

AS CANÇÕES DE LEÓN GIECO E A LUTA POR MEMÓRIA, VERDADE E JUSTIÇA NA ARGENTINA (1983-1992)

LAS CANCIONES DE LEÓN GIECO Y LA LUCHA POR MEMORIA, VERDAD Y JUSTICIA EN LA ARGENTINA (1983-1992)

Vanessa Morais DORNELLES*

RESUMO: Este artigo propõe uma análise de parte da produção musical de León Gieco, buscando encontrar nela traços que evidenciam o engajamento político, no que se refere à denúncia dos crimes cometidos durante a Ditadura de Segurança Nacional (1976-1983) na Argentina. O objetivo é demonstrar como algumas canções do artista, produzidas no período posterior ao término da ditadura, podem ser compreendidas como canções engajadas em relação à realidade social e aos acontecimentos históricos do período. Compreende-se essas canções vinculadas ao conceito de Canção Política e León Gieco, por sua vez, reconhecido como um Intelectual artista, no sentido de cumprir um papel social a partir de seu contexto histórico ao expressar, em sua atuação e, especialmente, através do fruto de seu trabalho, anseios populares e denúncias dos crimes cometidos durante e após a ditadura.

Palavras-chave: León Gieco, Ditadura de Segurança Nacional, Argentina, canções, engajamento político.

RESUMEN: Este artículo propone un análisis de parte de la producción musical de León Gieco, buscando encontrar en ella rasgos que evidencien el compromiso político, en lo que se refiere a la denuncia de los crímenes cometidos durante la Dictadura de Seguridad Nacional (1976-1983) en Argentina. El objetivo es demostrar como algunas de las canciones del artista, producidas en el período posterior al fin de la dictadura, pueden ser comprendidas como canciones comprometidas con la realidad social y con los acontecimientos históricos del período. Se entiende que las canciones están vinculadas al concepto de Canción Política y León Gieco, a su vez, reconocido como un intelectual artista, en el sentido de cumplir un papel social a partir de su contexto histórico al expresar, en su actuación y, especialmente a través del fruto de su trabajo, anhelos populares y denuncias a los crímenes cometidos durante y después de la dictadura.

Palabras-clave: León Gieco, Dictadura de Seguridad Nacional, Argentina, canciones, compromiso político.

Introdução

Como diz o cantor Milton Nascimento, na canção “Nos bailes da vida”: “todo artista tem de ir aonde o povo está” (NASCIMENTO, Universal Music International, 1981). Assim como Milton, no Brasil, Mercedes Sosa, na Argentina, Alfredo Zitarrosa no Uruguai, Victor Jara no Chile e tantos outros artistas oriundos das décadas de 1960 e 1970 na América Latina, León Gieco é um músico comprometido em estar aonde o

* Mestranda em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Licenciada em História pela UFRGS; Professora da rede pública de ensino.

povo argentino está, e essa dedicação se manifestou de forma constante em sua produção. Consideramos que as canções, assim como outras manifestações da cultura popular¹, podem ser tomadas como artefatos culturais e políticos; dessa forma, também se constituem como fontes para os historiadores, fator evidenciado já nas últimas décadas por trabalhos acadêmicos na área da História. Segundo Adalberto Paranhos (2005), longe de ter um sentido fixo, a música possui suas relações históricas, podendo ser compreendida de acordo com o contexto histórico que lhe é correspondente; perspectiva essa que pretendemos adotar e desenvolver neste artigo.

Entre as décadas de 1960 e 1980 o Cone Sul esteve absorto em ditaduras militares que usavam do Terrorismo de Estado com a finalidade de assegurar seus interesses e aplicar ideologias norteadoras, como a Doutrina de Segurança Nacional. A Argentina sofreu um golpe militar em 24 de março de 1976 e o país só recuperou sua democracia em 1983, após uma ditadura particularmente violenta e criminosa. Nesse contexto, diversos artistas se destacaram na luta contra a repressão, a censura, as prisões, os assassinatos e desaparecimentos praticados pelo Estado. A música teve um papel central nessa resistência, pois muitos cantores(as) e instrumentistas colocaram sua arte a serviço de uma luta compreendida, naquele momento, como o foco central. Embora a América Latina tenha um histórico reconhecido de produções artísticas que manifestam as lutas populares, desde pelo menos o início da colonização europeia, durante as ditaduras percebemos um momento privilegiado para observarmos a arte como forma de transmissão da luta coletiva e, por sua vez, os artistas, através das mensagens de suas canções e de suas próprias atuações, como sujeitos históricos militantes dessa luta.

León Gieco, cantor, guitarrista e compositor, lança seu primeiro álbum no ano de 1973, três anos antes do golpe de Estado efetuado pelas Juntas Militares argentinas. León tem uma carreira longa, estando na ativa ainda nos dias atuais. O artista vivenciou todo o período ditatorial e o posterior processo de redemocratização, tendo inclusive que partir ao exílio devido às constantes ameaças e censuras às suas canções. A repressão, a censura, o exílio, a precariedade das condições de vida no interior do país e as mais variadas questões relacionadas ao seu entorno tornaram-se os principais temas de sua produção, constantemente vinculada ao contexto social, político e econômico argentino. Além disso, as suas primeiras composições respiraram das diversas manifestações culturais e políticas que se desencadeavam no mundo naquele momento, como é o caso dos ideais da Contracultura. Além disso, podemos evidenciar nas produções artísticas daquele momento, influências e reivindicações sociais de longa

data, impactadas também pelo sucesso da Revolução Cubana de 1959. As composições de León denunciavam arbitrariedades ocorridas na Argentina mesmo antes do golpe de 1973, relacionando-as com o processo histórico mundial, marcado por uma intensa ideologia anticomunista. Durante os anos da ditadura, León, mesmo visado pelos órgãos da censura e enfrentando a necessidade de partir rumo ao exílio, dá continuidade à tarefa de mesclar sonoridades com a denúncia e resistência às violências praticadas pelo Estado militar argentino.

Durante as ditaduras de Segurança Nacional² no Cone Sul, consideramos que elementos do Terrorismo de Estado, para além das prisões, desaparecimentos e assassinatos³, foram utilizados com a intenção de calar as culturas populares, entendidas, por sua vez, como potenciais inimigas dos interesses militares. A música se tornou um alvo particular dessa repressão às esferas artísticas, pois era considerada um instrumento de grande alcance popular e, muitas vezes, responsável por transmitir mensagens de oposição à ditadura, engajadas em torno da resistência à mesma⁴.

A imposição de mecanismos discricionários, associados à censura, ao silenciamento, ao cerceamento da liberdade de expressão (inclusive estimulando a autocensura) e à expulsão de parte da população do país (através de ameaças concretas), os desaparecimentos e assassinatos se tornaram frequentes (CONADEP, 1984, p. 9). Como resposta, percebem-se tentativas de questionamento e manifestações de músicos – através de atuações, manifestações públicas e, principalmente, do conteúdo de suas canções – procurando manter vigentes as “*canciones de propuestas*”⁵, engajadas em relação à realidade social. Nesse sentido, consideramos esses sujeitos como Intelectuais Artistas⁶ (em alusão à noção gramsciana de intelectual orgânico).

Os agentes do Estado terrorista argentino⁷, entre os anos de 1976 e 1983, se encarregaram de criar e cumprir determinadas medidas para que músicos considerados “perigosos” à ordem nacional deixassem o país ou fossem censurados nos principais meios de comunicação (rádios e programas de televisão) e espetáculos ao vivo. Diversos são os músicos que nesse contexto foram perseguidos, por denunciarem, direta ou indiretamente, a violência da ditadura; é o caso, entre outros, de Mercedes Sosa, León Gieco, Víctor Heredia, Sui Generis, Charly Garcia, Nito Mestre, entre outros. Além disso, muitos artistas relacionados ao rock foram perseguidos sem nem mesmo se posicionarem contra a ditadura, e sim por apresentarem um comportamento contrário (cabelo comprido, barba, liberdade sexual, consumo de bebidas alcoólicas, etc.) ao tido como correto pelos militares, numa nítida influência de ideias moralistas difundidas

pela igreja católica, instituição com grande impacto ideológico sobre as autoridades militares.

Sobre essa perseguição podemos relacionar o conceito de “inimigo interno”, que, na prática, poderia significar qualquer indivíduo com ideias contrárias àquelas propagadas pela ditadura. Segundo Padrós, dentro da lógica da Doutrina de Segurança Nacional e da criação de um “estado de guerra permanente”, os “inimigos internos” poderiam ser “toda pessoa ou organização armada, política ou social de oposição aos interesses da ordem vigente” (PADRÓS, 2005, p. 25). Também nos interessa o conceito de “cultura do medo”, que, na área cultural, implicou em uma rígida censura, silenciamentos, proibições e ameaças, tanto do ponto de vista concreto como simbólico (PADRÓS, 2005).

Como exemplo da censura sofrida por León Gieco, segundo documentação do COMFER (Comité Federal de Radiofusión), principal órgão responsável pela censura, percebemos que em torno de dez de suas canções foram proibidas em sua totalidade, somente no ano de 1978 (PROVÉNDOLA, 2017, p. 111). Se considerarmos as que tiveram somente trechos proibidos ou as que tiveram sua reprodução nos espetáculos ao vivo proibidas esse número cresce consideravelmente.

