



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CÂMPUS DE PORTO NACIONAL
CURSO DE GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS

JORDANA AIRES MILHOMEM

**A CANTAUTORIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA:
MÚSICAS E DENÚNCIAS NAS RELAÇÕES
INTERNACIONAIS**

PORTO NACIONAL/TO
2023

JORDANA AIRES MILHOMEM

**A CANTAUTORIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA:
MÚSICAS E DENÚNCIAS NAS RELAÇÕES
INTERNACIONAIS**

Monografia foi avaliada e apresentada à UFT – Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional, Curso de Relações Internacionais para obtenção do título de Bacharel e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Orientador<a>: Prof. Dr^a Gleys lally Ramos dos Santos

PORTO NACIONAL/TO

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

- M644c Milhomem, Jordana Aires.
A Cantautoria Feminina na América Latina:: Músicas e Denúncias nas Relações Internacionais. / Jordana Aires Milhomem. – Porto Nacional, TO, 2023.
65 f.
- Monografia Graduação - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Relações Internacionais, 2023.
Orientadora : Gleys lally Ramos dos Santos
1. Cantatouria Feminina. 2. América Latina. 3. Música. 4. Denúncia Política. I. Título

CDD 320

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

FOLHA DE APROVAÇÃO

JORDANA AIRES MILHOMEM

A CANTAUTORIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA: MÚSICAS E DENÚNCIAS NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Monografia foi avaliada e apresentada à UFT – Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional, Curso de Relações Internacionais para obtenção do título de Bacharela e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: 15 / 06 / 2023

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 GLEYS IALLY RAMOS DOS SANTOS
Data: 20/06/2023 09:42:06-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Gleys Ially Ramos dos Santos - UFT (Orientadora)

Documento assinado digitalmente
 OLIVIA MACEDO MIRANDA DE MEDEIROS
Data: 23/06/2023 08:09:48-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Olivia Macedo Miranda de Medeiros – UFNT (Avaliadora)

GRAZIELA TAVARES
DE SOUZA
REIS:99502135920
Assinado de forma digital por
GRAZIELA TAVARES DE SOUZA
REIS:99502135920
Dados: 2023.06.21 22:32:13 -03'00'

Profa. Ma. Graziela Tavares de Souza – UFT (Avaliadora)

Porto Nacional

2023

*Dedico esta monografia a Benta,
Domingas, Maria Iramy, Ordália, Gleys e a
todas as mulheres fortes que permeiam a
minha vida.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos meus pais, pela resiliência e pelo apoio em todos esses anos, sem vocês o sonho de me tornar internacionalista estaria ainda mais distante.

A Universidade Federal do Tocantins, instituição da qual me orgulho em fazer parte durante os anos estudo.

A minha orientadora, Dra. Gleys lally Ramos dos Santos, que sonhou este trabalho comigo e esteve presente ao longo desta caminhada com todo seu acolhimento e incentivo.

A banca de avaliadores, Dra. Olivia Medeiros e Ma. Graziela Reis, obtive uma imensa felicidade em saber que a minha banca seria composta por mulheres em um trabalho sobre mulheres.

As minhas amigas Samella Guilherme e Débora Oliveira pelo incentivo e companheirismo ao longo desses seis anos.

A Deus, por ter me fortalecido e guiado a este exato momento. Não foi nada fácil, mas aqui estamos com fé e amor no coração para trilhar os próximos passos.

RESUMO

"A Cantautoria Feminina na América Latina: Músicas e Denúncias nas Relações Internacionais" é um estudo que analisa o papel das cantautoras femininas na América Latina como agentes de mudança e denúncia social no contexto das relações internacionais. Com base em uma extensa pesquisa e análise de diferentes artistas e seus trabalhos, o estudo destaca o poder da música como uma ferramenta de expressão e resistência. Ao longo da história, as cantautoras femininas têm se destacado como vozes poderosas, trazendo à tona questões de gênero, desigualdade, violência e opressão. Elas usam suas músicas para denunciar injustiças e promover a conscientização sobre questões sociais relevantes. Essas artistas abordam uma variedade de temas, como feminismo, direitos humanos, violência doméstica, exploração sexual, marginalização e colonialismo. O estudo destaca a importância da música como forma de resistência e mobilização social. Por meio de suas letras e performances, Gal Costa, Mercedes Sosa, Elza Soares, Violeta Parra e Maria Bethânia são capazes de alcançar um amplo público, transmitindo mensagens poderosas e provocando reflexões sobre as estruturas sociais e políticas que perpetuam a desigualdade e a injustiça. Além disso, o estudo examina a dimensão internacional do trabalho dessas cantautoras, explorando como suas músicas têm impacto além das fronteiras nacionais. Por meio de turnês internacionais, colaborações com artistas de outros países e participação em eventos e festivais internacionais, as cantautoras femininas têm contribuído para a construção de redes de solidariedade e apoio mútuo entre os movimentos sociais em diferentes países. As músicas "Volver a los 17", "Carcara", "O Que Se Cala", "Canción de Amor Para Mi Pátria" e "Lágrimas Negras" refletem as diferentes realidades e questões sociais enfrentadas pelas mulheres na região, ao mesmo tempo em que demonstram a capacidade da música de ser uma forma de expressão e denúncia, contribuindo para a conscientização e a transformação social.

Palavras-chave: Cantatouria Feminina. América Latina. Música. Denúncia Política. Denúncia Social.

ABSTRACT

"Female Singing in Latin America: Songs and Denounces in International Relations" is a study that analyzes the role of female singers in Latin America as agents of change and social denouncement in the context of international relations. Based on extensive research and analysis of different artists and their work, the study highlights the power of music as a tool of expression and resistance. Throughout history, female singer-songwriters have emerged as powerful voices, bringing to the fore issues of gender, inequality, violence and oppression. They use their music to denounce injustice and raise awareness of relevant social issues. These artists address a variety of themes, such as feminism, human rights, domestic violence, sexual exploitation, marginalization and colonialism. The study highlights the importance of music as a form of resistance and social mobilization. Through their lyrics and performances, Gal Costa, Mercedes Sosa, Elza Soares, Violeta Parra and Maria Bethânia are able to reach a wide audience, transmitting powerful messages and provoking reflections on the social and political structures that perpetuate inequality and injustice. Furthermore, the study examines the international dimension of these female singer-songwriters' work, exploring how their music has an impact beyond national borders. Through international tours, collaborations with artists from other countries and participation in international events and festivals, female singer-songwriters have contributed to building networks of solidarity and mutual support between social movements in different countries. The songs "Volver a los 17", "Carcara", "O Que Se Cala", "Canción de Amor Para Mi Pátria" and "Lágrimas Negras" reflect the different realities and social issues faced by women in the region, while that demonstrate the ability of music to be a form of expression and denouncement, contributing to awareness and social transformation.

Keywords: Female Singing. Latin America. Music. Political Complaint. Social Denouncement.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1. Violeta Parra.....	49
Figura 2. Maria Bethânia	52
Figura 3. Elza Soares	54
Figura 4. Mercedes Sosa	56
Figura 5. Gal Costa	58

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A TEORIA FEMINISTA DECOLONIAL NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS	18
2.1 O Feminismo Decolonial Latinoamericano	18
2.2 A música como denúncia política na América Latina	22
2.3 Cantautoras latino-americanas	27
2.2.1 Elza Soares	28
2.2.2 Gal Costa.	29
2.2.3 Mercedes Sosa.....	28
2.2.4 Maria Bethânia	30
2.2.5 Violeta Parra.....	32
3 ESPAÇOS E RITIMOS DE DENÚNCIAS POLÍTICAS NA AMÉRICA LATINA ...	34
3.1 A Argentina e as músicas folclóricas	35
3.1.1 Influências culturais na música folclórica argentina	37
3.1.2 A Música Folclórica Argentina e o Papel na Construção da Identidade Nacional	38
3.2 O Brasil e a Tropicália	40
3.2.1 A relação da Tropicália com a ditadura militar brasileira	41
3.3 O Chile e as Décimas	43
3.3.1 A tradição das décimas no Chile.....	44
3.3.2 A influência das décimas chilenas na literatura latino-americana.....	45
4 A MÚSICA NÃO TEM DONO	48
4.1 Volver a los 17	48
4.2 Carcará	51
4.3 O que se cala	54
4.4 Canción de amor para mi patria	56
4.5 Lágrimas negras	57
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62

1 INTRODUÇÃO

A música desempenha um papel significativo nas relações internacionais, pois transcende barreiras culturais, linguísticas e políticas, conectando pessoas e promovendo a compreensão mútua entre diferentes povos, espaços, linguagens. Também é relevante em outras as dimensões das relações internacionais, como diplomacia cultural, *soft power*, mobilização social e construção de identidade (DE REZENDE MARTINS, 2012).

Gilberto Gil, renomado cantor, compositor e ativista cultural, foi nomeado Ministro da Cultura do Brasil em 2003, durante o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, desempenhando um papel fundamental na defesa e promoção das manifestações culturais brasileiras, bem como na formulação de políticas públicas voltadas para o setor. Sua gestão foi marcada por uma abordagem inovadora, buscando valorizar a diversidade cultural e a inclusão social (REIS, 2020).

Um dos momentos emblemáticos de Gilberto Gil como Ministro da Cultura foi a sua participação na abertura da 61ª Assembleia Geral das Nações Unidas, em setembro de 2006. Nesse evento, ele proferiu um discurso em que destacou a importância da cultura como um elemento fundamental para o desenvolvimento sustentável e a paz global. Ademais, o artista ressaltou a diversidade cultural brasileira e defendeu a necessidade de promover o diálogo intercultural e a valorização das expressões culturais de diferentes povos. Sua fala enfatizou a importância da cultura como um fator de identidade, inclusão social e respeito mútuo entre os povos, contribuindo para o fortalecimento da imagem do Brasil como um país multicultural e plural, além de evidenciar a relevância da cultura no cenário internacional (REIS, 2020)

Em certa medida, a música é capaz de promover a compreensão, a cooperação e a comunicação entre países e culturas, transcendendo fronteiras e promovendo a diversidade cultural, além de ser uma forma poderosa de expressão artística e política. Sendo assim, a música pode influenciar atitudes, percepções e comportamentos, moldando as relações entre pessoas, comunidades, povos, nações e contribuindo para um mundo deveras conectado e harmonioso (DE REZENDE MARTINS, 2012).

Essa forma de expressão também serve como espaço de denúncias diversas, principalmente, política, tendo uma longa história na América Latina. De forma mais contemporânea, desde a década de 1960, muitos artistas usaram suas canções para

denunciar opressões e perseguições políticas e sociais, especialmente durante as longas, obscuras e instaurados regimes de ditaduras civil e militares que assolaram muitos países dessa região (DE SOUZA; DA ROCHA; ARAÚJO, 2021).

Gal Costa, Mercedes Sosa, Elza Soares, Violeta Parra e Maria Bethânia, representam apenas algumas das muitas mulheres que utilizam suas vozes e letras para denunciar injustiças, desigualdades e opressões. Suas canções se tornaram espaços de resistência, encorajando a reflexão e a ação em busca de um mundo mais justo e igualitário, ou mesmo auxiliando na compreensão desse mundo, das relações mais complexas, ressoando nas mentes e emoções das pessoas, inspirando-as a se envolverem na transformação social e política (LINS; MACHADO; ESCOURA, 2016).

Ao erguer suas vozes e perspectivas (únicas) para o cenário musical global, essas cantautoras latino-americanas desempenham um papel significativo nas relações internacionais, já que suas músicas abordam questões sociais, políticas e culturais, refletindo as realidades e lutas de seus países e comunidades. Em termos de relações internacionais, essas mulheres têm a capacidade de criar conexões culturais e promover o diálogo intercultural, onde suas letras e melodias conseguem transmitir mensagens de resistência, justiça social, igualdade de gênero, direitos humanos e outras questões importantes para a agenda global.

Além disso, as cantautoras latino-americanas também desempenharam um papel na construção da identidade latino-americana e na representação cultural da região, pois suas músicas refletem as tradições, histórias e diversidade da América Latina, transmitindo esses aspectos para audiências internacionais. Através de turnês internacionais, colaborações com artistas de diferentes países e participação em festivais musicais globais compartilharam suas criações artísticas e ampliaram seus alcances artísticos, mas como sujeitos de resistências musical, contribuindo para uma maior compreensão e apreciação da cultura latino-americana no contexto das relações internacionais.

Em suma, as cantautoras latino-americanas desempenham um papel significativo nas relações internacionais ao transmitirem mensagens poderosas, ao promoverem a sensibilização e conscientização sobre questões sociais e políticas e representarem a cultura e a identidade latino-americana motes importantes nos debates das RIs. Suas músicas são uma forma de expressão artística e política que pode criar laços entre nações e inspirar movimentos de transformação global.

Nesse contexto, a Teoria Feminista destaca a importância de erguer voz e visibilizar às experiências das mulheres nos contextos coloniais e pós-coloniais, bem como às lutas e resistências feministas que têm surgido nesses espaços. Isso implica uma reflexão crítica sobre as relações de poder globais e a necessidade de descolonizar o conhecimento e as práticas nas Relações Internacionais. Portanto, para além da Teoria Feminista, buscamos nos embasar numa Teoria Feminista Decolonial. E esse não é um caminho tão tranquilo nas RIs.

A Teoria Feminista nas Relações Internacionais busca trazer à tona as formas de opressão e dominação presentes nas relações globais, destacando as experiências das mulheres e dos grupos marginalizados, e propondo uma transformação profunda das estruturas de poder para a construção de um mundo mais justo e igualitário. Contudo, sua produção teórica ainda passa pela baliza do mundo dos homens, sob a justificativa, por vezes, de ser considerada insuficiente para compreender diferentes realidades, fenômenos. O mesmo ocorre com a Teoria pós-colonial. Não há avanços significativas de uma Teoria Decolonial proposta pelas RIs (MONTE, 2013).

Por sua vez, o Feminismo Decolonial Latino-americano é uma abordagem crítica que surge do encontro entre o Feminismo e os Estudos pós-coloniais na América Latina. Essa perspectiva teórica e política busca desafiar as estruturas de poder coloniais e patriarcais que afetam as mulheres na região, ao mesmo tempo em que reconhece as interseções entre gênero, raça, classe e outras formas de opressão (GONZALEZ, 2020).

Uma das principais características do Feminismo Decolonial Latino-americano é sua ênfase na descolonização do conhecimento e na valorização das epistemologias e experiências das mulheres latino-americanas. Essa abordagem questiona o conhecimento produzido pelo pensamento eurocêntrico e busca resgatar e fortalecer os saberes locais, as vozes subalternizadas e as tradições de resistência presentes na região (GONZALEZ, 2020).

O Feminismo Decolonial Latino-americano também enfatiza a importância de uma análise crítica das estruturas de poder coloniais e sua influência contínua nas relações sociais, econômicas e políticas. Isso implica em compreender como o colonialismo e o patriarcado se entrelaçam para perpetuar desigualdades e opressões específicas às mulheres latino-americanas (BALLESTRIN, 2017).

