que ambos desembocam em “luchar”, ou seja, “caminar” e “cantar” servem para que a luta se torne mais potente. “A luchar”, que conclui o primeiro verso do refrão, insere na sintaxe do texto da canção os motivos: “por la paz, por el pan, por mi tierra Argentina cantar”. Nesse sentido, o título da canção “Canta país” recupera esses três objetivos: cantar pela paz, pelo pão e pela pátria Argentina.

Os versos que constam na estrofe cinco fazem um passeio pela Argentina do interior, a saber, se menciona no primeiro verso que canta a região da Patagônia (que envolve as províncias argentinas de Neuquén, Río Negro, Chubut e Santa Cruz, além de parte do Chile) e esse cantar “rezonga” (ecoa) no “Turbio”, um rio na província de Santa Cruz. No verso “cuando el Rio Negro se desborda, Mendoza, me nombra” (de estrutura sintática inversa) temos que a província de Mendoza, que sofre com a cheia do Rio Negro, seguida de “me nombra” clama pelo locutor da canção. Assim, quando há uma enchente em Mendoza o locutor é “nombrado”.

Por conseguinte, o ato de cantar não se configura apenas como aquele no qual a voz é emitida em um arranjo com determinada melodia, o cantor, que é militante, se transforma em alguém que, para além de agente retórico, coloca o corpo e assume esse inalienável não álibi no existir, é uma “escolha uma vez por todas” (BAKHTIN, 2010, p. 81). Os restantes versos dessa estrofe mencionam outras quatro províncias do interior argentino: Entre Ríos, Santa Fe, Córdoba e Santiago [del Estero]. A conclusão da letra, antes do último refrão, é “Y te pregunto compañero, compañera/¿qué espera?¿qué espera?”, cuja retórica utilizada pelo locutor é da ordem do discurso em que se evoca tanto o masculino (*compañero*) quanto o feminino (*compañera*) como formas de reconhecimento entre homens e mulheres ouvintes. As perguntas que se repetem ao final convidam o público ouvinte a “luchar” com o locutor, já que os motivos são indiscutíveis. Para o caso de “Canta país”, cantar é ato ético porque convida para a luta.

A análise da metacançaõ “Si de cantar se trata”, letra de Facundo Saravia, gravada por Soledad Pastorutti em seu segundo disco, “La Sole”, de 1997, coloca o ato de cantar em outro patamar. Para os fins de estudo dividimos a letra em duas partes:

Con Vitillo y con Machaco  
yo aprendí la chacarera  
la cantaba todo el día  
allá en Salta campo afuera

Andando por Payogasta  
de changuito ya sabía,  
que aunque nos llenen de gringos,  
a esto no lo cambiaría

Nos rodeaban las guitarras,  
bombos y trajes de gauchos,  
pucha, que lindo les quedan  
a todos esos paisanos

Si ya tenés veinte años  
y no sabés decidirte  
¡venite para el folklore!  
¡No hace falta que te invite!

O primeiro verso da canção recorda o nome de dois folcloristas dos mais importantes no movimento inicial de configuração do folclore como manifestação cultural das províncias, quais sejam, “Vittilo” (Victor Ábalos) e “Machaco” (Marcelo Ábalos). O quinteto dos irmãos Vitillo, Machaco, Machingo, Adolfo e Roberto Ábalos – Los hermanos Ábalos – formado em 1932 trouxe para o folclore argentino alguns ritmos muito importantes, como a *chacarera*<sup>10</sup>. Por esse motivo, possivelmente, o locutor da canção informe que aprendeu a *chacarera* com Vitillo e Machaco, que eram “salteños” (da província de Salta, também mencionada na canção).

O início da segunda estrofe é com uma menção à localidade de “Payogasta”, em Salta, na qual transcorreu a infância do locutor, de acordo com o verso “de changuito ya sabía”, pois “changuito” significa “criança”. Os três versos que completam a estrofe condensam o sentido que discutimos do movimento folclórico receber dos letrados do anel do poder o reconhecimento necessário, em sua chegada à cidade de Buenos Aires<sup>11</sup>. Em “de changuito ya sabia,/que aunque nos llenen de gringos,/a esto no los cambiaría”, está a informação que evidencia a plasticidade da cidade letrada, no dizer de Rama (2015): com os estrangeiros que

---

<sup>10</sup> A Chacarera é outro dos subgêneros da canção folclórica, popular no noroeste da Argentina e também na Bolívia dançada já desde o século XIX. A música toca-se geralmente com violão, violino, acordeom e bombo leguero.