Embora seja considerável a produção e atuação do músico antes e durante a ditadura, o presente artigo pretende abordar, portanto, algumas canções de León Gieco que fazem parte de seu repertório a partir do ano de 1983, início do processo de redemocratização no país. Assim que termina a ditadura, León Gieco continua apoiando a luta das principais organizações de direitos humanos, principalmente *Madres de Plaza de Mayo* e *Abuelas de Plaza de Mayo*, que tinham como objetivo principal esclarecer as circunstâncias das violências cometidas, encontrar as pessoas desaparecidas e exigir a punição dos responsáveis por esses crimes de lesa humanidade; essa luta estava ancorada na consigna do *Nunca Más* e no trinômio “memória, verdade e justiça”. Nossa intenção, portanto, é buscar elementos no conteúdo das canções do músico que evidenciem esse engajamento e militância no que diz respeito a luta contra a ditadura durante o processo de redemocratização no país.

Música e História: uma harmonia possível e imprescindível

O surgimento da “Nova História Política” propiciou que a historiografia, a partir da década de 1970, comesse a ter como foco de análise esferas de poder em lugares que anteriormente não eram tão valorizados pelos historiadores. Ao destacar o

crescimento de análise do espectro político dentro da sociedade e destacar a importância dos estudos de Foucault (1989), Francisco Falcon dá pistas que podemos adequar à realidade das ditaduras, porque verificamos nestas a existência de espaços de luta, resistência, controle, punições e denúncia; o cotidiano de uma realidade opressiva, de vigilância e censura se corporifica em micro espaços de embates (mesmo que em condições muito desiguais). Assim, o espaço privado, a prisão, os centros clandestinos de detenção, a sala de tortura, as redações de jornais, os espaços radiofônicos, a clandestinidade, o exílio, certos espaços públicos, as festas populares, os filmes, livros, poesias e canções, entre outros, constituem-se como âmbitos de análise da nova história política. Dentro dessa perspectiva, René Rémond (1996, p. 445) aponta que a história política, de alguma maneira, “solda” uma geração, marcando-a das mais variadas formas. O político se torna uma das expressões da identidade coletiva, podendo marcar fortemente determinada sociedade a partir do desenrolar de seus acontecimentos. Essa contribuição é de extrema importância ao pensarmos o caso das manifestações artísticas e, principalmente, a música como forma de expressão e comunicação político-social em um contexto ditatorial e de transição democrática.

“Canção Política”, conceito desenvolvido pelo filósofo e músico português José Barata Moura (1977), se torna basilar para os trabalhos que pretendem relacionar a música com a História, pois, segundo o autor, toda canção pode ser considerada política, ainda que de maneiras distintas, por estar relacionada à consciência social e se constituir como produto cultural e ideológico de sua realidade: “É dentro deste campo da ideologia, do campo das produções da consciência dos homens, que a canção política encontra o seu meio de origem e de intervenção” (MOURA, 1977, p. 14). No caso desse enfoque, o meio de origem é a Argentina ditatorial, analisado sob a perspectiva da intervenção artística-musical de León Gieco, reconhecendo nela elementos que transparecem a complexidade daquela realidade. Relacionado ao papel político da canção, ressaltamos o estudo de Arnaldo Contier, quem destaca o aspecto contestatário das canções desde a Revolução Francesa (1789), embora se perceba com maior vigor no transcurso do século XX, principalmente a partir da Revolução Russa (1917), momento em que “muitos artistas, intelectuais, escritores, compositores postularam a ideia da arte como um fator de transformação política e social” (CONTIER, 1988, p. 110). Nesta perspectiva, a canção popular pode evidenciar, em suas entrelinhas, anseios de mudança e manifestações de oposição a determinados regimes políticos.

Em sintonia, Marcos Napolitano nos ajuda a compreender que a música como documento deve ser percebida, assim como outras fontes históricas, “em suas estruturas

internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade” (NAPOLITANO, 2005, p. 236). De acordo com o autor, o pesquisador deve evitar utilizar uma visão objetivista da fonte musical (aquela que acredita que a música por si só transmite literalmente a realidade); e, por outro lado, deve também evitar uma percepção “subjetivista” (na qual a “ilusão de subjetividade”, a crença de que tudo que o artista diz é “subjetivo” e deslocado de seu contexto, encobre a análise que considera o todo, o meio e as condições de produção e reprodução daquela obra) (NAPOLITANO, 2005, p. 237). Assim, no momento de análise das fontes musicais, em consonância com outras informações, podemos elaborar algumas perguntas, que se tornam pertinentes para esquematizar a investigação, tais como: Qual a relação da canção com o contexto histórico estudado? Qual o seu tema geral? Quais as referências a acontecimentos específicos? Quem fala e para quem fala? Existem figuras de linguagem? Existe intertextualidade com outros textos, poemas, discursos? Qual pode ser o objetivo final dessa canção? Existem informações sobre a instrumentalização dessa canção e como ela nos ajuda a compreender a mensagem do texto? Qual a trajetória dessa canção (quando e onde foi produzida, se foi censurada, se teve difusão em outros países, se ainda permanece vigente, etc.)? (NAPOLITANO, 2002).

Para essa análise, deve-se ter em vista a análise global da canção⁸, colocando especial atenção no diálogo entre “evidência” e “representação”. Napolitano entende a primeira como reconhecer, na fonte, um processo ou evento ocorrido anteriormente; já, a segunda, como sua construção social, normalmente mediada por um sujeito, grupo social ou instituição (NAPOLITANO, 2005, p. 240). Essa abordagem está baseada nos pressupostos da Nova História, que, diferente da tradição positivista, compreende as fontes como documentos repletos de representações, intencionalidades e parcialidades (LE GOFF, 2000). Outros autores também contribuem para esse aporte teórico-metodológico, caso de José D’Assunção Barros, quem entende a canção como uma “arte temporalizada”, ou seja, vinculada ao contexto e às condições de sua criação (BARROS, 2019, p. 27), e Geraldo Vinci de Moraes, quem enfatiza que o distanciamento entre a letra e a estrutura da canção deve ser feito com perspectiva analítica, sem esquecer que “os elementos da poética concedem caminhos e indícios importantes para compreender não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela” (MORAES, 2000, p. 215).

As contribuições de Tânia da Costa Garcia colaboram com nossa discussão, pois ela ressalta que a música passa a fazer parte do universo de análise dos(as) historiadores(as) na medida em que “a produção cultural contribui para a reelaboração

simbólica das estruturas materiais, reprodução ou transformação do sistema social” (GARCIA, 2021, p. 29). A autora ainda nos ajuda a pensar sobre a riqueza de fontes históricas ao pesquisarmos a música; ela destaca que não somente a canção em si é uma fonte, mas também um conjunto de materiais híbridos, que circulam em torno da composição, é o caso de materiais impressos (como jornais e revistas). Nessa perspectiva, Garcia cita os *Long Plays* (LP’s) como uma fonte privilegiada, já que muitas vezes é composto do álbum com as canções e de um material escrito, com a ficha técnica de produção, os nomes dos artistas, a data e local de gravação. Nesse sentido, a própria capa e contracapa de um álbum pode nos conceder uma complementação da análise através do diálogo com as artes visuais e a imprensa. Segundo a autora, a imprensa e a música popular urbana: “constituem índices identitários das sociedades modernas [...] expressam visões de mundo as mais diversas e mobilizam diferentes tipos de escuta e leitura, constituindo-se em fonte privilegiada para o estudo destas sociedades” (GARCIA, 2021, p. 33,34).

A noção de Intelectual Artista, elaborada por Fabiano Aguiar (2010), compreende o artista como um agente social em permanente interação com a sua realidade. O seu engajamento político pode ser observado, direta ou indiretamente, a partir de sua atuação e, principalmente, através de suas canções. Isso nos remete à contribuição de Antonio Gramsci acerca do intelectual orgânico. Gramsci (1982) destaca que todo ser humano é intelectual, mesmo não desempenhando formalmente este papel dentro da sociedade, pois não é possível excluir completamente a intervenção intelectual de outras atividades desempenhadas; sendo assim, todos podem contribuir “para manter ou para modificar uma concepção de mundo” e “promover novas maneiras de pensar” (GRAMSCI, 1982, p. 7-8). Por evidenciarmos que León Gieco cumpre um importante papel social e expressa, através da materialidade da sua produção artística, anseios de parte expressiva de segmentos sociais impactados pela Ditadura de Segurança Nacional argentina, o consideramos como um intelectual artista.

Concordamos, ainda, com Zuleide Silveira, sobre sua análise do conceito de Cultura relacionado à concepção materialista da História⁹. Aqui, a centralidade se encontra na práxis humana, na produção e reprodução da vida sociocultural, com uma ênfase para a ação transformadora da realidade. Como a autora destaca, a dimensão cultural não se encontra separada do contexto social, político e econômico de uma sociedade, pelo contrário, ela deve ser entendida dentro desse conjunto de relações, onde a cultura pode representar um “fragmento da realidade” dentro da compreensão da

dimensão cultural como um “campo contraditório de disputas e tensões em torno de projetos de sociedades” (SILVEIRA, 2014, p. 12).