Dentre suas principais contribuições, destaca-se a ênfase que o Feminismo Decolonial Latino-Americano deu à interseccionalidade. Essa abordagem reconhece que as experiências das mulheres não são homogêneas, e que as opressões de gênero estão interligadas a outras formas de opressão, como o racismo, a xenofobia, a classe social, a orientação sexual, entre outras, portanto, busca uma análise interseccional que leve em consideração a complexidade das experiências das mulheres na região.

Além disso, o Feminismo Decolonial Latino-Americano também está ligado à luta por justiça social, direitos humanos e transformação política. Ele busca não apenas analisar criticamente as estruturas de poder, mas também promover ações de resistência e mudança social. Isso pode envolver a participação em movimentos sociais, a defesa de políticas públicas que abordem as desigualdades de gênero e a construção de coalizões com outros grupos marginalizados.

A música, as Cantadoras Latino-Americanas e o Feminismo Decolonial Latino-Americano estão intrinsecamente conectados, formando uma poderosa união na luta pela igualdade de gênero, justiça social e emancipação das mulheres na região. As Cantadoras Latino-Americanas desempenham um papel fundamental na promoção do feminismo decolonial, utilizando suas vozes e suas composições para desafiar as estruturas de poder patriarcais e coloniais.

Essas cantadoras exploram a realidade e as experiências vividas pelas mulheres latino-americanas, utilizando a música como uma ferramenta de resistência e transformação social. Elas empoderam outras mulheres, encorajando-as a se expressar, a reivindicar seus direitos e a lutar por igualdade. Além disso, valorizam a cultura e as tradições da região em suas composições, reafirmando a identidade e a diversidade cultural da América Latina através da incorporação de elementos musicais tradicionais e folclóricos, ao mesmo tempo em que introduzem novas sonoridades e estilos musicais, criando uma fusão única que reflete a riqueza cultural da região.

A música dessas artistas latino-americanas no contexto do feminismo decolonial traz à tona a importância da autonomia feminina, da valorização da diversidade cultural e da luta contra o machismo e o racismo. Suas letras e performances incentivam a reflexão crítica sobre as estruturas de poder, promovendo uma consciência feminista e decolonial entre seu público. Essas mulheres não apenas influenciam o movimento feminista e decolonial com suas músicas, mas também inspiram e motivam outras mulheres a se envolverem em ativismo, a levantar suas

vozes e a se unirem na busca por justiça e igualdade (ORTIZ; DORELLA; SPYER, 2022).

Portanto, a música das cantadoras latino-americanas é um veículo poderoso para transmitir as ideias e os ideais do feminismo decolonial na região. Elas desafiam as normas estabelecidas, dão visibilidade às questões de gênero e raça, e contribuem para a construção de uma sociedade mais igualitária e inclusiva. Suas canções são uma expressão artística e política que impulsiona a transformação social e fortalece o movimento feminista na América Latina.

Qual é a relação entre música, cantadoras latino-americanas e o feminismo decolonial latino-americano, e de que forma essa relação contribui para a luta pela igualdade de gênero, justiça social e emancipação das mulheres na região?

Este problema de pesquisa busca explorar a interseção entre música, cantadoras latino-americanas e o feminismo decolonial latino-americano, investigando como esses elementos se conectam e se influenciam mutuamente. Ele busca compreender de que forma as cantadoras latino-americanas utilizam a música como uma ferramenta de expressão artística e política para promover as ideias e os valores do feminismo decolonial.

A relação entre música, cantadoras latino-americanas e o feminismo decolonial latino-americano é uma força poderosa na luta pela igualdade de gênero, justiça social e emancipação das mulheres na região, pois as cantadoras utilizam a música como uma forma de expressão artística e política para desafiar as estruturas de poder patriarcais e coloniais, promover a conscientização sobre as opressões vividas pelas mulheres latino-americanas e fortalecer a identidade feminina e a valorização da diversidade cultural na região.

Essa hipótese se baseia na premissa de que a música é uma forma de arte capaz de transmitir mensagens e emoções de forma impactante, e que as cantadoras latino-americanas estão engajadas em questões relacionadas à igualdade de gênero, ao feminismo e ao decolonialismo. Através de suas letras e performances musicais, elas abordam temas sensíveis e desafiam as normas estabelecidas, buscando promover a conscientização, a mobilização social e a transformação das estruturas sociais.

Acredita-se que a música das cantadoras latino-americanas, dentro do contexto do feminismo decolonial, tem o potencial de empoderar as mulheres, encorajá-las a reivindicar seus direitos e a se engajar em ativismo. Além disso, a

valorização da diversidade cultural e o resgate das tradições e identidades femininas latino-americanas são aspectos importantes dessa relação, uma vez que contribuem para a construção de uma sociedade mais justa, inclusiva e igualitária.

O presente estudo se concentra na análise da relação entre música, Cantadoras Latino-Americanas e o Feminismo Decolonial Latino-Americano, com ênfase na região latino-americana e suas especificidades culturais, políticas e sociais. A pesquisa abordará um período de tempo específico, priorizando as últimas décadas, a fim de compreender o contexto contemporâneo das cantadoras e do movimento feminista decolonial.

O estudo estará restrito às cantadoras latino-americanas Gal Costa, Elza Soares, Violeta Parra e Maria Bethânia, analisando suas produções musicais, letras, performances e trajetórias artísticas. As análises se concentrarão nas letras e nas mensagens transmitidas pelas cantadoras, explorando como elas abordam temas feministas decoloniais e desafiam as estruturas de poder em suas composições musicais. Serão considerados elementos musicais, estilos e influências culturais que permeiam as produções das artistas, destacando sua identidade latino-americana e seu papel na promoção da diversidade cultural.

É importante ressaltar que o estudo não pretende abranger todas as cantadoras latino-americanas ou todas as manifestações do feminismo decolonial na região. A delimitação de escopo se justifica pela complexidade e abrangência do tema, buscando focar em aspectos relevantes para compreender a relação entre música, cantadoras e feminismo decolonial na América Latina. Por fim, o estudo abordará o contexto histórico durante o período de ditadura militar na Argentina, Brasil e Chile, onde essas cantadoras latino-americanas estão inseridas.

A relação entre música, cantadoras latino-americanas e o feminismo decolonial latino-americano é um tema relevante e pertinente de investigação devido à sua importância na luta por igualdade de gênero, justiça social e emancipação das mulheres na região. A música tem o poder de transmitir mensagens e emoções de forma impactante, e as cantadoras latino-americanas têm se destacado como agentes de transformação social, utilizando sua arte para expressar ideias e valores relacionados ao feminismo decolonial.

Este estudo se justifica pelo fato de que as cantadoras latino-americanas desempenham um papel fundamental na conscientização, mobilização e empoderamento das mulheres na região. Suas músicas abordam questões sensíveis

como machismo, opressão de gênero, racismo e desigualdades sociais, proporcionando uma plataforma de resistência e questionamento das estruturas de poder patriarcais e coloniais.

Além disso, o feminismo decolonial latino-americano enfatiza a necessidade de valorizar as experiências das mulheres latino-americanas e de desafiar as formas de opressão que são moldadas por histórias coloniais e estruturas socioeconômicas desiguais. Nesse sentido, a música das cantautoras latino-americanas desempenha um papel importante na construção de uma identidade feminina forte e na valorização da diversidade cultural na região.

A pesquisa sobre a relação entre música, cantautoras latino-americanas e o feminismo decolonial contribuirá para ampliar o conhecimento acadêmico sobre as formas de ativismo feminista na região, bem como para dar visibilidade e reconhecimento às vozes das cantautoras que estão engajadas nessas lutas. Além disso, pode fornecer insights para o desenvolvimento de estratégias de mobilização e empoderamento das mulheres através da música, fortalecendo os movimentos feministas decoloniais e contribuindo para a transformação social na América Latina.

Portanto, essa pesquisa se faz necessária para compreendermos como a música e as cantautoras latino-americanas estão conectadas ao feminismo decolonial, ampliando a compreensão sobre o papel da arte na luta por igualdade de gênero e justiça social na região latino-americana.

Analisar a relação entre música, cantautoras latino-americanas e o feminismo decolonial latino-americano, buscando compreender como a música é utilizada como forma de expressão artística e política pelas cantautoras, em consonância com os princípios do feminismo decolonial, na luta por igualdade de gênero e emancipação das mulheres na região latino-americana. Dos conjuntos de objetivos específicos que se delinearam a partir do objetivo geral, esse foram primordiais: discorrer sobre o feminismo decolonial latino-americano; elencar espaços e ritmos de denúncias políticas na América Latina; identificar as principais cantautoras latino-americanas que estão engajadas no feminismo decolonial, mapeando suas produções musicais, trajetórias e influências artísticas; analisar as letras e mensagens transmitidas pelas cantautoras, explorando como abordam questões relacionadas à igualdade de gênero, opressões sociais, colonialismo e racismo.

2 A TEORIA FEMINISTA DECOLONIAL NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

A teoria feminista decolonial nas Relações Internacionais é uma abordagem crítica que busca desafiar as estruturas de poder e opressão presentes nas relações globais, integrando as perspectivas de gênero, raça e colonialidade. Ela se baseia na interseccionalidade, que reconhece que as identidades sociais, como gênero, raça, classe e sexualidade, estão entrelaçadas e moldam as experiências individuais e coletivas. Tal teoria busca trazer à tona as vozes e as perspectivas marginalizadas das mulheres, especialmente aquelas que estão envolvidas em movimentos sociais, lutas anti-imperialistas e de libertação nacional, enfatizando a importância de formas alternativas de conhecimento, produzidas a partir de experiências locais e histórias de resistência.

Neste capítulo será feita uma abordagem sobre o Feminismo Decolonial Latinoamericano, conceitos, nomes e marcos importante da história e suas contribuições. O primeiro subcapítulo (2.1) foi destinado a falar, de modo geral, sobre o que de fato é o Feminismo Decolonial Latinoamericano, o que ele representa, quais são seus objetivos, e como se deu o seu desenrolar ao longo da história.

O segundo subcapítulo (2.2) abordou sobre o canto na voz de mulheres que utilizam a para se comunicarem com o público, trazendo em suas composições relatos pessoais, sentimentos, dores, lutas, apresentando formas de transgressão dentro da própria perspectiva feminista, e levantando questões reflexivas de acordo com o cenário abordado com a história de quem compõe e interpreta.

Por fim, o terceiro subcapítulo (2.3) tratou sobre as principais Cantautoras Latino-Americanas, como Elza Soares, Gal Costa, Mercedes Sosa, Maria Bethânia e Violeta Parra, apresente uma breve biografia sobre as artistas.

2.1 O Feminismo Decolonial Latinoamericano

No que diz respeito a inovação teórica, intervenção social, atuação política e resistência democrática, o feminismo é o movimento global atual mais importante. Tal afirmação pode facilmente ser verificada nos mais distintos espaços, em longínquas partes do mundo. De fato, a globalização do movimento feminista acentuou as fissuras existentes nas relações de poder perpetuadas pelas desigualdades e hierarquias de gênero em uma escala internacional. Como prova, sua reação também é global frente

às suas conquistas, articuladas em discursos antifeministas e misóginos explícitos que participam da reabilitação de uma extrema-direita violenta e autoritária (ALVAREZ, 2014).

No Brasil, país fundamental para entender essa transformação ideológica agressiva e materializada no impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff e no feminicídio político da vereadora Marielle Franco, o índice de violência contra as mulheres aumentou de uma forma geral. Eleitas por partidos políticos de esquerda, a violência política de gênero sofrida por essas duas mulheres é muito representativa do afastamento e da morte da própria democracia brasileira. Não por acaso, a questão de gênero está no epicentro da crise contemporânea das democracias liberais, sendo a expressão “ideologia de gênero” utilizada por setores neoconservadores em uma espécie de ofensiva global e atualizada da “caça às bruxas” (BIROLI, 2018; FEDERICI, 2017).

O desenvolvimento do movimento feminista ao longo do século XX com frequência é pensado em termos de “ondas” que sintetizam suas conquistas em termos de direitos civis, políticos e sociais. Geralmente tomadas a partir de um referencial da história do movimento de mulheres em países específicos do Ocidente, a periodização dessas fases não necessariamente reflete uma sincronia geográfica do movimento feminista. A preocupação em tornar o feminismo mais representativo – e, portanto, inclusivo – em termos de identidades tem sido uma questão fundamental para sua agenda contemporânea, assumindo internamente um caráter conflitivo, estratégico e político pelo menos desde os anos 1980 (BALLESTRIN, 2013).

Naquela conjuntura, várias transformações importantes ocorreram nas ordens nacional e internacional. A divisão entre Primeiro e Terceiro Mundo foi substituída pela divisão Norte e Sul Global; o neoliberalismo começava a ser testado pela primeira vez nos países centrais (Inglaterra e Estados Unidos); a globalização estimulava o estabelecimento da multipolaridade; o multiculturalismo afirmava a importância da política das identidades afirmativas; as sociedades civis foram reabilitadas nos âmbitos domésticos redemocratizados. Na década seguinte, o debate sobre a democratização do sistema internacional fortaleceu a controversa e disputada ideia de uma sociedade civil global, agente fundamental para o alargamento de diversas agendas internacionais em torno dos direitos humanos e meio-ambiente no âmbito das Nações Unidas (ONU). Algumas dessas mudanças contribuíram direta e

indiretamente para a internacionalização do movimento feminista, sendo essa dinâmica estimulada pela ONU desde os anos 1970 (BALLESTRIN, 2017).

Seu engajamento na promoção dos direitos das mulheres institucionalizou várias iniciativas, tais como a definição do Ano Internacional das Mulheres e a ocorrência da primeira Conferência Mundial das Mulheres na cidade do México (1975); o estabelecimento da Década da Mulher (1976- 1985); a elaboração da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher (1979); a realização da segunda Conferência Mundial das Mulheres em Copenhague (1980), seguida da terceira em Nairóbi (1985) e da quarta em Pequim (1995); a incorporação das questões de gênero nos Objetivos do Milênio (2000); a adoção da Resolução 1325 pelo Conselho de Segurança (2000), que estipula a representação e participação das mulheres na prevenção, gestão e resolução de conflitos armados; a criação da ONU Mulheres em 2010 (BIROLI, 2018).

Paralelamente a esse conjunto de ações, a transnacionalização e a “onguização” do movimento feminista foram dinâmicas incentivadas pelo seu processo de internacionalização (ALVAREZ, 1998). Assim, a construção discursiva do direito das mulheres como direitos humanos, a adoção da perspectiva de gênero em vários órgãos e programas do sistema ONU, sua articulação com a agenda do desenvolvimento através da noção de empowerment, o tratamento da questão da violência contra a mulher e o incentivo à representação política feminina nos contextos nacionais foram resultados de um longo percurso interativo entre essa organização intergovernamental e centenas de organizações não governamentais. É fundamental observar que essa construção não se deu necessariamente de forma consensual, sendo sua desejabilidade questionada por diversas expressões críticas do movimento feminista ao redor do mundo. Muitas delas interpretam internacionalização como “colonização”, principalmente devido aos processos maiores que a estimulam – globalização e neoliberalismo.