<sup>11</sup> Ver a sexta nota deste texto.

inundaram a capital entre o final do século XIX e começo do século XX, era preciso algo que fosse genuinamente argentino para que não se perdesse essa identidade em meio aos outros.

Nesse ínterim, há uma permanência na discursividade do folclore argentino de um ataque ao que é outro, ao diferente. Também, o par de versos “aunque nos llenen de gringos/a esto no lo cambiaría”, permite afirmar que os folcloristas também não se sentem muito cômodos com a chegada dos estrangeiros, os “gringos” que, embora encham o país, não mudarão o folclore.

O par de versos é bivocal tendo em vista que, por um lado, se escuta a voz do discurso identitário do cancionero folclórico, aquela que ataca os gringos; por outro, a infiltração no discurso identitário da alteridade, o “gringo”, a despeito de sofrer um ataque pelo discurso nesse caso, está mencionado e o locutor informa que apesar de tantos deles terem vindo à Argentina “a esto no lo cambiaría”, verso em que “esto” retoma coesivamente o contexto do folclore que poderia estar ameaçado com a chegada dos imigrantes. A forma negativa “no” nesse verso comporta a força que o folclore possui e afirma sua potência a despeito da alteridade. O que não é de todo verdadeiro, visto que a ascensão do folclore na capital somente se deu como contrapartida à chegada dos europeus em massa. Os bonaerenses se entrincheiram com medo do outro – no dizer de Ponzio (2014) – e por essa razão buscam no interior algo de autêntico que a capital foi incapaz de produzir. Em outras palavras, o “gringo”, como alteridade radical contra a qual lutar, se torna um índice de alteridade no interior do discurso identitário.

Angenot (2015) demonstra um ponto contraditório no que se refere às diferenças entre forças hegemônicas e forças de resistência. Segundo o autor canadense, é preciso observar como os pensamentos contestatórios provindos da periferia do poder (nesse caso, o discurso identitário) se constituem de modo direto (por infiltração) ou indireto (pelo esforço da própria dissidência) da hegemonia. É preciso demonstrar como o discurso de contestação se constitui no discurso que repele, isto é, que o discurso dominante “infiltra-se constantemente nas dissidências” (ANGENOT, 2015, p.38). Desse modo, a alteridade repelida pelo discurso identitário nessa metacança é entrevista pela fresta da materialidade linguística em “aunque nos llenen de gringos/a esto no lo cambiaría”, versos em que a identidade se constitui em relação com a alteridade, mesmo que rechaçada, dos gringos. “Eu” folclorista somente pode se configurar assim no momento em que há um “outro” não folclorista com o qual se diferenciar. A resistência à alteridade é ambivalente porque o discurso que conjura o ataque se

constitui da diferença. Uma vez mais um discurso identitário que se funda da contradição de repelir o que é constitutivo.

Nos versos das estrofes seguintes o projeto de dizer se direciona principalmente a angariar novos adeptos ao folclore. A quarta estrofe inicia com pronome complemento de segunda pessoa “nos” e a promoção da canção folclórica se dá no sentido de explanar sobre os instrumentos “guitarras”, “bombos” e os “trajes de gauchos” que formam o quadro de uma clássica “peña”<sup>12</sup> folclórica. Seguindo a ordem da canção, a palavra “pucha” é uma interjeição, que introduz o elogio aos “paisanos” que se vestem como “gauchos” e que cultivam o folclore.

A estrofe cinco principia com o chamamento ao público, pela primeira vez nessa metacanção se direciona especificamente ao interlocutor, conjugando os verbos todos em “vos” – pronome pessoal de segunda pessoa comumente usado na Argentina em substituição de “tu”, muito mais usado na Espanha e alguns outros países, e que denota proximidade com o interlocutor, um tratamento mais informal. No caso de “Si de cantar se trata”, o convite ao público se faz pensando que, se depois dos vinte anos, o sujeito ainda não se decidiu pelo estilo musical que lhe agrada mais será bem vindo no folclore em que não há necessidade de convite “¡No hace falta que te invite!”, por mais que a canção se dedique somente a convidar o interlocutor/ouvinte a participar desse movimento. Outras quatro estrofes completam a canção de Saravia (1997):

Me duele si del folklore  
dicen que es cosa de viejos.  
si sos joven, prométeme  
no aflojarle ni un momento.