O contexto histórico e cultural da redemocratização argentina (1983-1992)

A Argentina se torna novamente um país democrático no final do ano de 1983, tendo como primeiro presidente desse período, pelo partido Unión Cívica Radical (UCR), Raúl Alfonsín. Sobre questões referentes à defesa dos direitos humanos, algumas considerações sobre seu governo são necessárias. Logo que assume a presidência, ele se dispõe a investigar e punir os responsáveis dos crimes cometidos durante a ditadura, dessa forma, é criada a *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP), comissão investigativa, responsável por apresentar, ao Poder Executivo, um informe referente às violações de direitos humanos ocorridas durante o período de Terrorismo de Estado (RAPOPORT, 2003, p. 718). Além disso, foi revogada a *Ley de Amnistía*, conhecida como *Ley de Pacificación Nacional*, que era, desde setembro de 1983, uma autoanistia promulgada pelos próprios militares.

Desde o início da presidência de Alfonsín, sua intenção era punir unicamente os chefes militares do alto escalão, principalmente os que compunham as Juntas Militares, deixando, assim, impunes os que, em sua análise, estavam apenas “cumprindo ordens superiores” (LORENZETTI; KRAUT, 2011, p. 83). Através desse posicionamento que será implementada a *Ley de Obediencia Debida*, em junho de 1987 e a *Ley de Punto Final*¹⁰, em dezembro de 1986, ambas leis marcam um retrocesso muito profundo na questão da justiça e punição aos crimes da ditadura na Argentina. Muitos músicos se pronunciaram contra essas leis, o vocalista da banda Los Fabulosos Cadillacs, Vicentico Fernández Capello, por exemplo, durante uma comitiva de imprensa, declarou que não se sentaria junto “*en la mesa de quien firmó la Ley de Obediencia Debida*” (PROVÉNDOLA, 2017, p. 152), referindo-se ao deputado Jesús Rodríguez. A banda, poucos anos depois, no disco *Yo te avisé*, de 1987, lançou uma música chamada “*Yo no me sentaría en tu mesa*”: “*Ya no podrás mirarnos a los ojos más / nosotros somos amigos vos que solo estás / Por más que quieras tapar toda nuestra voz / nunca podrán callar esta canción*” (PROVÉNDOLA, 2017, p. 152).

Entretanto, foi durante o governo de Alfonsín que ocorreu, em meados de 1985, o julgamento das Juntas Militares que estiveram no poder durante os anos ditatoriais. Das condenações do julgamento, Lorenzetti e Kraut comentam que:

De los nueve comandantes juzgados, cinco fueron condenados por decisión unánime de los seis jueces de la Cámara por la privación de libertad calificada por violencia y amenazas (y acesorias legales) y por la comisión de múltiples delitos que iban desde el robo hasta homicidio agravado. El teniente General Jorge Rafael Videla (R) y el Almirante Emilio Eduardo Massera (R) fueron condenados a prisión perpetua e inhabilitación absoluta perpetua. Se condenó al Brigadier General Orlando Ramón Agosti (R) a cuatro años y medio de prisión, mientras que el Teniente General Roberto Eduardo Viola (R) y el Almirante Armando Lambruschini (R) recibieron una condena a ocho y a diecisiete años de prisión e inhabilitación absoluta perpetua, respectivamente. (LORENZETTI; KRAUT, 2011, p. 89).

Apesar de não ter condenado todos os responsáveis das Juntas, este julgamento marcou o início de um processo de punição aos crimes de lesa humanidade. Como foi um fato inédito até aquele momento, também atraiu a mídia internacional e diversos organismos de direitos humanos do Cone Sul, pois, na realidade o julgamento serviu como uma esperança de justiça, mostrou que era possível punir os agentes dos Estados repressores em tribunais civis, inclusive com a prisão perpétua.

Assim que Alfonsín assume a presidência, ocorre a eliminação das listas de censura da ditadura, as chamadas *listas negras*, o que, na prática, significava que a censura sobre as músicas havia terminado. Neste mesmo período também ocorrem eventos gratuitos de música popular e de rock, para incentivar a retomada de suas difusões, organizados pela Secretaria da Cultura de Buenos Aires. Dessa forma, artistas que eram proibidos durante a ditadura, a partir de 1984 tiveram a difusão de suas canções autorizadas, tanto no rádio e espaços televisivos, quanto em shows ao vivo. Nesse momento de retomada da democracia, observamos, portanto, uma abertura política e, conseqüentemente, uma abertura cultural; um exemplo disso é o surgimento de novas bandas de rock, punk e heavy metal¹¹. Ao mesmo tempo, ocorre uma conscientização em torno da defesa dos direitos humanos, protagonizada, principalmente, pelas próprias organizações de Direitos Humanos, como as Mães da Praça de Maio, mas também ativismo universitário, artístico e trabalhista. Sobre isso, Jorge Fernández destaca:

As Mães da Praça de Maio e as organizações de Direitos Humanos tornavam-se porta-vozes do despertar de uma nova consciência social, original e desvinculada das lutas partidárias. Aos poucos houve um renascimento intelectual, cultural e artístico: as universidades voltaram a se tornar polos de debate e ativismo. Velhas e novas manifestações, tais como o rock nacional, o teatro e o retorno do cinema contestador puderam sair dos espaços restritos onde se encontravam. Era também o renascer da justiça, da solidariedade e da participação política maciça, mas principalmente da tomada de consciência de que um inimigo em comum unira a sociedade em torno

de um ideal que representava a “grande solução”: a democracia (FERNÁNDEZ, 2006, p. 42).

O governo de Alfonsín foi marcado, ainda, por ampla instabilidade econômica, com baixa dos salários e aumento significativo da inflação, motivo que fez com que seu mandato se encerrasse prematuramente. Nas eleições de 1989, o candidato do partido Justicialista, Carlos Saúl Menem venceu as eleições com 49% dos votos válidos. Em seu governo, houve a aplicação de diversas medidas neoliberais como a abertura para o comércio internacional e a mudança da função estatal, que deveria diminuir sua intervenção na área econômica e seu assistencialismo na área social (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 477). Os candidatos para a presidência argentina nas eleições de 1989 utilizaram o rock em suas campanhas, uma canção de Litto Nebbia, por exemplo, encerrou a campanha de Menem no festival *Rock en la Boca*, que contou com shows de diversos artistas e bandas. No momento da vitória de Menem, também aconteceram shows de artistas como Luis Alberto Spinetta, Pedro y Pablo, Fito Páez, Horacio Fontova, Ratonos Paranoicos e Lito Vitale. O cantor Charly García, entretanto, teve uma posição contrária à vitória do presidente, inclusive declarou que se Menem vencesse, ele (Charly) sairia da Argentina, o que, na prática, não aconteceu. Ao contrário, durante o governo de Menem, Charly se aproximou de forma considerável do mandante, inclusive aceitou fazer shows em eventos organizados pela presidência.

No âmbito da defesa dos direitos humanos, o governo de Carlos Menem retrocedeu de forma significativa. Desde o final de 1989, o presidente assinou diversos decretos responsáveis por conceder indultos (“perdões”) aos civis e militares em processo de julgamento ou já condenados por crimes efetuados durante a ditadura (LORENZETTI; KRAUT, 2011, p. 99). Os indultos representaram grande polêmica e ocasionaram manifestações de discordância e denúncia entre os músicos, observadas em entrevistas, ações e nas próprias músicas compostas naquele momento. Charly García, em uma entrevista, falou que: “*no había forma de llegar al paraíso sin juzgar a los culpables del infierno*”. Nessa mesma declaração, o músico disse que deveria ser construído um “*Museo de la Tortura de la ESMA*”, que, segundo Provéndola, era uma ideia precursora para a época e que, com o tempo, se tornaria realidade (PROVÉNDOLA, 2017, p. 158). O conjunto de prédios onde funcionava a *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA) foi um dos maiores centros clandestinos de detenção, tortura e assassinato durante a ditadura (estima-se que aproximadamente cinco mil pessoas foram desaparecidas neste local). Os prédios foram desocupados e, em 2003, assumidos como parte integrante das Políticas de Memória. Hoje, o complexo abarca a

sede de inúmeras organizações vinculadas à defesa dos direitos humanos e conta com um amplo centro de memória sobre o período ditatorial, conhecido como *Espacio Memoria y Derechos Humanos - Ex-ESMA*¹².

Alguns outros músicos também declararam-se contrários aos indultos, caso do vocalista da banda Los Violadores, Pil, quem disse que: “*Eso del indulto pasa por la decisión del presidente, él pagará sus costos políticos. Lo que yo me pregunto es para qué existen las cárceles. Si esta gente condenada por la muerte de miles de personas sale en libertad*” (PROVÉNDOLA, 2017, p. 158). Nesse contexto, a banda Ataque 77 lançou uma música denominada *Justicia*, tendo os indultos como tema:

Anda suelto un ladrón al que llaman señor / y sale siempre en las noticias / y que tiene todo lo que a todos nos faltó / ¿y a esto le llaman justicia? ¿Justicia para quién? (...) / Nuestra ley castiga sin piedad al que robó por mantener a su familia / pero indulta a aquellos que robaron la ilusión / ¿y a esto le llaman justicia? ¿Justicia para quién? (ATAQUE 77, Sony Music Entertainment Argentina S.A., 1993).