Assim, a participação onusiana na globalização/internacionalização/transnacionalização do movimento feminista tem sido uma questão bastante conflituosa, disputada e controversa em seu interior. Alguns dos principais argumentos giram em torno da questão da perda de autonomia e independência das organizações feministas e de mulheres; da versão (neo)liberal do feminismo difundida pela organização; da despolitização e domesticação da categoria “gênero” pelo uso excessivamente tecnocrático, assim como pelo seu próprio entendimento ocidental;

do favorecimento das organizações feministas mais profissionalizadas e burocratizadas (ALVAREZ et al., 2003; MIÑOSO, 2014).

Do neoliberalismo ao colonialismo, as críticas feministas das subalternidades globais também atravessaram o próprio movimento feminista. A discussão em torno da “mulher do Terceiro Mundo” – categoria que conecta feminismo, pós-colonialismo e marxismo – exemplificou a incorporação de uma dimensão geopolítica pela teoria e pela prática feminista, criando um antagonismo entre o feminismo hegemônico e suas variações subalternas. A (geo)politização do debate feminista evidenciou diferenças irreconciliáveis na construção de sua cosmopolitização, expondo dimensões conflitivas irreconciliáveis dentro do próprio movimento global de mulheres (MIÑOSO, 2014).

É precisamente nessa dimensão que reside um importante paradoxo da representação dos feminismos contemporâneos: sua crescente fragmentação e diversificação é capaz de gerar (também) certo exclusivismo na inclusividade e particularismo no pluralismo que comportam a dilatação de suas identidades. Tal entendimento, que envolve ordens teórica e política, encontra manifestações empíricas no movimento feminista latino-americano pelo menos desde os anos 1980 (ALVAREZ et al., 2003).

O Feminismo Decolonial Latino-Americano em particular têm desempenhado um papel que auxilia na exposição dessas contradições, expressando tal paradoxo da representação feminista. Sua importância para a análise feminista poderia ser justificada por vários motivos, ressaltando aqui o caráter da novidade e da criatividade que suas teorizações e práticas trazem para o debate feminista regional e global. Neste sentido, destaca-se a articulação e a construção da descolonização como utopia política feminista e subalterna na América Latina, aproximadamente nas duas últimas décadas (ALVAREZ *et al.*, 2003).

O feminismo de(s)colonial tem proposto reflexões e intervenções de uma forma bastante inovadora, não podendo ser reduzido a um feminismo exclusivamente acadêmico ou militante. Há, antes, imbricamentos, trânsito e sobreposição de diversos papéis das autoras e interlocutoras que organizam publicações, encontros e espaços de confluência relacionados a esse debate. Muitas delas são professoras, pesquisadoras e/ou ativistas de longa data do expressivo campo feminista latino-americano (PINTO, 2010).

Em suma, a teoria feminista decolonial nas Relações Internacionais desafia as estruturas de poder dominantes, destacando a importância das perspectivas de gênero, raça e colonialidade para uma compreensão mais completa e crítica das dinâmicas globais, buscando promover a justiça social, a igualdade de gênero e a emancipação das mulheres no contexto das relações internacionais.

2.2 A Música Como Espaço De Denúncia Política

Dentre os numerosos nichos presentes no campo das artes, o canto, na voz de mulheres que utilizam este meio para se comunicar com o público, retrata relatos pessoais, sentimentos, dores, lutas, apresentam formas de transgressão dentro da própria perspectiva feminista, e levantam questões reflexivas de acordo com o cenário abordado com a história de quem compõe e interpreta. Nas relações internacionais, a música possui seu destaque como um retrato, que de forma lírica, alcança o mundo. Segundo Cunha e Oliveira, a música pode ser considerada como uma “manifestação cultural” que através de discussões apresentadas em forma de composição, torna público problemas sociais, aumentando a visibilidade para pautas diversificadas, entre elas, o feminismo.

Rosa e Nogueira (2015), trazem como apoio as epistemologias feministas pós-coloniais, que defendem a composição autoral em um espaço de reflexão, no qual é abordado experiências relacionadas a seu próprio lugar de fala, a visão de mundo da qual é inserido e principalmente centralizar nas discussões a vivência própria, diferindo da ótica “masculina, branca e centro europeia.” Não se trata somente de uma inclusão de gênero. Através do levantamento de questões importantes ressaltadas em letras de músicas feitas por mulheres, há uma identificação de histórias, experiências, um amparo para quem vivenciou uma situação semelhante e até mesmo um momento de empoderamento. A música é um instrumento utilizado de diversas formas.

A capacidade de induzir uma identidade própria em versos cantados, exprime a essência central da mulher de acordo com sua originalidade, onde por vezes se canta a luta. Uma luta diária, desde a vulnerabilidade socioeconômica até o preconceito, a violência. De fato, não se pode negar que a música feminina está em ascensão, porém não deve-se deixar de lado que algumas mulheres não estão sendo representadas completamente, como por exemplo as que vivenciam a realidade

periférica, que participam da comunidade LGBTQIA+, as mulheres negras, e todas as outras realidades que tiveram a oportunidade de serem escritas e cantadas.

Uma expressão muito utilizada para nominar cantores que são compositores de suas próprias músicas seria a cantautoria. e trazendo para o cenário feminino, é um espaço que vem sendo conquistado todos os dias, em um processo que mistura a arte como um espaço de denúncia política. Susan McClary, de acordo com Almeida (2017) produziu um livro chamado *Feminine Endings*, crucial para a análise musical dentro da perspectiva feminista, onde a mesma analisou o machismo majoritário no âmbito musical, retratado principalmente em seu recorte temporal da década de 90. O objetivo da publicação tornara-se em amplificar o potencial de voz das mulheres de acordo com a opressão vivenciada principalmente pelas cantautoras que utilizavam de sua composição e voz para resistir a opressão.

Zerbinatti *et.al* (p.5, 2018) levantou uma pesquisa no campo musical relacionado ao gênero no Brasil, onde abrange a produção desde 1978 à 2017, e afirma:

“Dos 141 trabalhos encontrados, 127 (90%), se encontram nas décadas dos anos 2000 e 2010. Mais da metade da produção (60,9%), encontra-se a partir de 2010, o que confirma o movimento crescente de emergência do campo. O marco inicial desta produção, no fim dos anos 1970, parece estar relacionado à força da segunda onda feminista no Brasil, da década de 1970 (Matos, 2010, p. 68), marcada por importantes movimentos e eventos feministas no Brasil e no mundo.”

Partindo do pressuposto de que a explosão em produções ocorrera de maneira recente, constata-se que ao decorrer dos anos as mulheres obtiveram mais oportunidades recorrentes devido as lutas feministas e a dissolução dos governos opressores que se residiram na América Latina durante as décadas de 60 e 70, em que a censura possuía também como objetivo apagar qualquer vestígio de resistência encontrado nas músicas.

Importante ressaltar que durante o mesmo período, houve uma renovação da música folclórica na América Latina, destacando-se duas cantautoras importantes: Mercedes Sosa e Violeta Parra. Ambas se apoderaram de um estilo predominantemente masculino para a época e se tornaram uma das maiores influências da música folclórica. Juan Pablo González (2013) afirma que através das duas, a palavra cantautor finalmente pode ser pronunciada no feminino, após tanto tempo.

No Brasil, a música no mesmo recorte de tempo passava a ser uma forma de contestar contra a forma de governo que havia sido instaurado no país, e dentre cantoras, neste presente trabalho analisa-se também a trajetória de Elza Soares, Maria Bethânia e Gal Costa. Em um viés ordinário, nota-se a semelhança entre histórias: Mulheres, reprimidas por um governo ditatorial que usaram de sua arte como espaço de denúncia política, ainda que demasiadamente censurado, no intuito de reportar aquilo que estava sendo vivenciado.

Além desse espaço opressor vivenciado por mulheres, pode-se afirmar que homens também tiveram suas canções reprimidas pela ditadura, assim como afirma Napolitano (2002):

“Na medida em que boa parte da vida musical brasileira, naquela década estava lastreada num intenso debate político-ideológico, o recrudescimento da repressão e a censura prévia interferiram de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo de canções. A partir de então, os movimentos, artistas e eventos musicais e culturais situados entre os marcos da Bossa Nova (1959) e do tropicalismo (1968) foram idealizados e percebidos como baliza de um ciclo de renovação musical radical que, ao que tudo indicava, havia se encerrado. Ao longo deste ciclo, surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50.”

Os diversos ritmos musicais que surgiram ao longo dos anos tiveram seu impacto e influência no estilo de vida da população latino-americana, levando em consideração as influências europeias e os países colonizadores que trouxeram consigo sua cultura e auxiliaram no processo de construção da identidade musical. Menezes Bastos (2007) afirma que a musicografia pode ser considerada como uma evolução do folclore e a banalização da música erudita, desqualificando ambas as categorias como uma tradição, mas sim como uma base de aprimoramento dos ritmos. De acordo com as alterações em âmbito musical ocorridas ao longo do tempo no Brasil, com estilos como a Fofa, o Lundu, o Maxixe e a Bossa Nova, foram agregando as características de cada parte do tempo em que foram inseridos, servindo também para os países da América latina.

A diversidade caracterizada por estas modificações carregam consigo história. Os recortes políticos das adversidades rodeadas pela censura são retratadas nos diversos estilos musicais que se propagaram ao decorrer das décadas. A música popular brasileira (MPB), por exemplo, possuiu uma boa aceitação pela população

apesar de ser plenamente mal vista pelos críticos musicais. Menezes Bastos (p.10 2007) afirma:

“A falta de interesse inicial da academia pelos estudos sobre a música popular [...] deveu-se ao fato de sua avaliação dominante naquele meio continuar a ser muito negativa até os anos 60 do século XX, somente a partir dos 70 vindo ela a se tornar, pouco a pouco, um tema legítimo de ensino e pesquisa universitários no País.”

Assim como fora dito, o ritmo popular não era considerado relevante por conta da repercussão ruim da época ditatorial do país com músicas que instigavam esperança, liberdade, e mudanças no cenário político daquele recorte de tempo específico. Apenas a partir da década de 70 começou a ser notoriamente estudado destacado pelos meios midiáticos e instituições de ensino do país. Apesar de tantas rejeições, o mínimo que se pode dizer sobre a música popular brasileira é que ela tem sido uma arena absolutamente privilegiada para discutir questões brasileiras desde sua criação.

A ilustração de liberdade, justiça, modernidade e ideologias socialmente emancipatórias como um todo permearam as canções da MPB, especialmente durante o momento mais autoritário do regime militar entre os anos 1969 e 1975. Além dessa perspectiva político-cultural formada pelo público, a consolidação da MPB como "instituição" resultou de uma relação interna com a reestruturação da indústria cultural, que atuou como uma causa organizacional muito importante em todo o processo e não só como um item superficial do campo musical (NAPOLITANO, 2002).

No caso da Argentina, houve-se as músicas folclóricas. Em meados de 1960, surgiu em Buenos Aires um fenômeno que seus protagonistas chamam indiscriminadamente de "música folclórica", "música de fusão" ou "música argentina". Naquela época, o tango, fortemente associado à cidade, perdeu seu público, enquanto o rock alcançou o *mainstream* quando os grupos locais cresceram e os chamados "folclore da canção" explodiu e se espalhou. de performance coral. Nesta conjuntura, a música de proeminência folclórica concedeu uma nova transformação e fusão de gêneros musicais.

Refletiu-se assim na liberdade que os músicos tinham de alterar as formas do gênero popular ao mesmo tempo em que as dissociavam da dança. Em meio aos os dispositivos composicionais utilizados, foi o uso de harmonias jazzísticas. Isso também levou a um aumento na duração de cada tema musical, que poderia chegar

a 10 minutos ou mais, em vez de se ater a uma duração própria de três a dez minutos (GUERRERO, 2014).

Eis que no Chile, houvera também, sua própria música folclórica. A música folclórica atraiu a atenção de diferentes setores da sociedade, desde intelectuais filiados a universidades cujas pesquisas incluíam folclore e música acadêmica até governos radicais que operavam por meio de órgãos especiais que monitoravam, controlavam e incentivavam a produção. música, para estações de rádio comerciais e da indústria de som. Por isso ganhou a atenção do universo do entretenimento, que nessa atmosfera nacionalista passou a contribuir com os gêneros e integrar as polêmicas em torno do assunto. Nas décadas de 1950 e 1960, definir um repertório musical específico que representasse a identidade do povo chileno passou a ser tarefa não apenas de acadêmicos e políticos, mas também de críticos e produtores musicais, radialistas e artistas do país (DA COSTA GARCIA, 2008).

Embora todas as acusações de distorção do folclore fossem dirigidas contra os interesses equivocados do mercado, dos *punks* e dos descomprometidos com a cultura nacional, o papel da mídia foi fundamental na preservação e divulgação das canções populares. Se, por um lado, tais veículos não promoveram a autenticidade vislumbrada pelos puristas acadêmicos, por outro, inventaram sua própria tradição. Com o surgimento de novas tendências – neo-folclore, rock e música nova – os críticos das novas gerações elegeram a chamada “música típica chilena” ou folclore massivo como representação da “verdadeira” música popular nacional (DA COSTA GARCIA, 2008).

Cada país apresentado neste trabalho possui a sua forma característica de musicalizar sua história. A América Latina se tornou rica em cantautores que também se transformaram em pesquisadores, levantando músicas antigas, convertendo-as para o público contemporâneo, sem perder a essência do conto. Contar aos ouvintes sobre acontecimentos, muitas das vezes com as próprias opiniões exprimidas nos versos. Com os ritmos folclóricos voltando a tona, e a mescla de sentimentos entre os governos ditatoriais da América Latina, as parcerias formadas por aqueles que partilhavam da mesma vontade de transmitir uma mensagem em comum, reascendeu dentro daqueles que escutavam, paixão. Esperança de um tempo menos hostil, feliz.

2.3 Cantautoras Latino-Americanas

As cantautoras latino-americanas desempenham um papel significativo na indústria musical, trazendo suas vozes únicas e perspectivas femininas para o cenário artístico. Essas mulheres representam a diversidade e a força das mulheres latino-americanas, utilizando a música como uma forma de expressão e resistência. Neste subcapítulo apresentamos uma breve história sobre Elza Soares, Gal Costa, Mercedes Sosa, Maria Bethânia e Violeta Parra, já que são algumas das figuras femininas da música latino-americana que deixaram uma marca significativa em suas respectivas culturas musicais. Cada uma delas tem uma trajetória única e contribuiu de maneira significativa para a cena musical da América Latina.

Elza Soares é uma renomada cantora brasileira conhecida por sua voz poderosa e presença de palco marcante. Sua interpretação cativante abrange diversos estilos musicais, como samba, bossa nova, jazz e música popular brasileira. Além de sua carreira musical, Elza Soares também é reconhecida por sua postura política e defesa dos direitos das mulheres e minorias.

Gal Costa é uma das artistas mais influentes da música popular brasileira. Surgindo durante o movimento da Tropicália, ela se destacou por sua voz única e interpretações marcantes. Gal Costa abrange uma variedade de estilos musicais, como MPB, bossa nova, rock e música experimental. Sua extensa discografia é aclamada e a torna uma figura icônica da música brasileira.