Me pareció haber oído  
decir que se está acabando  
con tu mano y con la mía  
vamos a seguir tirando.

Si cantando en las reuniones  
por ahí alguno se ríe.  
No te aflijas, perdónalo,  
no conoce sus raíces.

Si seguís con veinte años  
afinando una guitarra,  
llévate todo el folklore

---

<sup>12</sup> As *peñas* folclóricas são reuniões em que os folcloristas se reúnem para ouvir/produzir música folclórica, beber vinho tinto e comer *empanadas* (pastéis). Trata-se de um encontro em que sempre se canta muito e “cultiva” o folclore. As *peñas* se institucionalizaram em um momento em que o folclore não era reconhecido em Buenos Aires, apresentavam nesse momento uma característica mais rural, como se fosse um encontro familiar.

pa' dondequiera que vayas.  
(SARAVIA, 1997, faixa 8).

Nessas últimas quatro estrofes da canção temos um jogo entre o velho e o jovem, imagem recorrente no cancionário folclórico. No primeiro verso da estrofe seis o locutor se lamenta de que as pessoas digam que o folclore é coisa de velhos e, por isso, obriga o leitor a fazer uma promessa “prometeme” “no aflojarle ni un momento”. Em outras palavras, ainda que doa ao locutor, reconhece que é verdade o fato de o folclore ser coisa de velhos é por esse motivo que precisa recrutar novos interessados e que esses jovens garantam sua permanência. A estrofe seguinte corrobora com essa leitura, inicia com essa mesma lógica de que outros estão comentando sobre o folclore estar acabando, o locutor embora não queira reconhecer nem aceitar afirma que “con tu mano y com la mía/vamos a seguir tirando”. Essas duas estrofes são exemplares para perceber a ambivalência no jogo do discurso, as mesmas palavras que elogiam o folclore, tratando do bem que ele produz, do bonito em cultivar as raízes, afirmam que está morrendo, que se enfraquece pouco a pouco, que envelhece e corre risco de extinção. Cada palavra na sintaxe da enunciação do discurso identitário funciona como essa “arena onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória” (BAKHTIN, 2009, p.66). Duas vozes e uma mesma sintaxe, duas faces em um mesmo corpo: o discurso identitário presente nessa metacanção é como Jano, bifronte.

As últimas estrofes dessa canção compõem esse quadro em que o folclore precisa ser defendido, mas o próprio locutor reconhece e mostra quais os pontos vulneráveis. O locutor afirma que se ao ouvir folclore alguém rir, é porque esse sujeito desconhece suas raízes. A última estrofe faz um balanço e retoma de maneira semelhante à provocação do interlocutor que fez anteriormente: aqui, se o interlocutor ainda tem vinte anos e segue afinando uma “guitarra”, que leve todo o folclore por aonde quer que vá. Novamente um discurso bivocal que elogia o jovem recém recrutado para o folclore que deve seguir adiante e expandir as fronteiras da canção argentina e que faz com que o velho possa descansar, pois há outros com forças suficientes para levar a cabo o projeto.

A canção “Somos el pueblo”, letra de Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino, Mario Teruel e outros, é a primeira faixa do álbum gravado em 2009 no show “La fiesta”:

Somos del pueblo, sus bases.  
Tierra de un canto ancestral.  
Hay maderos resábiles,  
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 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 “ser 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 metacanção. Nos primeiros versos dessa estrofe o locutor mostra que não é por causalidade que canta, já que aprendeu a cantar pelos rios, em nome deles. 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 segunda 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 invisibilizadas, 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 metacanção introduz as categorias de renovação que o folclore jovem<sup>13</sup> 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

---

<sup>13</sup> No final da década de 1990, o folclore argentino conheceu um grupo de cantores que renovaram a perspectiva então praticada no país. Esse grupo reunia, em sua maioria, cantores muito jovens – todos com menos de trinta anos – surgidos das províncias com grande capacidade de vender discos, convocar e produzir no público uma grande efervescência (GIORDANI, 2010; BEAULIEU, 2013; SOUZA, 2017). Nesse grupo se enquadra Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino, o quarteto Los Nocheros e outros grupos e cantores solos.