Como podemos observar, os indultos concedidos por Menem representaram um enorme “passo atrás” no que se refere à luta contra as sequelas da ditadura na Argentina. Assim como os artistas que vimos, León Gieco também se manifestou publicamente sobre o assunto, o cantor escreveu um texto para o jornal *Página/12*, chamado *Ni un paso atrás*. Para nossa análise, embora extensa, acreditamos que essa coluna seja importante em sua totalidade:

En toda batalla, en toda lucha, se gana y se pierde. El indulto ha sido una derrota pero hemos ganado otras cosas, por ejemplo, que la gente hoy tenga consciencia de las barbaridades que cometió la última dictadura militar y del dinero que se han robado de las arcas argentinas. Hemos dado a conocer la lucha por los derechos humanos y hoy todos saben de qué se tratan esas dos palabras. Me tomo el atrevimiento de escribir en primera persona porque soy un militante de los derechos humanos. Desde hace una década dedico siempre una canción a las Madres de Plaza de Mayo, hablo de los derechos del hombre y elogio a quienes trabajan por los derechos humanos. El indulto es una derrota en la lucha por estos derechos, pero por ello no podemos tirarnos atrás. Debemos pensar del siguiente modo: si no hubiésemos hecho todo lo que hicimos (festivales, militancias personales, canciones dedicadas a las Madres, a los torturados, a los desaparecidos, el festival de Amnistía, el disco a favor de los derechos humanos, el festival contra el indulto frente al Obelisco, etc.), hoy estaríamos aún mucho peor. Hay que creer en la lucha que libramos todos estos años y no abandonarla por esta derrota. Hay que confiar y amar lo que defendimos, y seguir haciéndolo. Perdimos, el indulto ya está abrochado, pero también ganamos: la gente hoy tiene conciencia de lo que sucedió. A partir de aquí hay que seguir insistiendo. Cada aparición pública de los músicos, de los artistas que llevamos gente, debe servir para decir ‘me manifiesto en contra del indulto’. Debe quedar claro que no lo aceptamos porque no olvidamos que se robaron todo y que mataron a treinta mil personas. Vivir es una lucha, se dice

y con razón. Debemos seguir viviendo y luchando. Hay que trabajar en contra del olvido, porque el indulto no alcanzará a borrar la memoria. Hay que trabajar a favor de los quince mil chicos que se mueren de hambre y de enfermedades cada dos años en la Argentina. Esto también tiene que ver con la justicia y con los derechos humanos. Yo trabajo por eso. (FINKELSTEIN; GIECO, 2011, p. 220).

Ao compreendermos a história como um processo em que os agentes estão em permanente relação dialética, os indultos e o governo de Menem de forma geral, representaram, ao mesmo tempo, um grande retrocesso, mas também um momento de aumento da conscientização e luta popular do povo argentino, principalmente, a luta pela justiça em relação aos crimes da ditadura. Este posicionamento de León Gieco serve para exemplificarmos seu constante comprometimento com as lutas sociais. Sua música esteve interligada às lutas populares daquele momento. Ao pensarmos na noção de intelectual de Gramsci, percebemos como, embora todos os seres humanos tenham a capacidade intelectual, alguns, de forma direta, cumprem a função social intelectual na sociedade (GRAMSCI, 1968, p. 19). A partir desta ideia, alertamos para a necessidade de não relacionar a intelectualidade ao âmbito restrito da academia universitária, e sim extrapolá-lo para o conjunto das sociedades e dos artistas desse meio¹³. Ao pensarmos o caso de León, e relacioná-lo com os estudos de Gramsci, percebemos a possibilidade de os artistas disporem da intelectualidade e transporem isso em suas produções, fator que se explicita no diálogo permanente com as questões político-sociais. Da mesma forma, o conceito de Canção Política é central, pois também corrobora para pensarmos o papel social que os músicos podem cumprir desde sua realidade material, contribuindo para mantê-la ou modificá-la.

Podemos perceber, ao longo deste breve histórico contextual, que León Gieco esteve constantemente posicionado politicamente, em defesa das consignas de memória, verdade e justiça e, concomitantemente, contra qualquer tipo de retrocesso. Na próxima parte deste artigo daremos continuidade à essa análise, porém, voltaremos nossa atenção à algumas músicas do artista, procurando evidenciar nelas traços desse engajamento político em relação à contestação aos mecanismos e sequelas da ditadura na sociedade argentina.

As canções de León Gieco

Durante a Guerra das Malvinas (1982), ao final da ditadura, ocorre a manipulação militar sobre a canção *Sólo le pido a Dios*, uma das mais conhecidas

composições de León Gieco, lançada no disco *IV LP* (Inamu, 1978). A canção foi censurada logo após seu lançamento, período em que León estava no exílio; mesmo proibida, através de notícias que chegavam para León, este sabia que a canção era entoada como uma espécie de “hino nacional” nas ruas de Buenos Aires. Porém, durante a Guerra das Malvinas, ela não só foi retirada da censura como se tornou “de interesse nacional” pelos militares, sendo estes responsáveis por manipular completamente o sentido original da canção (Gieco relaciona o processo de composição com alguns acontecimentos, como a partida de Mercedes Sosa ao exílio, a ameaça de guerra contra o Chile e as diversas proibições e censuras que ele estava submetido naquele momento), ou seja, não possuía relação nenhuma com a Guerra das Malvinas e, inclusive, foi escrita anos antes da mesma. Segundo documento oficial da Secretaria de Informação Pública (SIP), a justificativa da difusão desta e outras canções também elencadas foi a de que: “*Los temas recomendados exaltan la nacionalidad, reivindican la soberania argentina sobre las Malvinas y resaltan la fe religiosa y el antibelicismo*” (MARCHINI, 2008, p. 200). Segue a letra da canção na íntegra:

Sólo le pido a Dios / que el dolor no me sea indiferente, / que la resaca
muerte no me encuentre / vacío y solo sin haber hecho lo suficiente. //
Sólo le pido a Dios / que lo injusto no me sea indiferente, / que no me
abofeteen la otra mejilla / después que una garra me arañó esta suerte.
// Sólo le pido a Dios / que la guerra no me sea indiferente, / es un
monstruo grande y pisa fuerte / toda la pobre inocencia de la gente. //
Sólo le pido a Dios / que el engaño no me sea indiferente / si un
traidor puede más que unos cuantos, / que esos cuantos no lo olviden
fácilmente. // Sólo le pido a Dios / que el futuro no me sea indiferente,
desahuciado está el que tiene que marchar / a vivir una cultura
diferente. (GIECO, Inamu, 1978).

Esta é uma canção de influência *folk*, estilo muito presente na trajetória do músico. A instrumentação é composta basicamente por violão, charango, gaita, acordeon e voz. A entonação vocal, central na canção, nos faz perceber o sentido de “prece” e de “desejo” contido da mensagem. Não é à toa que a música, posteriormente, ganhou esse sentido de *plegaria* (prece, oração) sendo entoada pelo público em seus shows de maneira contundente. Além disso, a música foi amplamente regravada por outros músicos, sendo cantada em diversos idiomas, por Raul Ellwanger, Beth Carvalho, Outlandish, Bruce Springsteen, David Byrne, Abel Pintos, Pibes Chorros, entre outros.

Após a utilização da canção pelos militares, León enfrentou uma fase depressiva e, por esse motivo, esteve um tempo sem produzir músicas novas. Em 1985, ocorre o lançamento do primeiro disco de *De Ushuaia a la Quiaca*, uma viagem musical onde

León experimenta novas sonoridades e explora ritmos tradicionais. O projeto contou com viagens pelo interior do país, e León foi acompanhado dos músicos Gustavo Santaolalla e Leda Valladares. Muitas composições desse disco são emblemáticas como *Para Pete* (dedicada ao cantor Peter Seeger) e *Don Sixto Palacevino* (inspirada no mesmo), além de outras canções que são interpretações de composições de outros artistas, como *Príncipe Azul*, de Eduardo Mateo e *No existe fuerza en el mundo*, de Gustavo Santaolalla. Desse disco é digna de destaque a mensagem contida na canção *Cola de Amor*, representativa do momento atravessado pelo artista: “*Para poder seguir tengo que empezar todo de nuevo / un canto libre para la luna y para vos*” (GIECO, EMI Odeon, 2005).

Iremos nos ocupar de mais algumas canções de León, são elas: *Semillas del Corazón* (Independente, 1988); e três músicas gravadas no disco *Mensajes del Alma* (EMI Odeon, 1992): *Cinco siglos igual*, *Los salieris de Charly* e *Mensajes del Alma*. A letra¹⁴ de *Semillas del corazón* foi inspirada pela luta das *Abuelas* para encontrar as crianças desaparecidas pela ditadura:

Te irás con las estrellas, romperás el mundo en dos / Vindrás con la tormenta por las noches sin amor / Vindrás con la tormenta por las noches sin amor / Andarás pisando un sueño, sin los besos de un adiós / El signo de la luna hace de cuna a la canción // Hoy siento que es la vida que te regala un día / del corazón semillas para plantar tu herida / Sin embargo sos un sol, sos la vida en una flor / sos un nuevo día libre que traes para los dos // Correrás siempre a la puerta que golpea sin razón / la campana del milagro en oración se convirtió / Sos una semilla de este pobre corazón / que un día vio de cerca todo lo que desangró. (GIECO, independente, 1988).