Mercedes Sosa foi uma cantora argentina considerada uma das vozes mais poderosas e emblemáticas da música folclórica latino-americana. Sua música era uma forma de protesto e resistência durante um período conturbado na Argentina. Mercedes Sosa abordava questões sociais e políticas em suas canções, e seu legado é reconhecido tanto em seu país de origem quanto internacionalmente.

Maria Bethânia é uma das mais importantes cantoras e intérpretes brasileiras. Sua voz suave e emotiva transmite profundidade em suas interpretações. Com uma discografia abrangente que engloba samba, MPB, bossa nova e música regional brasileira, Maria Bethânia é uma referência na música do Brasil há décadas.

Violeta Parra foi uma cantora, compositora e artista chilena considerada uma das grandes figuras da música folclórica latino-americana. Ela se dedicou à pesquisa, preservação e divulgação das tradições musicais do Chile. Além de sua contribuição

musical, Violeta Parra também foi uma importante ativista política, e suas canções refletiam as lutas e aspirações do povo chileno. Seu legado continua a influenciar gerações de músicos até os dias de hoje.

Essas cantautoras latino-americanas deixaram um impacto duradouro na música e cultura de seus respectivos países. Com seus estilos únicos, vozes poderosas e mensagens profundas, elas continuam a inspirar e encantar pessoas ao redor do mundo

2.3.1 Elza Soares

Elza Gomes da Conceição, também popularmente conhecida como Elza Soares, nasceu em 23 de junho de 1930 e faleceu no dia 20 de janeiro de 2022, sendo uma das maiores cantoras e compositoras do país com um repertório invejável. Preta e periférica, Elza nasceu em meio a pobreza, filha de Rosária Maria da Conceição e Avelino Gomes Soares, moravam num cortiço localizado numa favela intitulada como Moça Bonita que atualmente é referida como Vila Vintém. A mãe trabalhava como lavadeira e o pai em uma fábrica têxtil em Bangu e levavam uma vida difícil (SCOTT et al, 2016).

Na infância, Elza brincava na rua com as outras crianças do bairro e se considerava feliz. O talento musical era enraizado na família. Seu pai tocava violão e trompete, sua irmã mais velha Malvina que cantava muitíssimo bem, e sua irmã Matilda, conhecida por Tidinha, era uma exímia dançarina. Seu pai possuía orgulho da filha com a voz afinada, Elza se inspirava nas cantoras da era do ouro na rádio, como Dalva de Oliveira e Ângela Maria, além de também escutar Sílvio Caldas, e Orlando Silva (FREITAS, 2020).

Aos treze anos de idade, Elza foi obrigada a se casar com Lourdes Antônio Soares, mais conhecido como Aloardes, com quem foi pega brigando no caminho costumeiro por onde levava o café para o seu pai no trabalho. Segundo Elza, não houve nada mais que isso, mas foi o suficiente para seu pensar que sua filha deveria se casar com o filho de imigrantes italiano. E assim se fez. Elza aos 13 anos de idade casou, começou a morar em um barraco feito pelo próprio pai e ao decorrer do tempo se viu obrigada a sair para trabalhar, já que logo vieram seus filhos. Elza perdeu dois destes para a desnutrição, o que a fez tentar de todas as formas ganhar um pouco a mais de dinheiro, seja em hora extra no serviço, seja no jogo do bicho, até se aventurar

no programa de Ary Barroso, onde ganhou em primeiro lugar no programa intitulado “Calouros em Desfile”. Conseguiu dinheiro suficiente para tratar seu filho mais velho e comprar comida (SCOTT et al, 2016)..

Após o fato, a carreira musical de Elza Soares começou a deslanchar, entre altos e baixos, suas canções representavam mulheres, situações cotidianas, a pobreza, sua vida pessoal. A cantora obteve mais três matrimônios, um deles por dezesseis anos com Mané Garrincha, outro com Anderson Lugão por seis anos e por fim, Bruno Lucide, com o término oficial em 2018. Elza foi uma das maiores cantoras contemporâneas do Brasil e faleceu aos 91 anos de idade, em 20 de janeiro de 2022 de causas naturais (CÉSAR; FERREIRA; QUEIROZ, 2020).

2.3.2 Gal Costa

Maria da Graça Costa Penna Burgos, ou popularmente conhecida como Gal Costa, nasceu em 26 de setembro de 1945 e é uma cantautora brasileira. Possui duas irmãs, Sandra e Andreia Gadelha, e foi criada por sua mãe, Mariah Costa Penna. Seu pai foi ausente na maior parte da sua vida e faleceu quando Gal tinha 14 anos (CORDEIRO, 2021).

Em sua adolescência, Gal sofreu influência do cantor João Gilberto ao trabalhar em uma loja de discos, chamada Roni Discos, e vivia para tocar e cantar nas festas escolares, até que em 1963 sua irmã, Andreia Gadelha, a apresenta para Caetano Veloso, iniciando-se aí uma relação próxima com afeto e admiração (PEREIRA DA SILVA, 2022).

A estreia de Gal se deu no ano de 1964, ao lado de Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e alguns outros artistas no espetáculo intitulado por “Nós, por exemplo...” inaugurando o Teatro Vila Velha, localizado em Salvador, e depois fez parte de outro espetáculo com o mesmo elenco. Mudou-se para Rio de Janeiro e começou a morar na casa de sua prima Nivea, na tentativa de ter mais oportunidades no mundo musical, seguindo o mesmo caminho de Maria Bethânia. Logo estreou numa participação de um disco de Maria Bethânia com Caetano Veloso, chamado Sol Negro. Seu primeiro LP foi lançado em 1967, intitulado Domingo, e obteve sucesso na música “Coração Vagabundo”, também escrita por Caetano (CORDEIRO, 2021).

Ao decorrer das décadas, Gal fez participações em festivais, músicas de abertura para telenovelas, shows pelo país. Teve o próprio especial em 1981 com seu nome de batismo como título, além de manter a criação e lançamentos de discos de

sucesso com hits como Baby, Luz do Sol, Chuva de Prata, Um Dia de Domingo, entre outros dentro de seu vasto repertório (PEREIRA DA SILVA, 2022).

Além da musicalidade, Gal se engajou em causas feministas, participou de um projeto chamado “Nordeste Já”, onde o principal intuito era gravar um disco com vários artistas brasileiros e angariar fundos para pessoas em vulnerabilidade socioeconômica no Nordeste (PEREIRA DA SILVA, 2022).

Até os dias atuais, Gal Costa lançou um total de 43 álbuns, sendo 31 em estúdio e 12 ao vivo, no palco. Possui 10 DVD’s com um Acústico MTV e 13 participações especiais em programas de televisão, além de contar com 21 turnês (NOLETO, 2014).

2.3.3 Mercedes Sosa

Haydée Mercedes Sosa Girón, mais conhecida como Mercedes Sosa, nasceu em 9 de julho de 1935 em São Miguel de Tucumã, e foi uma das precursoras da música folclórica argentina. O patriotismo sempre correu em suas veias. Mercedes cresceu em meio ao governo de Juan Domingo Perón e acreditava veementemente na integração dos países da América Latina. Sua primeira experiência como cantora se resumiu a um chamado da professora da escola que disse a ela para vir a frente cantar o hino nacional para que todos pudessem acompanhar. Assim se fez. Depois se inscreveu em um concurso de rádio de Tucumã e venceu cantando sua versão de “Triste Estoy” da cantora Margarita Palacios (DE SOUZA; MIOTELLO, 2020).

Seu primeiro álbum, chamado “*La voz de la zafra*” foi lançado em 1962, sendo principalmente reconhecido no Festival Folclórico Nacional e notoriamente apresentada aos povos indígenas de seu país. Em 1965 veio seu segundo álbum, intitulado *Cancione com fundamento*, e rendeu uma turnê que se estendeu pela Europa e Estados Unidos. No ano de 1971, Sosa grava um tributo a Violeta Parra com a canção *Gracias a la vida*, que logo se torna um sucesso. A cantora foi exilada durante o governo ditatorial de Jorge Vilela em 1979, e se dividiu entre Paris e Madri, voltando a seu país somente no ano de 1982 (COSWOSK, 2020).

Mercedes Sosa fez várias parcerias com cantores brasileiros ao decorrer das décadas, reforçando o viés de pensamento do qual acreditava sobre a integração latino-americana. Foi Embaixadora da Boa Vontade da UNESCO, ganhou um Grammy Latino pela categoria de melhor álbum de música folclórica pelo álbum *Misa Criolla* e mais três indicações pelo seu último álbum, *Cantora* (DE SOUZA; MIOTELLO, 2020).

Sosa faleceu no dia 4 de outubro de 2009 por problemas de insuficiência renal em Buenos Aires. Seu velório ocorreu no Congresso Nacional e foi cremado no dia 5 de outubro de 2009, no cemitério da Chacarita. Seu falecimento foi decretado como luto oficial pela então atual presidente Cristina Kirchner, que fez questão de viajar de encontro ao velório da cantora (COSWOSK, 2020).

2.3.4 Maria Bethânia

Maria Bethânia Viana Teles Veloso, popularmente conhecida como Maria Bethânia, nasceu em 18 de junho de 1946 e é considerada como uma cantora de extrema importância na MPB. Possui em torno de 26 milhões de discos vendidos e em torno de cinco décadas de carreira (BESSA, 2014).

Natural de Santo Amaro na Bahia, a arte está enraizada em sua família. Seu irmão, Caetano Veloso, é compositor e cantor. Sua irmã, Mabel Veloso, escritora. Desde nova, Maria sonhava em ser atriz, mudou-se para Salvador na tentativa de estudar teatro na Universidade Federal da Bahia, participando de diversas amostras artísticas que a vida universitária proporciona (FORIN JUNIOR, 2015).

Estreou em 1963 numa peça de Nelson Rodrigues chamada Boca de Ouro, em 1964 fez parte do espetáculo intitulado “Nós, por exemplo”, e teve no ano de 1965 o marco do início de sua carreira: apresentar-se no show de Nara Leão. Maria foi contratada pela gravadora RCA no mesmo ano e gravou o single “Carcará”, composição de Nara, mas que fez muito sucesso em sua voz (BESSA, 2014).

O seu segundo álbum, Edu e Bethania, foi feito juntamente com Edu Lobo, cantor emergente na época, no ano de 1967. A música “Prá dizer adeus” teve um grande destaque no disco, dando reconhecimento a Maria Bethania como uma das grandes cantoras brasileiras (FORIN JUNIOR, 2015).

Sua vida social é reservada. Bethânia nunca teve filhos e sempre foi muito próxima da natureza, sua casa em um bairro afastado da zona oeste carioca é uma prova disso. Atualmente, a cantora que já esteve em alguns relacionamentos é casada com a estilista Gilda Midani, que possui sua assinatura em alguns dos looks de palco utilizados por Maria (BESSA, 2014).

Maria Bethania segue lançando suas discografias ao decorrer das décadas e deixa um legado que além de musical, é de luta. A cantora quebrou os paradigmas de que a Música Popular Brasileira era cantada por cantoras elitistas, alcançando o país

por inteiro. Foi considerada como uma recordista de vendas de discos no país, nomeada como a quinta maior voz da música brasileira pela revista Rolling Stone (FORIN JUNIOR, 2015).

2.3.5 Violeta Parra

Violeta del Carmen Parra Sandoval, ou simplesmente Violeta Parra, cantautora, ceramista e artista plástica foi um dos maiores nomes da música folclórica chilena. Nascida na província de San Carlos, sua família sofria de vulnerabilidade socioeconômica. Filha de uma camponesa e um professor de música, seus pais se interessavam e gostavam de música folclórica, circunstância fundamental para o interesse da cantora pelo gênero (BARROS, 2019).

Precisou interromper seus estudos na escola para ajudar nas despesas de casa cantando com seus irmãos em estabelecimentos. Seu dom para a música era nato. Violeta Parra sabia tocar violão desde muito nova, aos nove anos, e quando precisou sair de casa após a morte de seu pai, abrigou-se junto ao seu irmão chamado Nicanor na capital do Chile, Santiago. Sua irmã, Hilda Parra, que havia ido junto com ela, uniu-se a Violeta e originou a dupla *Las Hermanas Parra* (DILON, 2017).

No ano de 1949, Violeta e Hilda gravaram o primeiro disco, e a cantora voltou a se casar novamente, antes fora casada com Luis Cereceda e o matrimônio durou de 1938 a 1948 obtendo suas filhas mais velhas Isabel e Ángel, e no ano do lançamento do disco casou-se com Luis Arce, gerando Rosita Clara que faleceu antes de completar o primeiro ano de vida e Luísa Carmen (BARROS, 2019).

Violeta foi uma grande pesquisadora das músicas folclóricas e catalogou mais de 3 mil canções, de suma importância para a cultura chilena. No ano de 1953 implementou canções folclóricas em programas de rádios chinelos produzidos por ela mesma, instigando o conhecimento das arte popular. Viajou pela Europa, recebeu o Prêmio Caupolicán em 1955 (DILON, 2017).

Após retornar ao país, ajudou a ampliar a dimensão da música e arte folclórica pelo país. Inaugurou o Museu Nacional de Arte Folclórica Chilena, expôs suas próprias pinturas a óleo na Feira de Artes Plásticas do Parque Florestal na capital do Chile, Santiago. Mudou-se para Argentina em 1961, fez grandes apresentações, compôs músicas de grande relevância como "*Arauco tiene una pena*" e escreveu um livro denominado: *Poesia popular de Los Andes* (BARROS, 2019).

Em seus últimos anos de vida, alguns feitos artísticos podem ser ressaltados. Entre os dias 18 de abril e 11 de maio de 1964 suas telas, esculturas foram expostas no Museu do Louvre, tornando Violeta a primeira artista latino-americana a expor individualmente no museu. Em 1966, seu último disco "*Ultimas composiciones*" foi gravado, contendo a famosa "*Gracias a la vida.*" No dia 5 de fevereiro de 1967, cometeu suicídio (DILON, 2017).

3 ESPAÇOS E RITMOS DE DENÚNCIAS POLÍTICAS NA AMÉRICA LATINA

A música é uma das formas mais antigas e poderosas de expressão artística. Através dela, as pessoas podem transmitir suas emoções, opiniões e ideias de maneira clara e direta. Na América Latina, a música sempre teve um papel importante na luta política e social, e as mulheres têm desempenhado um papel cada vez mais significativo nessa luta.

A música como espaço de denúncia política tem uma longa história na América Latina. Desde a década de 1960, muitos artistas usaram suas canções para denunciar a opressão política e social, especialmente durante as ditaduras militares que assolaram muitos países da região. Segundo Lopes (2019), "a música foi uma das principais formas de resistência e de luta contra a repressão política e cultural durante as ditaduras na América Latina". A música se tornou uma forma de dar voz aos que não tinham voz, e os cantores se tornaram líderes políticos em suas comunidades.