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 depostos 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” (pranto do monte, do campo e fome da cidade), ou seja, como aqueles que estão na linha de baixo, aquele “hombre que no tiene voz”, isto é, como a voz dos pobres.

### **Considerações finais**

Em nossa reflexão aqui proposta estudamos três metacanções, “Canta Pais”, letra de Horacio Guarany, “Si de cantar se trata”, letra de Facundo Saravia, e, por fim, “Somos el pueblo”, letra de Soledad Pastorutti, Chaqueño Palavecino e do quarteto Los Nocheros. Identificamos em nossa análise materialista alguns índices linguísticos que permitem lançarmos e defendermos uma tese a partir dos dados: o discurso presente nas três metacanções, a despeito de apresentar diretrizes diferentes de luta, conflui para a questão de que é preciso entrar na luta com o corpo (e com a voz) para diminuir as diferenças sociais.

A acumulação de sentidos sobre o ato de cantar herdada do folclore à moda antiga – como o praticado por aqueles cantores que mencionamos na introdução, como Mercedes Sosa e Horacio Guarany – vem se ressignificando e ganhando novas diretrizes de luta. Se em um

momento histórico anterior era preciso se levantar – literalmente – contra as ditaduras e a desigualdade social, agora as lutas são outras, não menos importantes.

Na metacançaõ “Canta país” há uma ênfase em um discurso identitário que demarca as regiões do país, que é a todo o momento um convite à luta, que se revela para o interlocutor como sempre interpelando, interrogando. Nesse sentido, nossa leitura da canção encontra respaldo em Angenot (2015) que afirma ser característico da retórica do discurso militante estar buscando a compreensão e o envolvimento do outro. Esse ato de cantar ao país evocado pelo título é marcado pelo discurso de levante contra as injustiças e pela colocação do locutor militante em mesmo patamar que o interlocutor ouvinte.

A análise que fizemos da metacançaõ “Si de cantar se trata” direciona sua proposição à defesa do folclore, o projeto discursivo do texto é orientado para a constatação da extinção do folclore e para a manutenção dele por força da juventude. As imagens do novo e o velho, muito caras ao pensamento de Bakhtin (2013), são evocadas a todo o momento e se define o folclore como algo que pertence à cultura e portanto deve permanecer. O locutor dessa metacançaõ se presta a um chamamento dos interlocutores a participar do folclore, sobretudo os jovens, a cultivarem-no com vistas a sua não extinção, de que a canção quer se desvencilhar, mas não consegue, porque apresenta índices contraditórios em sua construção. O discurso identitário dessa metacançaõ se vê marcado a todo o momento por índices de alteridade, que repele por mais que seja uma resistência ambivalente ao outro.

O estudo que fizemos de “Somos el pueblo” lança luz em uma terceira direção, porque essa canção faz um fecho à renovação instaurada pelo folclore jovem no contexto da canção argentina. O locutor nessa metacançaõ afirma que o ato de cantar deve ter como ponto de inflexão a luta pelos desamparados, mas ultrapassa os níveis apenas de canção de luta, com vistas a alcançar objetivos mais mercadológicos e espetaculares. Em outras palavras, o ato de cantar se configura como luta contra a desigualdade e também como fabricação de um objeto de fruição cultural, que é a canção.

Por fim, no tecido dialógico da vida humana, para retomarmos a epígrafe deste texto, viver significa colocar-se no diálogo, o que implica em interrogar, responder, levantar-se contra a desigualdade, realizar e assinar o ato responsável sem álibi. Se nas canções que analisamos as diretrizes da luta são distintas, o importante é que há um projeto de dizer do folclore argentina que permanece nessas palavras de luta, que almeja um mundo novo, nascente em que as distintas maneiras de intervenção social realizadas pela canção, por meio do locutor, enfatizam esse ou outro tópico da luta social. Em outras palavras, com a análise

que fizemos das três metacanções é possível afirmar que cantar nesse contexto é um ato ético, porque implica colocar-se na luta, tomar a decisão de lutar, escolher um lado e levantar bandeiras. O ato de cantar se configura então em uma decisão tomada e assinada uma vez por todas.