Segundo depoimento de Estela de Carlotto, presidenta da associação *Abuelas de Plaza de Mayo*, León sempre lutou ao lado das avós; propósito que pode ser observado nessa canção, ao ter como tema a restituição dos netos desaparecidos pela ditadura argentina. Segundo Estela de Carlotto, sobre o cantor:

Él, desde sus letras, canciones y actitudes, y nosotras, en la búsqueda incansable de los hijos y los nietos, tenemos una lucha en común. León se representa y nos representa en esa frase que describe el pueblo argentino: “No nos han vencido”. Su vigor de poeta, su calidez de muchacho comprometido y su ternura de hijo de todas han sido el alimento del alma necesario para seguir construyendo entre todos, el país con el que nuestros treinta mil desaparecidos soñaron. (FINKELSTEIN; GIECO, 2011, p. 495).

A partir desse depoimento, percebemos, mais uma vez, que o comprometimento de León com essa luta ultrapassou o universo de suas canções e se configurava como uma militância constante ao lado das famílias das vítimas do Terrorismo de Estado. O tema das crianças desaparecidas e, anos depois, restituídas às suas famílias biológicas

através da luta das avós, é presente em toda letra de *Semillas del corazón*. É importante lembrar que a ditadura argentina foi a que mais sequestrou e desapareceu crianças, somando em torno de 500 bebês e crianças desaparecidas. Por exemplo, o trecho “*Andarás pisando un sueño, sin los besos de un adiós*”, pode remeter à crueldade com que agiam os agentes do estado terrorista da ditadura, que fizeram com que as famílias não tivessem nem ao menos a oportunidade de se despedir de seus entes queridos. Na parte: “*Sos una semilla de este pobre corazón que un día vio de cerca todo lo que desangró*” evidenciamos que, o fato de reencontrar as crianças desaparecidas simbolizava a esperança (semente) recuperada, após um cenário desmobilizador, de incertezas e tristezas pela dor da perda. Na frase “*Correrás siempre a la puerta que golpea sin razón*” podemos lembrar que os familiares de desaparecidos políticos nunca deixam de esperar, há inúmeros relatos de pessoas que passam dias e noites esperando o regresso de seus filhos, netos e companheiros, muitas vezes não mudam de endereço e não alteram o quarto dessas pessoas na esperança de que retornem. León também escreve sobre o “*pobre corazón*”, que provavelmente se refere ao coração de quem perdeu esses desaparecidos e “*vio de cerca todo lo que desangró*”, tendo em vista que, para quem vivenciou dessa da ausência de seus filhos, uma última esperança pode ser o encontro das “*semillas*” (netos), frutos de relações de pessoas tão jovens que tiveram seus sonhos interrompidos tão precocemente.

As canções que abordaremos a seguir fazem parte do disco *Mensajes del Alma*, de 1992, primeiro álbum do artista lançado pela gravadora EMI-Odeon. O disco conta com as melodias do tecladista Luis Gurevich, e neste trabalho León investe em novas sonoridades e experimenta com o uso de baterias eletrônicas, por exemplo. Com a finalidade de seguir a ordem de aparição das canções no disco, destacamos primeiramente *Los salieris de Charly*, que tem em seu título – e refrão – uma nítida homenagem à Charly García. Nesta canção, o artista mesclou alguns elementos da cultura nacional, no âmbito da própria música e também relacionados às questões político-sociais; a melodia, com a batida fortemente marcada, principalmente pela bateria e pela linha de baixo, lembra muito um *rap*, onde o restante dos instrumentos toma uma proporção maior somente em algumas partes da canção, especialmente após o refrão e em seu final. Sobre a letra, alguns de seus trechos são dignos de destaque:

(...) Queremos ya un presidente joven / que ame la vida que enfrente la muerte / La tuya la mía de un perro de un gato / de un árbol de toda la gente / Compramos el página, leemos a Galeano / cantamos con la Negra, escuchamos Victor Jara / Dicen la juventud no tiene / para gobernar experiencia suficiente / Menos mal, que nunca la tenga / experiencia de robar / Menos mal, que nunca la tenga / experiencia de

mentir / Somos del grupo los salieris de Charly / Le robamos melodias a el ,ah,ah,ah (...) / (...) Que nos dirán por no pensar lo mismo / ahora que no existe el comunismo / Estarán pensando igual / ahora son todos enfermitos / Estarán pensando igual / ahora son todos drogadictos (...) / (...) El 1 % quiere esto torcer / El 9 % tiene el poder / De lo que queda el 50 solo come / Y el resto se muere sin saber por qué / Es mi país, es el país de Cristo / damos todo sin recibir / Es mi país, es un país esponja / se chupa todo lo que pasó (...). (GIECO, EMI Odeon, 1992).

Como já visto, nesta época, o presidente do país era Carlos Menem, e a primeira estrofe que destacamos acima, demonstra uma crítica ao mesmo. Algumas de suas composições, segundo León, são, de fato, representativas de determinados acontecimentos históricos. O compositor comenta, referente ao sentido dessa canção: “*Es totalmente antimenemista*” (FINKELSTEIN; GIECO, 2011, p. 422). Por outro lado, na letra são citados alguns nomes de artistas que, além de serem especiais para a vida do autor, corroboram, segundo o mesmo, para a construção de um sentimento de pertencimento argentino e latino-americano, como o escritor uruguaio Eduardo Galeano, o jornal *Página/12*, e os músicos Mercedes Sosa (*la Negra*) e Víctor Jara. Ao mencionar o comunismo, faz uma brincadeira de este não existir mais, no contexto pós-ditadura, entretanto, pelo fato dos jovens constantemente serem rotulados pejorativamente pelo *establishment*, outros termos tomariam o lugar do comunismo, como “*enfermitos*” (“doentinhos”) ou “*drogadictos*”. Nas estrofes: “*El 1 % quiere esto torcer / El 9 % tiene el poder*”, o autor faz referência aos indultos, pois, na ocasião de uma manifestação popular, Menem alegou que “não governava para 1% da população”, depreciando às 350 mil pessoas presentes naquele ato contra os Indultos. Em “*Es mi país, es un país esponja / se chupa todo lo que pasó*”, o autor se refere à falta de memória, principalmente no que diz respeito à história recente do país, evidenciando na mensagem, também, o descaso do governo de Carlos Menem com esses temas sensíveis da história argentina¹⁵.

A música título do disco *Mensajes del alma*, contém uma letra composta por uma das letras mais profícuas para analisarmos a presença das consignas de memória e da verdade sobre o período da ditadura na produção do músico. A canção, assim como *Los salieris de Charly*, vista anteriormente, também aborda o retrocesso da justiça durante o governo de Menem, além disso, expõe em sua letra, pela primeira vez na obra de León, o nome de um dos agentes da repressão durante a ditadura¹⁶. Alfredo Astiz, é mencionado na letra com o apelido que ficou conhecido: *ángel rubio de la muerte*. Alfredo Astiz, ex-comandante da Marinha, compôs um Grupo de Tarefas que sequestrou, torturou e desapareceu pessoas, principalmente através da base na ESMA.

Além disso, o repressor infiltrou-se, para ceder informações aos órgãos repressores, na organização *Madres de Plaza de Mayo* e foi responsável pelo sequestro e desaparecimento de Azucena Villaflor (primeira presidenta da associação), Esther Ballestrino e María Ponce (*madres fundadoras*), Alice Domon e Léonie Duquet (freiras franciscanas). Alfredo Astiz, ainda, lutou durante a Guerra das Malvinas, e liderou o grupo chamado Lagartos¹⁷. A letra de *Mensajes del Alma*, em sua totalidade:

En mi país por año hay 15 mil chicos que vuelan / como angelitos con sus alas por el buen aire / con la suerte y la calma de no haber conocido nada / para seguir siendo buenos quizás Dios robó esas almas / Que piensas cuando te hablo de todo lo que pasó / viste que todas las cosas se saben con el tiempo / Suelto y aún viviendo el católico que bendijo / ya perdió hace mucho tiempo su lugar en el cielo / Todos los días que te lleve saber cómo esto fue / te servirá para ser en otro tiempo algo más libre // Son las únicas palabras que te pido escuchar / si no me muero de vergüenza hoy acá / a todos por igual alguien nos espera / y de cualquier manera llorarás / Que dignidad tan grande la de creer siempre en la vida / con solo ver una flor brotando entre las ruinas // Tu canción fue la rueda de los días que siguieron / tu canción fue más lejos que la muerte que te hicieron / no tengas miedo ya dimos la vuelta al espanto / un viento algo más calmo se viene anunciando / El polvo de estas calles pone a santo con represor / pone al inocente en pena y despierta al asesino / témpano del olvido y de nunca decir nada / cuantas miradas caídas sin ver que es lo que pasa / Ningún dolor se siente mientras le toque al vecino / el que manda a matar es para sentirse más vivo // Son mensajes del alma herida pero bien clara / sobre lo cobarde toda la verdad / ángel rubio de la muerte de que poco te sirvió / el himno, Jesús, la bandera, y el sol que te vió. (GIECO, EMI Odeon, 1992).