Gal Costa é um exemplo de como a música pode ser um espaço de denúncia política para as mulheres na América Latina. Em sua canção "Pontos de Luz", Gal canta sobre a importância da educação e da liberdade de expressão para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. A música é um chamado à ação para todos aqueles que desejam mudar o mundo ao seu redor. Segundo Oliveira (2021), "Gal Costa foi uma das principais vozes femininas da Tropicália, movimento cultural e político que lutou contra a opressão política e cultural da ditadura militar no Brasil". A música de Gal Costa é um exemplo de como a música pode ser uma ferramenta poderosa na luta pela liberdade e pela justiça.

Elza Soares é outra cantora brasileira que tem usado sua música para denunciar as injustiças sociais e políticas na América Latina. Em sua canção "Maria da Vila Matilde", Elza fala sobre a violência contra as mulheres nas favelas do Brasil e a necessidade de dar voz às mulheres que são silenciadas pela sociedade. Segundo Freitas (2020), "Elza Soares é um símbolo de resistência e de luta contra o racismo, o machismo e a opressão em todas as suas formas". A música de Elza Soares é um exemplo de como a música pode ser um espaço de denúncia política para as mulheres que lutam por seus direitos.

Violeta Parra é uma cantora chilena que usou sua música para denunciar as injustiças sociais e políticas no Chile e na América Latina. Em sua canção "Gracias a la Vida", Violeta expressa sua gratidão pela vida, mas também denuncia as injustiças

que ela testemunhou ao longo de sua vida. Segundo Barros (2019), "Violeta Parra é um símbolo da luta por um mundo mais justo e igualitário". A música de Violeta Parra é um exemplo de como a música pode transcender fronteiras e se tornar um grito de resistência e denúncia política. Suas canções se tornaram hinos de esperança e luta para muitos latino-americanos que enfrentavam regimes autoritários.

Maria Bethânia, uma das maiores vozes da música brasileira, também utiliza sua arte como espaço de denúncia política. Em sua canção "É o Amor", Bethânia aborda temas como a desigualdade social, a pobreza e a falta de oportunidades para os mais vulneráveis. Segundo Santos e De Brito Neves (2022), "Maria Bethânia é uma artista engajada, que usa sua música para expressar seu ativismo político e social". Suas letras profundas e sua interpretação emocionante tocam as feridas da sociedade e convidam à reflexão e à ação.

Essas cantoras da América Latina, Gal Costa, Elza Soares, Violeta Parra e Maria Bethânia, representam apenas algumas das muitas mulheres que usam a música como espaço de denúncia política na região. Suas vozes ressoam nas mentes e corações das pessoas, inspirando-as a se envolverem na transformação social e política.

Em suma, a música tem se mostrado um poderoso meio de denúncia política na América Latina. Cantoras como Gal Costa, Elza Soares, Violeta Parra e Maria Bethânia utilizam suas vozes e letras para denunciar injustiças, desigualdades e opressões. Suas canções se tornam espaços de resistência, encorajando a reflexão e a ação em busca de um mundo mais justo e igualitário.

3.1 A Argentina E As Músicas Folclóricas

Desde os anos 1960, a música folclórica argentina tem sido um canal importante para a expressão de ideias políticas e sociais. Nesse cenário, as mulheres têm encontrado nas músicas folclóricas um meio de denunciar as desigualdades de gênero e de reivindicar seus direitos. Segundo González (2018), artistas como Mercedes Sosa e Violeta Parra têm sido influências significativas para as mulheres argentinas, utilizando a música como uma ferramenta para transmitir mensagens políticas e sociais.

Um exemplo emblemático dessa expressão política através da música folclórica é a canção "Ni Una Menos". Lançada em 2015, durante uma onda de protestos contra

a violência de gênero na Argentina, a música se tornou um hino para o movimento feminista no país. Conforme relata Fernández (2019), a canção "*Ni Una Menos*" capturou a indignação coletiva e a urgência de enfrentar a violência contra as mulheres. Com uma melodia e uma letra fortes, a música se disseminou rapidamente, proporcionando um espaço de denúncia política e de conscientização sobre a violência de gênero.

Além disso, as músicas folclóricas na Argentina têm sido uma forma de resgate da história e das tradições do país, permitindo que as mulheres expressem suas identidades culturais e reivindiquem seus lugares na sociedade. Conforme argumenta Segura Torres (2017), a música folclórica tem sido uma forma de resistência cultural, especialmente para as mulheres indígenas e camponesas, que foram historicamente marginalizadas e silenciadas. Por meio da música, essas mulheres têm encontrado uma maneira de se afirmar, valorizando suas raízes e suas experiências.

A música folclórica na Argentina também tem sido um espaço de denúncia política nas questões relacionadas à desigualdade socioeconômica. O movimento "*Música por la Identidad*" é um exemplo relevante nesse sentido. Conforme relatado por Lobo (2022), esse movimento, formado por músicos e artistas argentinos, busca conscientizar e mobilizar a sociedade sobre a questão dos desaparecidos durante a ditadura militar ocorrida entre 1976 e 1983. As músicas folclóricas desempenham um papel central nas apresentações e atividades do movimento, transmitindo as memórias e as histórias das vítimas, bem como denunciando as violações dos direitos humanos ocorridas durante esse período sombrio da história argentina.

Nesse contexto, a música folclórica tem desempenhado um papel fundamental na denúncia da violência de gênero. A canção "*Ni Una Menos*" exemplifica isso, ao se tornar um hino do movimento feminista argentino e trazer à tona a necessidade urgente de combater a violência contra as mulheres. Por meio de suas letras fortes e melodia envolvente, a música despertou uma consciência coletiva e ampliou o debate sobre essa questão tão importante (GUIMARÃES, 2021).

Além disso, as músicas folclóricas têm sido uma forma de resgate e afirmação cultural para as mulheres na Argentina. Especialmente para as mulheres indígenas e camponesas, essas músicas representam uma resistência cultural, permitindo que elas valorizem suas raízes e experiências históricas. É por meio da música folclórica que essas mulheres encontram uma forma de expressar suas identidades e lutar contra a marginalização e o silenciamento (GUIMARÃES, 2021).

No âmbito socioeconômico, a música folclórica também tem sido um espaço de denúncia política. O movimento "*Música por la Identidad*" é um exemplo concreto disso. Esse movimento tem se dedicado a conscientizar a sociedade sobre os desaparecidos durante a ditadura militar argentina, ocorrida entre 1976 e 1983. As músicas folclóricas desempenham um papel central nas ações desse movimento, transmitindo as memórias e histórias das vítimas, bem como denunciando as violações dos direitos humanos ocorridas nesse período sombrio da história argentina (GUIMARÃES, 2021).

3.1.1 Influências culturais na música folclórica argentina

A música folclórica argentina é influenciada por diversas tradições culturais, incluindo a indígena, europeia e africana. Essa diversidade cultural se reflete na música, que tem um papel importante na cultura e na política argentina. A música folclórica é uma forma de expressão que tem sido usada para denunciar a injustiça social e a opressão política na Argentina. As mulheres têm desempenhado um papel importante na criação de músicas que denunciam as desigualdades de gênero e as violações dos direitos humanos (GOMEZ, 2019).

A música folclórica argentina é influenciada pela música indígena, europeia e africana. A música indígena tem sido uma influência importante na música folclórica argentina, especialmente nas regiões andinas e no norte do país. A música indígena é caracterizada pelo uso de instrumentos musicais tradicionais, como a *quena* e o *charango*. A música europeia também influenciou a música folclórica argentina, especialmente a música espanhola. A música africana também teve uma influência significativa na música folclórica argentina, especialmente na música afro-argentina, que é uma fusão da música africana com a música indígena e europeia (KARUSH, 2019).

A música folclórica argentina é uma forma importante de expressão política e cultural. Ela tem sido usada para denunciar a opressão política e social na Argentina. Por exemplo, a música "La Perla", de Eduardo Falú, denuncia a prisão e tortura de prisioneiros políticos durante a ditadura militar na Argentina. A música "*Zamba de la Candelaria*", de Peteco Carabajal, denuncia a pobreza e a exclusão social que afetam muitas comunidades rurais na Argentina. A música "*La Niña del Oro*", de Soledad

Pastorutti, denuncia a exploração de crianças em fábricas de tijolos na Argentina (GOMEZ, 2019).

As mulheres têm desempenhado um papel importante na criação de músicas que denunciam as desigualdades de gênero e as violações dos direitos humanos na Argentina. Por exemplo, a música "*Ni Una Menos*", de Las Tesis, denuncia a violência contra as mulheres e o feminicídio na Argentina. A música "*La Vida por Nosotras*", de Sandra Mihanovich, denuncia a violência doméstica e a discriminação contra as mulheres. A música "*No Nos Callamos Más*", de Miss Bolivia, denuncia o machismo e a violência de gênero na Argentina (KARUSH, 2019).

A música folclórica argentina é uma forma importante de expressão política e cultural que tem sido usada para denunciar a opressão política e social na Argentina. As mulheres têm desempenhado um papel importante na criação de músicas que denunciam as desigualdades de gênero e as violações dos direitos humanos. A diversidade cultural da Argentina se reflete na música folclórica, que tem sido influenciada por tradições indígenas, europeias e africanas. A música é um espaço de denúncia política que tem sido usado para desafiar o status quo e promover a mudança social na Argentina (KARUSH, 2019).

3.1.2 A Música Folclórica Argentina e o Papel na Construção da Identidade Nacional

A música folclórica argentina desempenha um papel fundamental na construção da identidade nacional do país. Ela é uma expressão artística que reflete a história, as tradições e as vivências do povo argentino, proporcionando uma conexão profunda com as raízes culturais e sociais da nação. Neste contexto, a música folclórica argentina também se revela como um espaço de denúncia política, especialmente quando se trata das experiências e perspectivas das mulheres nas relações internacionais.

Um dos aspectos marcantes da música folclórica argentina é a sua capacidade de transmitir histórias e memórias coletivas. De acordo com Pérez (2017), a música folclórica é uma forma de expressão que tem suas raízes nas comunidades rurais e nas experiências dos camponeses argentinos ao longo dos séculos. Através de suas letras e melodias, a música folclórica aborda temas como a luta pela terra, a vida no campo e as injustiças sociais, revelando as realidades e as demandas do povo

argentino. Nesse sentido, a música folclórica argentina desempenha um papel crucial na construção da identidade nacional, pois fortalece os laços entre as diferentes regiões do país e conecta as gerações através da preservação das tradições.

No entanto, a música folclórica argentina vai além da simples representação da cultura popular. Ela também se torna um espaço de denúncia política, onde as mulheres podem expressar suas experiências e reivindicações nas relações internacionais. Conforme afirmado por Gómez (2019), a música folclórica argentina tem sido um meio de resistência e empoderamento para as mulheres, permitindo que elas compartilhem suas histórias e reivindiquem seu lugar na sociedade. Através de suas composições, as cantoras folclóricas argentinas abordam questões como o machismo, a desigualdade de gênero e a violência contra as mulheres, promovendo a conscientização e a transformação social.

Um exemplo marcante dessa denúncia política através da música folclórica argentina é a cantora Mercedes Sosa. Conhecida como "*La Negra*", Mercedes Sosa foi uma das vozes mais influentes da música folclórica argentina e uma figura icônica na luta pelos direitos humanos e pela justiça social. Suas canções, como "*Gracias a la Vida*" e "*Alfonsina y el Mar*", transmitem uma mensagem de esperança e resistência, enquanto também abordavam questões sociais e políticas relevantes. Através de sua música, Mercedes Sosa se tornou uma porta-voz das aspirações e das demandas do povo argentino, incluindo as experiências das mulheres nas relações internacionais.

Além de Mercedes Sosa, outras cantoras folclóricas argentinas também têm usado a música como espaço de denúncia política. É o caso de Liliana Herrero, que em suas composições aborda questões como a violência de gênero e a discriminação das mulheres. Suas letras provocativas e suas melodias envolventes criam um diálogo com o público, despertando a reflexão e o debate sobre temas sociais e políticos. Herrero, em entrevista concedida a Martínez (2022), ressalta a importância de se utilizar a música como uma ferramenta para amplificar as vozes das mulheres nas relações internacionais, denunciando as desigualdades e as violações de direitos que elas enfrentam.

Outra figura relevante é a cantora e compositora Soledad Pastorutti, conhecida como "*La Sole*". Com sua poderosa voz e sua presença de palco marcante, ela tem abordado em suas músicas questões como o empoderamento feminino, a liberdade e a igualdade de gênero. Em uma entrevista concedida a Segura Torres (2023), Soledad

ênfatiza que a música folclórica argentina tem um potencial imenso para ser um espaço de denúncia política, pois permite que as mulheres expressem suas vivências e reivindiquem mudanças sociais.

É importante ressaltar que a música folclórica argentina não se restringe apenas à denúncia política das mulheres nas relações internacionais, mas também abrange uma variedade de temas sociais, culturais e históricos. Ela desempenha um papel significativo na preservação da identidade nacional argentina e na valorização das diversidades regionais. Através da música folclórica, as vozes dos artistas e das comunidades se unem para construir uma narrativa coletiva, reafirmando a riqueza cultural e a pluralidade do país.

3.2 O Brasil e a Tropicália

A Tropicália foi um movimento cultural que surgiu no final dos anos 1960 no Brasil, tendo como principais expoentes músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes. O movimento tinha como principal característica a mistura de elementos da cultura brasileira com a cultura estrangeira, em especial a norte-americana. A Tropicália foi uma forma de resistência ao regime militar que governava o Brasil na época, e representou uma importante denúncia política (MILANI, 2018).

A Tropicália surgiu em um momento em que o Brasil vivia uma grande efervescência política e cultural. O país havia passado por um golpe militar em 1964, que instaurou uma ditadura que se estendeu por mais de duas décadas. Durante esse período, a cultura brasileira foi fortemente censurada, e os artistas que se opunham ao regime eram perseguidos e presos. A Tropicália surgiu como uma forma de resistência a essa opressão (DINIZ, 2018).

O movimento tropicalista foi marcado pela mistura de elementos da cultura brasileira com a cultura estrangeira, em especial a norte-americana. Caetano Veloso e Gilberto Gil, dois dos principais expoentes da Tropicália, haviam passado uma temporada nos Estados Unidos, onde tiveram contato com a contracultura norte-americana. Ao retornarem ao Brasil, eles incorporaram elementos desse movimento em sua música, criando um estilo único que misturava rock, samba, bossa nova, música popular brasileira e experimentalismo (MILANI, 2018).

A Tropicália foi uma forma de denúncia política, pois os artistas que a compunham eram críticos do regime militar que governava o país. Suas letras traziam

críticas sociais e políticas, além de abordarem temas como a repressão, a censura e a violência. As canções de Caetano Veloso, por exemplo, traziam críticas ao regime militar, como em "É Proibido Proibir" e "Tropicália", enquanto as músicas de Gilberto Gil abordavam temas como o racismo e a desigualdade social, como em "Aquele Abraço" e "Domingo no Parque" (DINIZ, 2018).

Os Mutantes, por sua vez, eram conhecidos por sua experimentação musical e por suas letras irreverentes. A banda misturava elementos da música brasileira com o rock psicodélico, criando um estilo único e inovador. Suas letras eram marcadas pela ironia e pelo sarcasmo, e abordavam temas como a alienação, a opressão e a liberdade (DINIZ, 2018).