## REFERÊNCIAS

ANGENOT, M. *O discurso social e as retóricas da incompreensão: consensos e conflitos na arte de (não) persuadir*. Organização Carlos Piovezani. São Carlos: EdUFSCar, 2015.

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

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

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 do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

BAKHTIN, M. M. *Para uma filosofia do ato*. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BEAULIEU, J. “Chango Farías Gómez y Folklore Jóven. Una aproximación a los criterios de legitimidad del campo folklórico em la década neoliberal argentina. In. *Avance de Investigación*. GT 32 – Sociología del Arte y la cultura, UNC, 2013.

BARRERO, E. La música folclórica argentina. In. BARRERO, E. *El folclore em la educación*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2011.

BUBNOVA, T. Bajtín em la encrucijada dialógica (Datos y comentarios para contribuir a la confusión general). In. ZAVALA, I. (orgs.) *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos, 1996, p. 13-72.

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

FRANCIA, T.; MATUS, O. TEJADA GOMEZ, A.; Et.Al. *Manifiesto fundacional del nuevo cancionero*. 1963. Disponível em: <http://www.mercedessosa.com.ar/arcon/nuevocancionero.htm>. Acesso: 15 de agosto de 2015.

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*. Argentina: 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.

HERNÁNDEZ, J. *El gaucho Martín Fierro*. Madri: Alianza Editorial, 2003.

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

MENDES, A.F.F. A construção da identidade nacional no samba a partir de relações metadiscursivas. In: *VI Congresso Internacional da ABRALIN*, 2009, João Pessoa. Congresso Internacional da ABRALIN, 2009. v. vi. p. 179-187.

OLIVEIRA, D.V. Acaso e método na pesquisa das poéticas da palavra cantada: um registro de caso. *Gragoatá*. Niterói, n. 29, p. 35-48, 2. sem. 2010.

PONZIO, A. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In. BAKHTIN, M. M. *Para uma filosofia do ato*. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

PONZIO, A. Identidade e mercado de trabalho: dois dispositivos de uma mesma armadilha mortal. In. MIOTELLO, V. e MOURA, M.I. (orgs.). *A alteridade como lugar da incompletude*. São Carlos : Pedro & João Editores, 2014.

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

SOUZA, N. B. *A construção contraditória do discurso identitário no cancionero folclórico de Soledad Pastorutti*. Relatório de qualificação (Mestrado em linguística). Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). São Carlos: Brasil, 2017 (no prelo).

TATIT, L. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

## REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

GUARANY, H. Canta País. Intérpretes Soledad Pastorutti e Horacio Guarany. In. PASTORUTTI, S. GUARANY, H. *Sole y Horacio – Juntos por única vez*. Buenos Aires: Sony Music, 2002. Disco sonoro. Faixa 1.

GUARANY, H. Si se calla el cantor. Intérpretes Mercedes Sosa e Horacio Guarany. In. SOSA, M. *Mercedes Sosa, 30 años*. Buenos Aires: Verve World, 1993. Disco sonoro. Faixa 15.

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.

SARAVIA, F. Si de cantar se trata. Intérprete Soledad Pastorutti. In. PASTORUTTI, S. *La Sole*. Buenos Aires: Sony Music, 1997. Disco sonoro. Faixa 9.

SOSA, M. *El grito de la tierra*. Buenos Aires: Philips Records, 1970. Disco sonoro.

SOSA, M. *Hasta la victoria*. Buenos Aires: Philips Records, 1972. Disco sonoro.

SOSA, M. *Para cantarle a mi gente*. Buenos Aires: Philips Records, 1967. Disco sonoro.

SOSA, M. *Serenata para la tierra de uno*. Buenos Aires: Philips Records, 1979. Disco sonoro.

SOSA, M. *Traigo un pueblo en mi voz*. Buenos Aires: Philips Records, 1973. Disco sonoro.

SOSA, M. *Yo no canto por cantar*. Buenos Aires: Philips Records, 1966. Disco sonoro.

**Artigo recebido em setembro de 2017.**  
**Artigo aceito em novembro de 2017.**