A melodia é composta basicamente pelo piano, baixo e bateria, tendo um realce muito grande para a voz de León e o piano, que é marcante em toda a canção, dando a impressão de trazer um “pano de fundo” para a mensagem principal, que seria o recado dado por León na letra da música. Muitas das músicas de León têm a característica de ter melodias “alegres” para letras pesadas e relacionadas ao contexto político-social. Um sentimento que perpassa a letra da canção é o de que é necessário que se conheça aquele passado traumático; conhecer para, principalmente, lutar para que não se repita e, ao mesmo tempo, lutar para que haja justiça. (*Todos los días que te lleve saber cómo esto fue / te servirá para ser en otro tiempo algo más libre*). A letra tem um tom de apelo, de súplica (*Son las únicas palabras que te pido escuchar / si no me muero de vergüenza hoy acá*), um rogo e, ao mesmo tempo, um chamamento para sensibilizar as pessoas diante dessa história, para mobilizá-las em torno da luta para a responsabilização e julgamento dos culpados, tendo em vista que perdoá-los nunca foi uma questão pautada por León, pelos familiares e pelas principais organizações de direitos humanos. Sobre essa letra, León comentou que:

Yo en cambio me siento un poco frustrado cuando escribo sobre un tema, por ejemplo sobre Astiz, y veo que mi canción no ayuda a cambiar una situación, no ayuda a meterlo definitivamente en cana por toda la eternidad. Siento una especie de fracaso por ese tema. (FINKELSTEIN; GIECO, 2011, p. 340).

Em novembro de 2017, alguns anos após essa fala, Alfredo Astiz foi condenado à prisão perpétua pela ampla lista de crimes que cometeu. Nessa música podemos observar nitidamente o comprometimento do músico com esse passado traumático, que justamente por carregar a dor e o trauma, nunca passa completamente. As músicas, por serem um produto da consciência social de quem as compõe, carregam, também, o sentido de “resposta” a acontecimentos e fatos históricos. As produções musicais podem significar como manifestos da luta social de uma parcela significativa da sociedade, considerando que estão em diálogo permanente com a realidade material – a qual pode estar explícita ou não em uma canção. Evidenciamos essas canções específicas de León Gieco por acreditarmos que elas, a partir do contexto pós-ditadura, ressaltam a defesa dos direitos humanos e a luta por memória verdade e justiça, porque, como ficou evidente, elas não se preocupam apenas em lembrar dos acontecimentos em tom memorialístico, elas fazem parte de um universo de lutas populares muito maior; fator que fica claro ao analisarmos a fala de León e sua frustração ao crer que não ajudou de imediato na prisão do repressor.

Sobre isso, é importante entendermos que a Cultura, de modo geral, e as manifestações artísticas, por si só, não tem o poder de transformação de uma realidade (tarefa para um processo revolucionário), até porque devemos enxergar as limitações das práticas culturais, como bem assinala Francis Mulhern (1999, p. 56). Entretanto, essas práticas estão submersas, a partir de seu contexto específico, em uma rede de tensões políticas, sociais, econômicas, que é também seu meio de origem e difusão, ou seja, essas manifestações artísticas podem representar um “fragmento” da realidade material (SILVEIRA, 2014, p. 13). Uma música não pode transformar sozinha a realidade, mas ela é sua parte integrante, como é o caso de *Mensajes del Alma*, fragmento de uma luta que foi e é muito maior. As canções de León Gieco fazem parte de um terreno de luta, onde existe um fato comprovado de dominação e, dialeticamente, ações de resistência e possibilidades materiais de libertação, ou seja, elas fazem parte do que Gramsci chama de “contra hegemonia”, onde a agência social dos intelectuais no fazer cultural, junto com as camadas subalternas, são parte integrante do fazer revolucionário (GRAMSCI, 2004, p. 53).

Por fim, a música que destacamos agora é *Cinco siglos igual*, feita em 1992, versa sobre os cinco séculos de “conquista” da América. Durante as “comemorações” desse quinto centenário da “conquista”, León Gieco foi convidado para fazer uma participação, no dia 12 de outubro de 1992, em um evento espanhol, convite que o músico recusou, porque, segundo ele, preferia comemorar o dia 11, como “*el último día de libertad en América*”¹⁸. Nessa canção, León ressalta os cinco séculos de invasões, genocídios contra povos originários, injustiças e violências; em consonância, evidencia continuidades, falando sobre a permanência da violência na América Latina. Seu instrumental é composto somente pelo piano e voz, dessa vez em uma melodia mais triste e melancólica, nos seus shows ao vivo, ela costuma ser entoada *a capella*, com o público.

Soledad sobre ruinas, sangre en el trigo / rojo y amarillo, manantial del veneno / escudo heridas, cinco siglos igual. // Libertad sin galope, banderas rotas / soberbia y mentiras, medallas de oro y plata / contra esperanza, cinco siglos igual. // En esta parte de la tierra la historia se cayó / como se caen las piedras aun las que tocan el cielo / o están cerca del sol o están cerca del sol. // Desamor desencuentro, perdón y olvido cuerpo con mineral, pueblos trabajadores, infancias pobres, cinco siglos igual. // Lealtad sobre tumbas, piedra sagrada / Dios no alcanzó a llorar, / sueño largo del mal, hijos de nadie, cinco siglos igual. // Muerte contra la vida, gloria de un pueblo desaparecido / es comienzo, es final, leyenda perdida, cinco siglos igual. // En esta parte de la tierra la historia se cayó / como se caen las piedras aun las que tocan el cielo / o están cerca del sol o están cerca del sol. // Es tinieblas con flores, revoluciones y aunque muchos no están, / nunca nadie pensó besarte los pies, cinco siglos igual. (GIECO, EMI Odeon, 1992).

Múltiplos são os temas presentes nessa canção; podemos evidenciar a abordagem de fatos históricos como a colonização europeia e o genocídio dos povos indígenas e, ao mesmo tempo, acontecimentos da história recente do continente americano. Sobre a história do tempo presente alguns trechos ressaltam a questão da ditadura; como na estrofe “*gloria de un pueblo desaparecido*”, na qual observamos um teor quase irônico com o termo “glória”, por este ser constantemente utilizado por ufanistas, principalmente durante estados ditatoriais. O “povo desaparecido” pode versar sobre os povos originários desaparecidos e também sobre os desaparecidos políticos da ditadura. Percebemos um sentido similar na frase “*y aunque muchos no están*”. A expressão “*igual*”, que adjetiva os “*cinco siglos*” demonstra o sentido da permanência, de que mesmo após esses cinco séculos, muitas coisas continuam iguais, principalmente a brutalidade e a perpetuação dos crimes contra os povos latino-americanos.

Levando em consideração a escrita da história, e a constante tentativa de apagamento dessas violências perpetradas ao longo dos anos, na letra percebemos uma ênfase para o fato de que aqui a História “*se cayó*”; esse apagamento, evidentemente, carrega interesses econômicos e políticos do que deve ou não ser lembrado. Sobre isso, também podemos evidenciar a anexação e a inserção de medidas neoliberais na América Latina ao longo destas últimas décadas, que sufocou identidades e liberdades culturais e acabou contribuindo para o apagamento dos sujeitos históricos subalternos e, concomitantemente, para a criação e exaltação de “heróis”, que quase sempre foram os próprios perpetradores dessas violências e injustiças sociais. Dessa maneira, ocorre uma tentativa de reescrita da história sem seus principais sujeitos, como as mulheres, os/as trabalhadores/as, os/as indígenas, a população negra e suas principais lutas sociais e contribuições políticas. *Cinco siglos igual*, assim como outras canções ressaltadas anteriormente, também evidencia o compromisso de León Gieco com temas sensíveis de sua realidade histórica. Segundo León:

Para mí la canción debe tener un significado; si no, prefiero no componer ni cantar ni nada y dedicarme a otra cosa. [...] Por eso los más chicos me dicen que mis shows son como una clase de Historia, que ven imágenes de la historia argentina que no habían visto nunca. Les sirve como data, además de la música. (FINKELSTEIN; GIECO, 2011, p. 340).

Segundo essa fala do músico, podemos inferir sobre um outro fator de grande importância das músicas, seu alcance. Segundo Adalberto Paranhos, devemos perceber o sentido cambiante das canções, ou seja, suas interpretações e ressignificações ao longo da história; sobre isso, León Gieco resalta uma questão interessante para refletirmos quando trabalhamos com o diálogo entre Música e História: na citação acima o músico fala sobre como suas composições, muitas vezes, são recebidas como “aulas de história” e que as gerações mais novas conhecem a história de país através de algumas de suas canções. Sabemos que não faz parte da intencionalidade do artista que suas músicas sejam tidas como aulas de História ou que seja correto que as canções sejam vistas dessa forma, porém, esse é um dos alcances possíveis da sua ação enquanto compositor comprometido com os acontecimentos históricos. José Barata Moura chama a atenção para observarmos que as músicas estão diretamente relacionadas ao contexto histórico e quem as compõe extraem da própria realidade “sua razão de ser e sua possibilidade de comunicação” (MOURA, 1977, p. 101). Assim, uma canção não deve ser tida como sinônimo de história, sem perceber suas particularidades e subjetividades enquanto produção artística, entretanto, ela faz parte da história e pode sim representar o contexto

social e político em que está inserida, servindo, aí sim, como uma rica fonte para a escrita da História.