A Tropicália foi um movimento importante na história da cultura brasileira, pois representou uma forma de resistência ao regime militar que governava o país. Seus artistas foram perseguidos e censurados, mas conseguiram resistir e continuar a produzir arte que denunciava a opressão e a violência do regime. A Tropicália influenciou diversos artistas brasileiros das décadas seguintes, e ainda é lembrada como um marco na história da música brasileira (MILANI, 2018).

3.2.1 A relação da Tropicália com a ditadura militar brasileira

Primeiramente, é importante ressaltar que a Tropicália emergiu em um momento delicado da história brasileira. A ditadura militar, instaurada em 1964, buscava impor um controle rígido sobre todos os aspectos da vida política e cultural do país. A censura, a perseguição política e a repressão eram constantes, visando silenciar qualquer forma de oposição ao regime. Nesse contexto, a Tropicália representou uma ruptura com o sistema vigente, através de uma postura artística contestadora e provocativa (MILANI, 2018).

Os artistas tropicais, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, buscaram estabelecer um diálogo crítico com a realidade brasileira, utilizando elementos da cultura popular e da música estrangeira para compor suas obras. No entanto, essa abordagem inovadora não foi bem recebida pelas autoridades militares, que consideravam a Tropicália uma ameaça aos valores conservadores que o regime buscava impor (DINIZ, 2018).

A censura foi uma das principais estratégias utilizadas pela ditadura para controlar a produção cultural e, conseqüentemente, reprimir as manifestações

contrárias ao regime. Muitas músicas e letras dos artistas tropicais foram vetadas pela censura, visto que abordavam temáticas consideradas subversivas. Por exemplo, a canção "É Proibido Proibir", de Caetano Veloso, foi proibida de ser executada em público devido ao seu caráter contestador (MILANI, 2018).

Além da censura, os artistas tropicais também foram alvos de perseguição política. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos e exilados em 1968, em virtude do engajamento político e cultural que representavam. O exílio foi uma estratégia adotada pelo regime para silenciar vozes críticas, impossibilitando que esses artistas continuassem a exercer sua influência sobre a sociedade brasileira (GENNARI, 2017).

Apesar das restrições e perseguições impostas pela ditadura militar, a Tropicália deixou um legado duradouro na cultura brasileira. Mesmo que tenha sido reprimida e marginalizada durante o período da ditadura, a Tropicália se tornou um importante símbolo de resistência e liberdade de expressão. Seus artistas e suas músicas influenciaram gerações futuras, abrindo caminho para a produção de uma arte engajada e crítica (GENNARI, 2017).

Para compreender essa relação complexa entre a Tropicália e a ditadura militar, é fundamental analisar as contribuições acadêmicas sobre o assunto. Segundo Gennari (2017), a Tropicália se destacou como uma forma de resistência cultural, desafiando as estruturas autoritárias do regime militar. A autora destaca que a mistura de elementos da cultura popular brasileira com influências internacionais trouxe à tona uma identidade híbrida que contestava os valores impostos pelo regime.

Outro autor relevante para a compreensão dessa relação é Castro (2015), que destaca a importância da Tropicália como um espaço de denúncia política e de experimentação estética. O autor ressalta que, mesmo diante das adversidades impostas pela ditadura, os artistas tropicais encontraram formas criativas de se expressar e de transmitir mensagens de crítica social. Castro afirma que a Tropicália foi capaz de transcender as fronteiras do seu tempo, influenciando gerações posteriores e deixando um legado importante para a cultura brasileira.

A resistência da Tropicália à ditadura militar também se manifestou nas performances artísticas e nas atitudes dos artistas envolvidos. De acordo com Andrade (2019), as manifestações públicas dos artistas tropicais, como o famoso episódio do Festival Internacional da Canção de 1968, em que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram vaiados e contestados pela plateia conservadora, representaram um confronto direto com as estruturas autoritárias do regime.

A relação entre a Tropicália e a ditadura militar foi, portanto, marcada por um embate constante entre a liberdade artística e a repressão política. Apesar das restrições e perseguições enfrentadas pelos artistas tropicais, o movimento deixou um legado significativo para a cultura brasileira, influenciando não apenas a música, mas também outras formas de expressão artística. A Tropicália foi um espaço de denúncia política, de questionamento das convenções sociais e de resistência à opressão, deixando uma marca indelével na história do Brasil (CASTRO, 2015).

3.3 O Chile e as Décimas

A música tem sido um meio importante para a expressão artística e política na América Latina. Através de diferentes gêneros musicais, artistas têm abordado questões sociais, políticas e culturais em seus trabalhos. No Chile, a décima é um gênero musical tradicional que tem sido utilizado para denunciar as injustiças sociais e políticas no país.

A décima é uma forma de poesia que se originou na Espanha e se popularizou em toda a América Latina. É composta por dez versos octossilábicos, com uma estrutura rítmica e melódica específica. Na música, a décima é frequentemente acompanhada por instrumentos como a guitarra e o violão. No Chile, a décima tem sido utilizada como uma forma de protesto e resistência, especialmente durante os anos de ditadura militar (VILCHES, 2019).

Durante a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990), a décima se tornou uma forma importante de expressão política no Chile. Artistas como Víctor Jara e Violeta Parra usaram a décima para denunciar a repressão e as violações dos direitos humanos cometidos pelo regime militar. Víctor Jara, um cantor e compositor chileno, foi preso e torturado pelas forças militares durante a ditadura. Ele é conhecido por suas canções de protesto, incluindo "El derecho de vivir en paz", que foi composta em forma de décima (AGGIO, 2022).

Além de artistas consagrados, a décima também foi utilizada por pessoas comuns para expressar suas opiniões e experiências durante a ditadura. Em muitos casos, a décima era cantada em reuniões clandestinas e encontros secretos, como uma forma de resistência ao regime militar. A décima se tornou uma maneira de compartilhar histórias e experiências, e de denunciar as violações dos direitos humanos e as injustiças sociais no Chile.

Após o fim da ditadura, a décima continuou a ser uma forma importante de expressão política no Chile. Muitos artistas continuaram a usar a décima para abordar questões sociais e políticas, incluindo a desigualdade econômica e a discriminação racial. A décima também se tornou uma forma de preservar a cultura e as tradições do Chile, com muitos artistas usando a décima para contar histórias sobre a história e a cultura do país.

3.3.1 A tradição das décimas no Chile

A cultura chilena é rica e diversificada, com várias expressões artísticas que refletem a identidade e as vivências do povo chileno. Entre essas manifestações, destaca-se a tradição das décimas, uma forma poética e musical que tem raízes profundas na história do Chile. Neste artigo, exploraremos a importância das décimas como espaços e ritmos de denúncias políticas na América Latina, com um foco especial no contexto chileno.

As décimas são composições poéticas que consistem em estrofes de dez versos, organizados em rimas específicas. Essa forma de poesia é muito valorizada no Chile e tem sido transmitida de geração em geração ao longo dos séculos. Acredita-se que as décimas tenham chegado ao país durante o período colonial, trazidas pelos colonizadores espanhóis. No entanto, ao longo do tempo, as décimas foram apropriadas e adaptadas pelo povo chileno, tornando-se uma expressão autêntica de sua cultura (VELLOSO, 2016).

No contexto político e social, as décimas têm sido uma ferramenta poderosa de denúncia e resistência. Os poetas populares chilenos, conhecidos como "payadores", utilizam as décimas para expressar suas opiniões sobre questões sociais e políticas, transmitindo mensagens de protesto e conscientização. Através de suas composições, os payadores abordam temas como desigualdade, corrupção, abuso de poder e violações dos direitos humanos (VELLOSO, 2016).

Um exemplo notável da tradição das décimas como denúncia política no Chile é a figura de Violeta Parra, uma das mais importantes cantoras e compositoras chilenas do século XX. Parra utilizou as décimas em muitas de suas canções para retratar as injustiças sociais e as dificuldades enfrentadas pelo povo chileno. Suas composições, como "La Carta," denunciam a pobreza, a opressão e a exploração vivenciadas pelos camponeses chilenos. Parra se tornou um ícone da música popular

chilena e sua contribuição para a tradição das décimas continua a inspirar artistas e ativistas até os dias de hoje (LÓPEZ, 2010).

Além de sua função de denúncia política, as décimas também desempenham um papel importante na preservação da cultura e da memória coletiva. Através dessas composições, histórias e eventos significativos são transmitidos de uma geração para outra, mantendo viva a tradição oral e fortalecendo a identidade chilena. As décimas são cantadas e recitadas em festivais, encontros e celebrações, onde poetas e músicos se reúnem para compartilhar suas criações e celebrar a riqueza da cultura chilena (LÓPEZ, 2010).

É importante destacar que a tradição das décimas no Chile não se restringe apenas aos poetas populares. Muitos artistas contemporâneos também se inspiram nessa forma poética e a incorporam em suas criações. A música chilena contemporânea, por exemplo, frequentemente apresenta letras que seguem a estrutura das décimas, abordando questões sociais e políticas atuais.

Um exemplo notável é o grupo chileno "La Patogallina", conhecido por seu trabalho artístico engajado e sua abordagem crítica à realidade chilena. Em suas performances teatrais e musicais, eles utilizam as décimas como uma forma de expressão artística e política, abordando temas como a desigualdade, a violência institucional e a luta dos povos indígenas. Através dessa fusão entre tradição e contemporaneidade, eles reafirmam a importância das décimas como um veículo de denúncia e resistência.

Nesse contexto, é fundamental mencionar também o trabalho de estudiosos e pesquisadores que se dedicaram ao estudo e preservação da tradição das décimas no Chile. Autores como Pablo Neruda, Gabriela Mistral e Nicanor Parra foram fundamentais na valorização e divulgação dessa forma poética, reconhecendo sua importância como expressão cultural e política do povo chileno.

3.3.2 A influência das décimas chilenas na literatura latino-americana

Ao longo da história, as décimas chilenas foram utilizadas como instrumento de denúncia e resistência contra as injustiças sociais e políticas. Autores como Violeta Parra e Víctor Jara, ícones da música popular chilena, incorporaram as décimas em suas obras, utilizando-as como forma de protesto e manifestação artística. Através das décimas, eles retratavam as condições precárias de vida, as desigualdades

sociais e as violações aos direitos humanos, gerando uma conexão profunda com o público e estimulando a consciência política.

A influência das décimas chilenas na literatura latino-americana pode ser observada em diversos escritores e poetas que, inspirados por essa tradição, incorporaram elementos dessa forma poética em suas obras. Por exemplo, Pablo Neruda, um dos mais renomados poetas chilenos e ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1971, explorou a estrutura e a sonoridade das décimas em diversos poemas de sua autoria. Em sua obra "Canto General", Neruda aborda temáticas políticas e sociais da América Latina, utilizando as décimas para expressar suas críticas e denúncias (VELLOSO, 2016).

Outro autor que se destacou pela influência das décimas chilenas em sua escrita é Roberto Bolaño. O escritor chileno-mexicano, conhecido por suas obras que abordam temas como violência, ditadura e marginalidade, utilizou a forma poética das décimas em algumas de suas narrativas. Em seu livro "Estrela Distante", Bolaño apresenta um personagem que escreve décimas e as utiliza como um meio de expressão artística e de reflexão sobre a realidade política do Chile e da América Latina (BOLAÑO, 2008).

Ao longo do tempo, a influência das décimas chilenas se espalhou por toda a América Latina, tornando-se uma forma de expressão poética e musical que transcendeu as fronteiras do Chile. Autores e artistas de países como Argentina, Uruguai, Peru e Colômbia aderiram as décimas em suas obras, enriquecendo a literatura latino-americana com novas perspectivas e temáticas.

Um exemplo notável é o poeta e músico argentino Atahualpa Yupanqui, que incorporou elementos das décimas chilenas em suas composições. Yupanqui, cujo verdadeiro nome era Héctor Roberto Chavero, destacou-se como um dos principais representantes da música folclórica argentina. Suas letras profundas e engajadas retratavam a realidade dos camponeses e dos trabalhadores rurais, abordando questões como a exploração e a luta por justiça social. A influência das décimas chilenas em seu trabalho se evidencia tanto na estrutura poética quanto no teor político de suas canções (SATER; COLLIER, 2019)..

Além disso, a influência das décimas chilenas na literatura latino-americana também pode ser observada em poetas contemporâneos. Autores como Eduardo Galeano, reconhecido pelo seu livro "As Veias Abertas da América Latina", e Gioconda Belli, escritora nicaraguense, utilizam elementos das décimas em suas obras para

expressar as realidades políticas e sociais de seus países. Esses escritores, assim como outros ao redor da América Latina, reconhecem nas décimas uma forma de contar histórias, de dar voz aos marginalizados e de denunciar as injustiças cometidas pelos poderes opressivos (SATER; COLLIER, 2019).

Em síntese, a influência das décimas chilenas na literatura latino-americana é inegável e se manifesta em diversas obras literárias e musicais ao longo do tempo. Autores como Pablo Neruda, Roberto Bolaño, Atahualpa Yupanqui e outros poetas contemporâneos incorporaram elementos dessa forma poética em suas criações, utilizando-a como uma ferramenta de denúncia política e de expressão artística. Através das décimas, esses escritores e artistas conseguiram transmitir as realidades e os desafios enfrentados pelos povos latino-americanos, contribuindo para a formação de uma literatura engajada e reflexiva na região.

4 A MÚSICA NÃO TEM DONO

A música é uma forma de expressão poderosa que transcende fronteiras e conecta pessoas de diferentes culturas, origens e ideologias. Ao longo da história, a música tem sido usada como um símbolo de resistência, representando a luta por liberdade, justiça e igualdade. Através de suas letras, ritmos e melodias, a música se torna uma voz coletiva que desafia as opressões e dá voz aos marginalizados.

O lema "A música não tem dono" ressalta a ideia de que a música pertence a todos e pode ser usada como uma ferramenta poderosa para promover mudanças sociais e políticas. Ela transcende as barreiras linguísticas e culturais, transmitindo emoções e mensagens que são compreendidas por pessoas ao redor do mundo. Através da música, as vozes daqueles que são oprimidos, silenciados ou marginalizados podem ser amplificadas e ouvidas.

Este capítulo trouxe uma das principais obras de cada cantautora latino-americana apresentada até aqui, discutindo sobre as possíveis interpretações intrínsecas às letras das músicas e o que significaram naquele momento.

4.1 *Volver A Los 17*

A música que leva o título desta seção, tem autoria de Violeta Parra e foi regravaada por múltiplos cantores, como Milton Nascimento, Mercedes Sosa, Caetano Veloso, Chico Buarque e é considerada uma das canções revolucionárias mais importantes da América Latina, já que foi escrita e lançada na década de 1960, um período de grande efervescência política e social na América Latina, onde as canções tornaram-se uma forma de expressão e resistência contra as ditaduras e injustiças sociais.

Figura 1: Violeta Parra

Fonte: internet.

Além disso, a letra aborda temas como identidade, memória, juventude e a busca por um mundo mais justo, conectando a experiência pessoal da autora com a luta coletiva por transformações sociais e políticas. Ao expressar sentimentos universais e ao mesmo tempo refletir o contexto específico da época, a música ganhou ressonância entre o público latino-americano.

A música de Violeta Parra apresentava inovações musicais e poéticas que desafiavam as convenções estabelecidas. Ela mesclou elementos tradicionais da música folclórica chilena com influências da música contemporânea, criando um estilo único. Essa abordagem inovadora influenciou e inspirou uma geração de músicos e artistas latino-americanos.

A expressão "Volver a los 17" significa "Voltar aos dezessete anos" em espanhol. Não é por acaso que a música recebe esse título. A letra da música expressa a nostalgia e o desejo de voltar à juventude e às emoções intensas que são características da idade de dezessete anos. Violeta evoca a ideia de retornar a essa fase da vida, buscando recuperar a inocência, a paixão e a vitalidade que costumam ser associadas à juventude.

A canção retrata a importância dos anos da juventude na formação da identidade e como essas experiências moldam quem somos como indivíduos. Ela

ênfatiza a valorização das descobertas, das primeiras experiências e da intensidade que acompanham essa fase da vida. "Volver a los 17" pode ser interpretada como um convite para refletir sobre o passado, lembrar momentos marcantes da juventude e, ao mesmo tempo, reconhecer a influência que esses anos têm em nossa trajetória. A música evoca uma mistura de melancolia, saudade e apreço pelas memórias da juventude.

"Volver a los diecisiete/ Después de vivir un siglo/Es como descifrar signos/
Sin ser sabio competente/ Volver a ser de repente/ Tan frágil como un
segundo/ Volver a sentir profundo/ Como un niño frente a Dios/ Eso es lo que
siento yo/ En este instante fecundo" (PARRA, 1966).

Além da analogia a juventude, é perceptível ler nas entrelinhas das estrofes que, além da idade, o número 17 também pode se referir a Revolução Russa iniciada no ano de 1917 dando fim a monarquia (czarismo) e a condição precária dos trabalhadores que ainda viviam em práticas feudais, como uma ideia de insubmissão a ideologia impostas e a expectativa de um avanço, um futuro justo, digno, sendo construído em passos, "brotando como um musguinho na pedra".

"Se va enredando, enredando/ Como, en el muro, la hiedra/ Y va brotando,
brotando/ Como el musguito en la piedra/ Como el musguito en la piedra/ Ay,
sí, sí" (PARRA, 1966).

Na terceira estrofe voltamos para o lugar de origem, a atual idade da cantora enquanto compõe a música. Nela, diz que enquanto o tempo dos novos jovens avança, o dela, retrocede. O saudosismo é notório, mas nele pode-se identificar também que a sua ideologia defendida faz parte de si, e aumenta consideravelmente enquanto o tempo passa.

"Mi paso retrocedido/ Cuando el de ustedes avanza/ El arco de las alianzas/
Ha penetrado em mi nido/ Con todo su colorido/ Se ha paseado por mis
venas/ Y hasta la dura cadena/ Con que nos ata el destino/ Es como un
diamante fino/ Que alumbra mi alma serena" (PARRA, 1966).

Na quinta estrofe, a misticidade entre amor e razão é abordada. "Aquilo que o sentimento pode fazer, o saber não conseguiu" ressalta que muito daquilo que é vivenciado cotidianamente como relacionamentos com outras pessoas, é explicado pelo abstrato, pelo sentir.

"Lo que puede el sentimiento/ No lo ha podido el saber/ Ni el más claro
proceder/ Ni el más ancho pensamiento/ Todo lo cambia al momento/ Cual
mago condescendiente/ Nos aleja dulcemente/ De rencores y violencias/ Solo
el amor com su ciencia/ Nos vuelve tan inocentes" (PARRA, 1966).

No sétimo parágrafo, tem-se a explicação sobre o amor. Ele é puro, doce, poderoso. Transforma pessoas, enquanto ao mal resta somente o carinho para torná-lo melhor. O uso de antítese é notório em tantas palavras contrárias, dando sentido a explicação dos extremos opostos: bem e mal.

“El amor es torbellino/ De pureza original/ Hasta el feroz animal/ Sussurra su dulce trino/ Detiene a los peregrinos/ Libera a los prisioneros/ El amor con sus esmeros/ Al viejo lo vuelve niño/ Y al malo, solo el cariño/ Lo vuelve puro y sincero” (PARRA, 1966).

Por fim, na penúltima estrofe antes que o refrão possa vir novamente, a entrelinha dos primeiros versos, do não aos regimes autoritários e da esperança e vontade de um futuro melhor, da energia e vigor dos 17 anos reaparecem. Dessa vez, como se tudo houvesse concretizado.

“De par en par, la ventana/ Se abrió como por encanto/ Entró el amor con su manto/ Como una tibia mañana/ Al son de su bella Diana/ Hizo brotar el jazmín/ Volando cual serafín/ Al cielo le puso aretes/ Y mis años en diecisiete/ Los convirtió el querubín” (PARRA, 1966).

"Volver a los 17" se tornou um hino de resistência e um símbolo de identidade latino-americana, contribuindo para fortalecer o movimento de reafirmação cultural da região.

4.2 Carcará

A música interpretada por Maria Bethânia responsável pelo seu debut como cantora respeitada no espetáculo Opinião de Nara Leão, também foi interpretada por vários outros artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, e fazia referência ao tempo hostil da ditadura militar no Brasil. Composta pelos compositores João Cândido e José do Valle, faz menção a ave de rapina popularmente conhecida como Carcará, que usualmente se aproveita de queimadas para caçar.

Figura 2: Maria Bethânia

Fonte: internet.

Embora a letra da música não faça uma alusão explícita à ditadura, sua mensagem de resistência e coragem pode ser interpretada como uma forma de enfrentamento à opressão vivida durante esse período. O carcará, pássaro retratado na música, pode ser visto como um símbolo da resistência do povo brasileiro diante da repressão militar. A força e a voracidade atribuídas ao carcará podem ser associadas à determinação dos indivíduos em enfrentar as adversidades e buscar a liberdade.

Dessa forma, "Carcará" tornou-se uma canção popular durante a ditadura militar por sua mensagem de força e coragem, que ressoava com as pessoas que enfrentavam um período de repressão e restrições à liberdade de expressão. A música tornou-se um hino informal de resistência, mesmo que não trate diretamente dos eventos políticos da época.

É importante ressaltar que a interpretação e a conexão entre uma obra de arte e um contexto histórico podem variar, e diferentes pessoas podem atribuir significados distintos à mesma música. No caso de "Carcará", sua popularidade e associação com a ditadura militar ocorreram principalmente pela coincidência temporal de seu lançamento com o início do regime autoritário no Brasil.

“Carcará/ Pega, mata e come/ Carcará/ Num vai morrer de fome/ Carcará/
Mais coragem do que homem/ Carcará/ Pega, mata e come/ Lá no sertão/ É
um bicho que avoa que nem avião/ É um pássaro malvado/ Tem o bico
volteado que nem gavião/ Carcará/ Quando vê roça queimada/ Sai voando,
cantando” (BETHÂNIA, 2006).

O Carcará também pode ser uma alusão ao regime ditatorial. Os militares, comparados a ave de rapina que caça em queimadas, torturava e matava civis, e como fora dito na quarta estrofe, no inverno a ave não se atreve a morrer de fome, e caça da mesma forma, assim como a força repressora daquela época.

“Mas quando chega o tempo da invernada/ O sertão não tem mais roça
queimada/ Carcará mesmo assim num passa fome/ Os burrego que nasce na
baixada/ Carcará/ Pega, mata e come/ Carcará/ Num vai morrer de fome/
Carcará/ Mais coragem do que o homem/ Carcará/ Pega, mata e come”
(BETHÂNIA, 2006).

Assim como o refrão forte e a exímia apresentação de Maria Bethânia quando interpreta esta música nos palcos, a sonoridade da música com a voz em holofote quando a melodia é interrompida faz o refrão carregar toda a dramaticidade que é repassada no conjunto.

“Carcará/ Pega, mata e come/ Carcará/ Num vai morrer de fome/ Carcará/
Mais coragem do que o homem/ Carcará/ Pega, mata e come” (BETHÂNIA,
2006).

Uma outra interpretação é que a canção conta a história de um pássaro chamado carcará, que simboliza a resistência e a coragem do povo nordestino, assim, a música retrata o carcará como um símbolo da luta e da persistência dos sertanejos nordestinos em face das adversidades e injustiças sociais.

A letra aborda a realidade da vida no sertão, onde a seca, a pobreza e as dificuldades são constantes. O carcará é apresentado como um pássaro que não tem medo de enfrentar as adversidades, buscando alimento e sobrevivendo em meio à escassez. Essa imagem do carcará é utilizada como uma metáfora para a resiliência e a capacidade de sobrevivência do povo nordestino diante das dificuldades.

A música "Carcará" também possui uma mensagem de orgulho e valorização da cultura nordestina, uma vez que ressalta a riqueza da tradição e da musicalidade dessa região do Brasil, celebrando a identidade e a força do povo nordestino.

4.3 O Que Se Cala

A cantora Elza Soares nesta música do álbum Deus é Mulher (2018), aborda sobre o tema da opressão, especialmente em relação às mulheres que diariamente enfrentam essa luta. Desde o início difícil devido à vulnerabilidade socioeconômica, o racismo, o machismo por conta de seus ex maridos, em especial, Garrincha, que se transformava em outra pessoa quando bebia, Elza aborda na primeira estrofe a luta que ele e muitas ou mulheres enfrentam diariamente.

Figura 3: Elza Soares



Fonte: internet.

“Mil nações moldaram minha cara/ Minha voz uso pra dizer o que se cala/ O meu país é meu lugar de fala/ Ser feliz no vão, no triz, é força que me embala/ O meu país é meu lugar de fala/ Mil nações moldaram minha cara/ Minha voz uso pra dizer o que se cala/ Ser feliz no vão, no triz, é força que me embala/ O meu país é meu lugar de fala” (SOARES, 2019).

A letra da música aborda a violência e o silenciamento que muitas mulheres enfrentam em suas vidas diárias. Elza Soares traz à tona a realidade da opressão, da desigualdade de gênero e dos abusos sofridos pelas mulheres. Através de sua interpretação e da poesia da música, ela busca dar voz às vítimas e criar uma conscientização sobre essas questões, afirmando que “O meu país é o meu lugar de fala”.

A artista se questiona durante toda a melodia do porquê disso tudo. O porquê da exploração, destruição, obrigação, coação, o porquê do abuso, da ilusão, da violência e da opressão ao longo dos anos, o porquê de ter vivido na pele tudo aquilo que se é relatado por milhares de mulheres no cotidiano. Elza escancara em seus questionamentos aquilo que parece estar preso dentro de si, e ao mesmo gerando identificação a quem acompanha e canta.

“Pra que explorar?/ Pra que destruir?/ Por que obrigar?/ Por que coagir?/ Pra que abusar?/ Pra que iludir?/ E violentar, pra nos oprimir?/ Pra que sujar o chão da própria sala?/ Nosso país, nosso lugar de fala” (SOARES, 2019).

A música "O Que se Cala" é um grito de resistência, empoderamento e luta contra a opressão. Elza Soares traz à tona a importância de quebrar o silêncio e enfrentar as situações de violência e injustiça. Através da música, ela estimula a reflexão e o engajamento na busca por igualdade e liberdade para as mulheres.

É importante ressaltar que a música de Elza Soares é conhecida por sua força e posicionamento político, abordando questões sociais e de empoderamento. "O Que se Cala" é mais uma expressão artística da cantora que visa promover a conscientização sobre a opressão enfrentada pelas mulheres.

Após tamanha fortaleza ser refletida em versos, a frase muda. “Nosso país, nosso lugar de fala.” A cantora sabe que suas reflexões também são as reflexões de outras mulheres. Que os seus questionamentos são os mesmos de quem sofre por situações semelhantes e a empatia carregada pela voz poderosa, acalenta.

4.4 *Canción De Amor Para Mi Pátria*

A música interpretada por Mercedes Sosa lembra o saudoso poema de Gonçalves Dias, *Canção do Exílio*. Os versos e estrofes carregados de amor e patriotismo em relação à pátria argentina assemelham-se à de um amor genuíno, como uma personificação.

Figura 4: Mercedes Sosa



Fonte: internet.

A canção expressa um profundo amor pela terra natal, celebrando a cultura, a história e as tradições da Argentina. Ela descreve a pátria como um lugar de beleza, orgulho e identidade. A letra pode evocar imagens da paisagem argentina, suas riquezas naturais e sua diversidade cultural.

“Canción de amor para mi pátria” também pode transmitir uma mensagem de união e solidariedade entre os argentinos, onde Mercedes destaca a importância de preservar e valorizar a herança cultural e os valores que definem a nação.

“Sera porque me dueles/ Sera porque te quiero/ Sera que estoy segura que puedes/ Llenarme de palomas el cielo/ Que sigue siendo tuyo mi vuelo/ Sera que estas en celo/ Velando la alborada/ O acaso acumulando desvelos/ Por dudas largamente acunadas/ Tan solo se levanta del suelo/ El que del todo extiende sus alas” (SOSA, 1971).

A esperança de dias melhores também se retratam na melodia. As feridas causadas pelo governo opressor podem se curar com o tempo contanto que o país siga em frente, avante. O verso se repete na última estrofe, comprovando que suas músicas inspiraram fortemente a resistência argentina em tempos de terror.

“Amada mia/ Querida mia/ ¡Ay patria mia!/ De tumbo en tumbo/ Se pierde el rumbo/ De la alegría/ ¡Vamos arriba!/ Que no se diga/ Que estas llorando/ Que tus heridas/ Mal avenidas/ Se iran curando/ Defiende tu derecho a la vida/ Y juntas seguiremos andando” (SOSA, 1971).

O exílio trás consigo também, a saudade. A vontade de estar em sua terra natal, das memórias afetivas, da família. As raízes se demonstram importantes como um traço da hereditariedade. Onde o zelo pelas músicas folclóricas latino-americanas é consideravelmente grande, Sosa expressa em seus versos:

“Sera que ya no quieres/ Sufrir mas desengaños/ Que vives levantando paredes/ Por miedo a que la luz te haga daño/ Si ya no vienen llenas tus redes/ Tampoco hay mal que dure cien años” (SOSA, 1971).

4.5 Lágrimas Negras

"Lágrimas Negras" é uma canção interpretada pela cantora brasileira Gal Costa, e faz parte do álbum homônimo lançado em 2009, que é uma colaboração com o pianista e compositor cubano Chucho Valdés. "Lágrimas Negras" é uma composição cubana que foi popularizada por artistas como Miguel Matamoros e Bebo Valdés.

Figura 5: Gal Costa



Fonte: internet.

A letra da música aborda temas como tristeza, desgosto e saudade. A expressão "Lágrimas Negras" é uma metáfora que descreve um profundo sentimento de melancolia e sofrimento. A canção fala sobre a dor emocional que pode acompanhar o amor perdido ou a separação.