Reafirmamos, portanto, que León Gieco, durante praticamente toda sua carreira e, especialmente, durante a década que abordamos neste artigo, esteve vinculado às principais demandas e lutas sociais, culturais e políticas da Argentina. Devemos observá-lo, evidentemente, não só como um músico comprometido, mas também como um cidadão argentino e latino-americano interligado de forma direta com sua realidade material, relação essa que se expressou, de forma significativa, em sua produção musical. Foi demonstrado em suas canções, o engajamento político consciente de León, evidenciado, também, em sua extensa trajetória. O músico sempre esteve ao lado da luta em defesa dos direitos humanos e em prol da população vítima de injustiças sociais, pautas frequentes nas letras de suas composições. O fruto de seu trabalho, e, conseqüentemente, o alcance do mesmo, comprovam a carreira solidária e militante do cantor argentino, vigente ainda nos dias atuais.

Considerações finais

A intencionalidade deste artigo foi demonstrar, de forma sucinta, como León Gieco pode estar vinculado à noção de Intelectual Artista e como algumas de suas composições possuem a potencialidade de canções políticas e militantes, interligadas à realidade política do pós-ditadura. Observamos que León, através dos instrumentos disponíveis – sua voz, seu violão, suas letras e sua atuação, por exemplo – tratou de resistir, denunciar e combater o terrorismo de estado argentino, assim como suas principais conseqüências na sociedade, evidenciadas, principalmente na urgência de julgar e punir os responsáveis pelos crimes. O cantor, demonstrou, em várias de suas composições, uma postura de apoio e militância em torno do trinômio: Memória, Verdade e Justiça.

A partir das canções exemplificadas, tivemos a chance de evidenciar “fragmentos” do contexto histórico argentino na produção de León Gieco. Dessa maneira, suas composições podem representar instrumentos integrantes de uma luta político-social, porque, direta ou indiretamente, abordam questões sensíveis e não possuem apenas a finalidade de nomear e discorrer sobre acontecimentos, também são produções comprometidas conscientemente com a mudança da realidade. León acaba sendo um “intérprete” de sua realidade material, pois a arte, à sua maneira, constantemente traduz o mundo; com outra linguagem, porém, com o mesmo objetivo

de se fazer conhecer fatos, pessoas, injustiças, arbitrariedades, violências, paixões, vivências, etc. As canções, portanto, não estão localizadas à margem da história, pois possuem suas articulações com a mesma.

León Gieco, da mesma forma que diversos outros artistas do mesmo período, lidou com os mais variados mecanismos de violência da Ditadura de Segurança Nacional argentina, tais como a repressão, a prisão, o exílio, a censura e a autocensura. Esses fatores exerceram influência sobre sua obra e sua prática enquanto ser humano comprometido. A menor demonstração de discordância em um cenário de ditadura, como colocar uma crítica política em uma letra de música (que provavelmente seria censurada) já poderia ser considerada como uma ação de resistência. Em períodos de ditaduras e privação de liberdades, talvez em maior medida do que em cenários democráticos, as manifestações artísticas, mesmo amplamente vigiadas, se tornaram um forte instrumento de resistência e contestação. As canções, particularmente, podem assumir, nestes contextos, um caráter militante, de oposição aos instrumentos do terror institucionalizado.

Este artigo se ocupou, principalmente, de meados da década de 1980 até o ano de 1992, ano de lançamento de *Mensajes del Alma*, disco repleto de menções aos temas da ditadura e período de dificuldades políticas na Argentina, representadas, por exemplo, pelas medidas de retrocesso na questão da justiça sobre os crimes da ditadura observados durante alguns governos presidenciais. Por isso, também reafirmamos, a partir do que foi exposto ao longo deste texto, como as canções de León podem ser compreendidas como militantes em relação à sua realidade político-social e em defesa dos direitos humanos. Esse fator também é evidenciado pela atuação do músico em conjunto com as principais organizações de familiares de vítimas da ditadura, em especial *Madres de la Plaza de Mayo* e *Abuelas de la Plaza de Mayo*. Inclusive, é importante reconhecermos que León Gieco foi pioneiro nas demonstrações públicas de apoio e homenagem às *madres* e *abuelas*, tendo dedicado canções em diversos de seus shows para elas, desde meados de 1980. Comportamentos como este não fizeram parte de ocasiões isoladas, ao contrário, foram e continuam sendo preocupações constantes na carreira do cantor.

Mesmo que extrapole o recorte temporal estabelecido para este artigo, gostaríamos de citar o disco do músico denominado *Bandidos Rurales*, lançado em 2001. Nesta obra, está presente a canção *La Memoria*, que, através dos anos, acabou se configurando como uma das mais reconhecidas obras do artista, na qual estão presentes temas sensíveis da história recente Argentina. Essa música é lembrada e utilizada até os

dias atuais por organizações de direitos humanos e grupos de familiares de mortos e desaparecidos políticos pela ditadura. Lançados mais recentemente, os discos *Por favor, Perdón y Gracias* (Buenos Aires: EMI Odeon, 2005) e *El Desembarco* (Buenos Aires: EMI Odeon, 2011), também elucidam sobre como o artista continua mantendo vigente o comprometimento em abordar questões referentes à ditadura e suas marcas na sociedade. O nome *El Desembarco*, a título de exemplo, possui seu significado associado ao sentimento descrito pelas *Madres* ao adentrar, pela primeira vez, no complexo de prédios da Ex-ESMA. Na letra da canção *El Desembarco*, León escreve a seguinte frase: “*hay quienes desembarcan ardiendo con un grito sin barcos y sin armas por la vida*”.

Como vimos no decorrer deste artigo, o fazer musical trilha seu caminho em sintonia com o desenvolvimento dos processos históricos, políticos e sociais, podendo se configurar como elemento de denúncia e resistência aos mesmos, assumindo até mesmo um caráter de militância em torno da realidade material. Como contribuinte para a reprodução ou transformação da sociedade, para a “reelaboração simbólica das estruturas materiais” que a música se torna uma rica fonte para a História (GARCIA, 2021, p. 29). Nesse sentido, reafirmamos a importância de dialogarmos, enquanto historiadores, com os estudos culturais que veem a cultura como um campo de luta, de disputas políticas e embates sociais, onde percebemos, ao contrário do entendimento da cultura como “ópio do povo”, “uma participação popular ativa, deliberada, seletiva e subversiva” (MULHERN, 1999, p. 52), em que a possibilidade real da militância e da libertação às inúmeras formas de dominação está colocada como um dos elementos centrais do fazer artístico-cultural.

A resistência e o combate aos mecanismos de esquecimento aos acontecimentos e traumas das ditaduras pode se dar, também, através das canções. Ao conhecermos e escutarmos a obra de León Gieco e de inúmeros artistas também comprometidos com a luta por Memória, Verdade e Justiça no Cone Sul, estamos lutando, da nossa forma, contra a desmemória e as injustiças perpetradas pelos donos do poder. O diálogo entre Música e História é imprescindível para percebermos o quanto as manifestações artísticas têm a colaborar para a pesquisa e escrita da História. Se desconhecermos as formas de resistência e denúncia dos crimes da ditadura, ou ainda, se optarmos por não falar sobre as diversas violências praticadas e as sequelas deixadas, sejam elas na esfera cultural ou em qualquer outro âmbito de nossa sociedade, estaremos colaborando para o esquecimento e a impunidade que ainda nos rondam tão de perto.

Referências

- AGUIAR, José Fabiano Gregory Cardozo de. *Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron: Poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia – o cancionero de Daniel Viglietti (1967-1973)*. Dissertação (Mestrado em História). PPG-História/UFRGS. Porto Alegre, 2010.
- Ataque 77. *Justicia*. Ángeles Caídos: Sony Music Entertainment Argentina S.A., 1993.
- BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COMBLIN, Joseph. *A ideologia da Segurança Nacional: o poder militar na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CONADEP. *Nunca Más: Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1984.
- DORNELLES, Vanessa M. *Porque es muy malo dejar pasar por un costado a la historia esta: as canções de León Gieco, a ditadura e a luta por direitos humanos na Argentina (1973-1992)*. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em História. Departamento de História (UFRGS), 2018.
- DUHALDE, Eduardo Luis. *El Estado Terrorista Argentino: Quince años después, una mirada crítica*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FERNÁNDEZ, Jorge C. Argentina 1976-1983: extermínio organizado de uma nação. In: PADRÓS, Enrique (org.). *As Ditaduras de Segurança Nacional: Brasil e Cone Sul*. Porto Alegre: CORAG, 2006.
- FERNÁNDEZ, Jorge C. *Anclaos en Brasil: a presença argentina no Rio Grande do Sul (1966 – 1989)*. Tese de doutorado (Doutorado em História) PPG-História/UFRGS. Porto Alegre, 2011.
- FINKELSTEIN, Oscar; Gieco, León. *León Gieco: Crónica de un sueño*. Buenos Aires: Planeta, 2011.
- GARCIA, Tânia da Costa. *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- GIECO, León. *Sólo le pido a Diós*. IV LP: Inamu, 1978.
- GIECO, León. *Cola de amor*. De Ushuaia a la Quiaca vol. III: EMI Odeon (reedição), 2005.
- GIECO, León. *Semillas del Corazón*. Semillas del Corazón: selo independente, 1988.
- GIECO, León. *Los salieris de Charly*. Mensajes del Alma: EMI Odeon, 1992.