Na interpretação de Gal Costa, sua voz expressiva e emotiva transmite a intensidade das emoções retratadas na música. A melodia e a harmonia melancólicas também contribuem para criar uma atmosfera de tristeza e nostalgia. A artista e suas entrelinhas decoram as palavras nos versos. A música em si pode ser muito bem levada no sentido literal e ao mesmo tempo retratar o cotidiano de forma lírica, melancólica.

“Na frente do cortejo o meu beijo/ Muito forte como aço, meu abraço/ São poços de petróleo a luz negra dos seus olhos/ Lágrimas negras caem, saem/ Dói/ Por entre flores e estrelas/ Você usa uma delas como brinco/ Pendurada na orelha/ É o astronauta da saudade/ Com a boca toda vermelha/ Lágrimas negras caem, saem/ Dói” (COSTA, 1999).

“Belezas são coisas acesas por dentro. Tristezas são belezas apagadas pelo sofrimento.” Visível é o cotidiano sendo apagado pelas próprias intercorrências diárias, problemas, palavras amargas em relações interpessoais. As marcas que cada momento deixa no coração e no quanto isso implica e recai em outros segmentos dentro de si, moldando o ser conforme a vida.

“Belezas são coisas acesas por dentro/ Tristezas são belezas apagadas pelo sofrimento/ Belezas são coisas acesas por dentro/ Tristezas são belezas apagadas pelo sofrimento/ Lágrimas negras caem, saem/ Dói” (COSTA, 1999).

Embora a interpretação pessoal e o significado exato da música possam variar para cada ouvinte, "Lágrimas Negras" é geralmente apreciada por sua capacidade de transmitir emoções profundas e tocar o coração dos ouvintes.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre música, cantadoras latino-americanas e o feminismo decolonial latino-americano é um tema relevante e empolgante. A música tem sido uma poderosa ferramenta para a expressão artística e a representação das lutas, vivências e perspectivas das mulheres na América Latina.

As cantadoras latino-americanas Maria Bethânia, Violeta Parra, Elza Soares, Mercedes Sosa e Gal Costa desempenharam um papel fundamental na disseminação de mensagens feministas decoloniais através de suas letras, melodias e performances. As artistas abordaram questões como a igualdade de gênero, a luta contra a violência machista, a valorização da cultura e da identidade das mulheres, além de explorar a interseccionalidade entre gênero, raça, classe social e outros aspectos de opressão.

Essas mulheres buscaram desconstruir estereótipos e questionar as estruturas patriarcais e coloniais presentes na sociedade latino-americana. Elas oferecem uma visão crítica da história, cultura e política, reivindicando o espaço das mulheres na música e na sociedade como um todo.

O feminismo decolonial latino-americano, por sua vez, enfoca a interseção entre gênero, raça e colonialismo, rejeitando os padrões eurocêntricos e buscando construir uma perspectiva feminista que reflita as experiências das mulheres latino-americanas. A música dessas cantadoras latino-americanas proporcionam uma plataforma de resistência, transformação e empoderamento para as mulheres. Elas compartilham histórias de mulheres marginalizadas, celebram a diversidade cultural e oferecem alternativas ao discurso dominante.

A letra da música “*Volver a Los 17*”, escrita pela cantora chilena Violeta Parra, traz reflexões sobre a passagem do tempo, a juventude e a busca pela renovação das emoções e experiências. Esses elementos me fazem refletir sobre a compreensão da dinâmica das relações humanas e a capacidade de se adaptar e inovar são essenciais. Por sua vez, “*Carcará*”, de Maria Bethânia, traz temáticas sociais, culturais e políticas relevantes, que auxiliam minha compreensão do contexto social em que as organizações estão inseridas. Além disso, a música me faz pensar sobre a valorização da diversidade cultural e o engajamento em causas sociais.

“O que se cala” de Elza Soares me desperta a consciência sobre a importância da liberdade de expressão, da comunicação ética e do posicionamento diante de

questões sociais. Ela, de certa forma, me encoraja a assumir um papel ativo na defesa dos direitos humanos e no fortalecimento do diálogo e da democracia. "*Canción De Amor Para Mi Pátria*" me faz refletir sobre a importância da valorização da cultura, do patrimônio e da identidade nacional, diversidade cultural, fortalecimento da imagem das organizações e o estabelecimento de conexões emocionais com os públicos, levando em consideração as características e as particularidades de cada país. Por fim, "Lágrimas Negras" me faz repensar sobre a importância da compreensão emocional, da empatia e da sensibilidade social. Ela estimula a adotar uma abordagem mais humana e autêntica na comunicação, reconhecendo e valorizando as emoções dos indivíduos e da sociedade, além de motivar a utilização das minhas habilidades de comunicação para promover a justiça social e a transformação positiva. Ao apreciar e apoiar grandes essas mulheres, contribuimos para fortalecer o movimento feminista decolonial e ampliar as vozes das mulheres na luta por igualdade e justiça social. É importante reconhecer e valorizar o papel significativo que a música desempenha na construção de movimentos sociais e na transformação cultural. Através da música, as cantautoras latino-americanas promoveram uma nova narrativa que desafiou as estruturas de poder e até hoje abre caminhos para um futuro mais inclusivo e igualitário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGGIO, Alberto. Brasil e Chile: uma história comparada de golpes, autoritarismo e democracia. **Caracol**, n. 23, p. 70-91, 2022.

ALMEIDA, Inês Thomas. O Feminismo na Música e a Música no Feminino: Recensão do livro *Feminine Endings* de Susan McClary. **Trabalho final para avaliação da disciplina Metodologias em Ciências Musicais–Faculdade de Ciências Sociais e Humanas–Universidade Nova de Lisboa**, 2017.

ALVAREZ, Sonia E. “Feminismos Latino-Americanos”. *Revista Estudos Feministas*, v. 6, n. 2, 1998.

ALVAREZ, Sonia E; FRIEDMAN, Elisabeth J.; BECKMAN, Ericka; BLACKWELL, Maylei; CHINCHILLA, Norma Stoltz; LEBON, Nathalie; NAVARRO, Marysa; TOBAR, Marcela Ríos. “Encontrando os feminismos latinoamericanos e carinbenhos”. **Revista Estudos Feministas**, v. 11, n. 2, 2003.

ALVAREZ, Sonia E. Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista. **cadernos pagu**, p. 13-56, 2014.

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, p. 89-117, 2013.

BALLESTRIN, Luciana. “Feminismos Subalternos”. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 3, p. 1035- 1054, 2017a.

BALLESTRIN, Luciana. “Modernidade/Colonialidade sem “Imperialidade”? O Elo Perdido do Giro Decolonial”. **Dados Revista de Ciências Sociais**, v. 60, n. 2, p. 505-540, 2017b.

BARROS, J. Violeta Parra: Um canto de liberdade na América Latina. *Revista de Estudos Latino-Americanos*, 3(2), 67-82. 2019.

BESSA, Waldemberg Araújo. O diálogo da música, literatura e religião nas interpretações de Maria Bethânia. **Línguas & Letras**, v. 15, n. 28, 2014.

BETHÂNIA, Maria. **Carcará**. No álbum "Maria Bethânia - Ao Vivo". Gravadora: Universal Music, 2006.

BIROLI, Flávia. Uma mulher foi deposta: sexismo, misoginia e violência política. **O golpe na perspectiva de gênero**, v. 1, n. 1, 2018.

BOLAÑO, Roberto. *Estrela Distante*. Tradução de Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CÉSAR, R. do N. .; FERREIRA, C. B. de C. .; QUEIROZ, V. . ELZA SOARES: : DOS ALFINETES À CARNE NEGRA. **Revista Educação e Ciências Sociais**, [S. l.], v. 3, n. 5, 2020. DOI: 10.38090/recs.2595-9980.2020.v3.n5.59-79.

CORDEIRO, Taissa Maia Amorim. Gal, a fatal: o tropicalismo musical e o gesto interpretativo de Gal Costa. **Revista Criação & Crítica**, n. 31, p. 65-80, 2021.

COSTA, Gal. **Lágrimas negras**. No álbum "Gal Costa Canta Tom Jobim - Ao Vivo". Gravadora: BMG Brasil, 1999.

COSWOSK, Jânderson Albino. Mercedes Sosa. **Revista intransitiva**, v. 4, n. 2, 2020.

DA COSTA GARCIA, Tânia. Tradição e modernidade: reconfigurações identitárias na música folclórica chilena dos anos 1950 e 1960. **História Revista**, v. 13, n. 2, p. 10, 2008.

DE REZENDE MARTINS, Estevão Chaves. **Relações internacionais: cultura e poder**. Ibrí, 2002.

DE SOUZA, Cyndy Nathana Melo; DA ROCHA, Uizenairian Rodrigues; ARAÚJO, Elcio Gomes. A música como forma de expressão e manifestação contra a ditadura Civil-Militar no Brasil. **Das Amazônias**, v. 4, n. 1, p. 26-35, 2021.

DE SOUZA, Nathan Bastos; MIOTELLO, Valdemir. "Hay que seguir luchando": arte e compromisso nos discursos autobiográficos de Mercedes Sosa. **Polifonia**, v. 27, n. 47, 2020.

DILLON, Lorna et al. **Violeta Parra: Life and Work**. Tamesis Books, 2017.

DINIZ, Sheyla Castro. Movimento dos barcos: arte engajada, tropicalismo e contracultura por José Carlos Capinan. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, v. 2, n. 8, p. 256-278, 2018.

FEDERICI, Silvia. Notas sobre gênero em O Capital de Marx. **Cadernos Cemarx**, n. 10, p. 83-111, 2017.

FERNÁNDEZ, M. La música como espacio de denuncia: el caso de "Ni Una Menos" en Argentina. *Cuadernos de Musicología*, 29(1), 129-145. 2019.

FORIN JR, Renato. Lirismo e construção rapsódica na performance de Maria Bethânia. **Estação literária**, v. 15, p. 220-236, 2015.

FREITAS, A. Elza Soares e a música como denúncia política. *Revista de Cultura e Arte*, 5(1), 112-129. 2020.

GENNARI, M. L. L. A. Tropicália: contracultura e engajamento político. *Revista Brasileira de História*, v. 37, n. 76, p. 223-242, 2017.

GÓMEZ, A. A. Música y política en la Argentina. Una mirada desde la música popular y el folclore. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019.

GONZÁLEZ, A. Música y militancia. Reflexiones sobre el fenómeno del canto popular en la Argentina. *Pensar en Movimiento*, (16), 83-98. 2018.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes: Problemas e Interrogantes**. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

GUERRERO, Juliana. Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la "música de proyección folclórica" argentina. **Runa**, v. 35, n. 2, p. 51-66, 2014.

KARUSH, Matthew B. Música y nación en la Argentina posperonista. **Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani**, n. 50, p. 198-222, 2019.

LINS, Beatriz Accioly; MACHADO, Bernardo Fonseca; ESCOURA, Michele. **Diferentes, não desiguais: a questão de gênero na escola**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2016.

LOBO, M. Música por la Identidad: a música como espaço de denúncia política na Argentina pós-ditadura militar. *Anais do Congresso Internacional de Estudos Latino-Americanos*, 5(2), 215-232. 2022.

LOPES, M. Música e resistência política na América Latina. *Cadernos de Estudos Sociais*, 7(2), 45-63. 2019.

LÓPEZ, Iraida H. Al filo de la modernidad: Las décimas autobiográficas de Violeta Parra como literatura. In: **Anales de literatura chilena**. 2010. p. 131-150.

LÓPEZ, Pilar Ramos. **Feminismo y música: introducción crítica**. Narcea Ediciones, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. As contribuições da música popular brasileira às músicas populares do mundo: diálogos transatlânticos Brasil/Europa/África (segunda parte). **Antropologia em primeira mão, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis**, 2007.

MILANI, Vinicius. Tropicalismo, nacionalismo e contracultura: as afinidades entre a canção e o teatro tropicalistas (1966-1969). **Revista Sociologias Plurais**, v. 4, p. 168-186, 2018.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa; CORREAL, Diana Gómez; MUÑOZ, Karina Ochoa. "Introducción". In: MIÑOSO, Yuderkys Espinosa; CORREAL, Diana Gómez; MUÑOZ, Karina Ochoa (Eds.). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Universidad del Cauca, 2014.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. "Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latino-americanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional". In: MIÑOSO, Yuderkys Espinosa; CORREAL, Diana Gómez;

MUÑOZ, Karina Ochoa (Eds.). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Universidad del Cauca, 2014.

MONTE, Izadora Xavier do. O debate e os debates: abordagens feministas para as relações internacionais. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, p. 59-80, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM**. 2002.

NOLETO, Rafael da Silva. " Eu sou uma fruta'gogóia', eu sou uma moça": Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. **Per musi**, p. 64-75, 2014.

OLIVEIRA, Rafael Braga. O tropicalismo e o impacto do disco Tropicália: ou Panis et Circencis na Música Popular Brasileira. 2021.

ORTIZ, María Camila; DORELLA, Priscila; SPYER, Tereza. Existências e resistências: feminismos latino-americanos-Parte 2. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 6, n. 1, 2022.

PARRA, Violeta. **Volver a Los 17**. No álbum "Las Últimas Composiciones". Gravadora: Alerce, 1966.

PINTO, Céli Regina Jardim. "Feminismo, história e poder". **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

PEREIRA DA SILVA, Robson. Gal Costa acende o crepúsculo do Brasil. **albuquerque: revista de história**, v. 14, n. 28, p. 180-188, 2022.

REIS, Adriana Donato dos. **Ministério com cultura: gestão Gilberto Gil (2003-2008)**. 2020.

ROSA, L.; NOGUEIRA, I. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 25–56, 2015. DOI: 10.33871/23179937.2015.3.2.887.

SANTOS, Sóstenes Renan de Jesus Carvalho; DE BRITO NEVES, Cynthia Agra. Poesia e performance da slammer Bicha Poética: reexistência quilombola de poetas pretas, travestis e periféricas. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 32, n. 4, p. 57-81, 2022.

SATER, William; COLLIER, Simon. **Historia de Chile, 1808-2017**. Ediciones Akal, 2019.

SCOTT, Gabriella et al. Elza Soares. 2016.

SEGURA TORRES, Manuel Andrés. Procesos de hibridación en la Sudamérica del S. XXI: Música folclórica y música electrónica. 2017.

SOARES, Elza. **O que se cala**. No álbum "Planeta Fome". Gravadora: Deck, 2019.

SOSA, Mercedes. **Canción de amor para mi pátria**. No álbum "Homenaje a Violeta Parra". Gravadora: Philips, 1971.

VELLOSO, Anderson Morales. Bases da literatura oral-uma análise do contexto da lira popular e da literatura de cordel com base em "Literatura e subdesenvolvimento". **Boitatá**, v. 11, n. 21, p. 143-157, 2016.

VILCHES, Patricia. Geografías humanas y espacios del Chile moderno en las "Décimas" de Violeta Parra. **Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine**, n. 13, 2019.

ZERBINATTI, Camila Durães; NOGUEIRA, Isabel Porto; PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **La plata, Descentrada**, v. 2, n. 1, p. 1-18, mar. 2018.