- GIECO, León. *Mensajes del Alma*. Mensajes del Alma: EMI Odeon, 1992.
- GIECO, León. *Cinco siglos igual*. Mensajes del Alma: EMI Odeon, 1992.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere, volume 2: Os intelectuais. O princípio Educativo. O jornalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- GRAMSCI, Antonio. Los Intelectuales y la Organización de la Cultura. In: *Cultura y Literatura*. Barcelona, Espanha: Península, 1968.
- HOBSBAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LORENZETTI, Ricardo Luis; KRAUT, Alfredo Jorge. *Derechos Humanos: justicia y reparación – La experiencia de los juicios en la Argentina, Crímenes de lesa humanidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- MARCHINI, Dario. *No Toquen: Músicos populares, gobierno y sociedad. Utopia, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.
- MOURA, José Barata. *Estética da Canção Política*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.
- MULHERN, Francis. A política dos estudos culturais. In: WOOD, Ellen; FOSTER, John. *Em Defesa da História: Marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 50-59.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História Cultural da Música Popular*. Autêntica. Belo Horizonte, 2002.
- NASCIMENTO, Milton. *Nos Bailes da Vida*. Caçador de Mim: Universal Music International, 1981.
- PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional Uruguai (1968- 1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar*. Tese (Doutorado em História) PPG-História/UFRGS, Porto Alegre, 2005.
- PARANHOS, Adalberto. *Os Desafinados: Sambas e Bambas no “Estado Novo”*. Tese de Doutorado em História, PUC/SP, São Paulo, 2005.
- PASCUAL, Alejandra Leonor. *Terrorismo de Estado: a Argentina de 1976 a 1983*. Brasília: Editora da UNB, 2004.
- PROVÉNDOLA, Juan Ignacio. *Rockpolitik: 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2017.
- RAPOPORT, Mario Daniel. *Historia económica, política y social de la Argentina, 1880-2003*. Buenos Aires: Emecé, 2003, p. 718.
- SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “Não há revolução sem canções”: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. São Paulo: Alameda, 2015.

SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. Tese (Doutorado em Sociologia) PPG-Sociologia/UNICAMP. Campinas, 2012.

SILVEIRA, Zuleide S. Conceito de Cultura e concepção materialista da História: um debate sobre os estudos culturais. In: *Revista História e Luta de Classes: Cultura e Projeto Social*. Ano 10 – Edição nº 18, setembro de 2014.

THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum: Estudos sobre cultura popular e tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras Chave. Un vocabulário de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Vision, 2003.

¹ Nos é cara a noção de Cultura de Peter Burke, quem destaca que nas últimas décadas os historiadores passaram a adotar a explicação de Cultura elaborada pela Antropologia, onde o termo revela uma ampla gama de elementos, como: crenças, leis, conhecimentos, arte e “outras aptidões e hábitos adquiridos pelo ser humano como membro da sociedade” (BURKE, 2008, p. 40-43). Utilizaremos, também, a noção de Cultura de Raymond Williams, principalmente seu significado mais tardio, que mesmo relacionado às atividades artísticas, não deve ter seu sentido material separado do subjetivo e simbólico, levando em consideração a história social do próprio termo (WILLIAMS, 2003, p. 92).

² Incorporamos o conceito de Doutrina de Segurança Nacional (DSN) pois acreditamos que ele, junto com os mecanismos de aplicação do Terrorismo de Estado, caracteriza de forma satisfatória as ditaduras instaladas nos países do Cone Sul a partir das décadas de 1960 e 1970. A DNS, criada nos Estados Unidos, posteriormente utilizada em guerras de contra insurgência, foi adaptada para as experiências militares do Cone Sul, em um contexto de Guerra Fria, anticomunismo e perseguição aos “inimigos internos”. Sobre isso ver Joseph Comblin (1978).

³ A Argentina é um dos países em que mais foi utilizado o método dos desaparecimentos. O país conta com, segundo as principais organizações de Direitos Humanos, 30 mil pessoas desaparecidas.

⁴ É importante destacarmos que as canções, justamente por ter determinado alcance popular, muitas vezes também eram utilizadas como instrumentos de propaganda da própria ditadura, como é o caso de artistas que se manifestavam publicamente a favor dos militares. Também é o caso de músicas que eram censuradas e tiradas da censura de uma hora para outra, como ocorreu com “Solo le pido a Dios”, de León, que, após muitos anos na lista de canções proibidas foi declarada de interesse nacional durante a Guerra das Malvinas, no final da ditadura, tendo sua reprodução obrigatória em todas as rádios nacionais.

⁵ Incorporamos a noção de *canción de propuesta*, do músico uruguaio Daniel Viglietti. A partir dessa perspectiva consideramos que os artistas não só protestam (ideia transmitida pela noção de “canção de protesto”), mas, também, propõem mudanças e interagem diretamente com a sua realidade.

⁶ Termo utilizado por Fabiano Aguiar (2010) em sua dissertação de mestrado, que evidencia a agência social dos artistas que expressam, em suas canções, um posicionamento político comprometido com a realidade. Também colabora com essa discussão Rogério de Souza Silva (2012).

⁷ Eduardo Luis Duhalde (1999) desenvolve o conceito para explicitar a violência advinda dos mecanismos do Estado. Colabora com a análise do terror de Estado na Argentina Alejandra Leonor Pascual (2004).

⁸ A proposta de “análise global” da canção não significa que o historiador se torne um especialista em códigos musicais, mas sim que considere esses outros aspectos contextuais externos à canção propriamente dita, pois também corroboram para sua investigação.

⁹ Sobre o Marxismo Cultural, colaboram, entre outros: Antonio Gramsci (1968; 2004), Eric Hobsbawm (1990), E.P. Thompson (1998), Raymond Williams (2003) e Francis Mulhern (1999).

¹⁰ A primeira diz respeito à não punição de militares que eram considerados de baixo escalão, com a justificativa de que estavam seguindo ordens superiores; a segunda, por sua vez, diz respeito ao adiamento ou diminuição dos julgamentos contra militares. Para saber mais sobre essas e outras legislações do período ver: Ricardo Luis Lorenzetti e Alfredo Jorge Kraut (2011).

¹¹ Bandas como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Soda Stereo, Los Fabulosos Cadillacs, Los Ratones Paranoicos, Virus, GIT, Los Violadores, Enanitos Verdes, Los Pericos, ZAS, Los Twist, Rata Blanca, Sumo, Los Abuelos de la Nada, V8, entre outras.

¹² Mais informações sobre o *Espacio Memoria y Derechos Humanos* - Ex-ESMA podem ser encontradas

no site oficial do centro de memória. Disponível em: <http://www.espaciomemoria.ar/index.php>. Acesso em: 06 set. 2021.

¹³ Muitos pesquisadores já demonstraram, em produções acadêmicas recentes, como podemos relacionar o conceito de intelectual ao trabalharmos com músicos e artistas que expressam em suas canções e posicionamentos, problemáticas político-sociais. Como exemplo, citamos a pesquisa de: Rogério de Souza Silva (2012).

¹⁴ Muitas vezes abordamos somente a letra da música por compreendermos nossos limites enquanto historiadores sem formação na área da Música, porém, sabemos da importância de separar letra e música apenas com a finalidade analítica, tendo em vista que a sonoridade (melodia) pode dizer tanto sobre a mensagem de uma canção quanto sua letra.

¹⁵ Essas e outras informações sobre essa música podem ser acessadas nessa entrevista. Disponível em: <http://www.archivorta.com.ar/asset/elepe-03-12-2009/>. Acesso em: 06 set. 2021.

¹⁶ Em *Bandidos Rurales*, disco lançado em 2001, a música *Idolo de los Quemados*, faz referência direta a Jorge Rafael Videla, general comandante da primeira Junta Militar que governou o país durante a ditadura, na seguinte frase: “*Me hice ateo, nomás / Videla usó mi Dios para matar*”.

¹⁷ Mais informações podem ser obtidas no seguinte documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VNeHqBHGjOA>. Acesso em: 08 set. 2021.

¹⁸ A fala completa pode ser acessada na seguinte entrevista. Disponível em: <http://www.archivorta.com.ar/asset/elepe-03-12-2009/>. Acesso em: 07 set 2021.

Artigo recebido em 10 de setembro de 2021.
Aceito para publicação em 08 de novembro de 2021.