

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

VANESSA MORAIS DORNELLES

“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)**



Porto Alegre

2018

Vanessa Morais Dornelles

“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)**

Monografia apresentada ao Departamento de
História da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul como requisito parcial para a obtenção do
grau de Licenciada em História

Orientador: Prof. Dr. Enrique Serra Padrós.

Porto Alegre

2018

Vanessa Morais Dornelles

“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)**

Monografia apresentada ao Departamento de
História da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul como requisito parcial para a obtenção do
grau de Licenciada em História

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Enrique Serra Padrós (Orientador) - UFRGS

Prof. Me. Jorge Otávio Pinto Pouey de Oliveira – UNISINOS

Prof. Me. José Fabiano Gregory Cardozo de Aguiar – UFRGS

Porto Alegre

2018

*Cantar no es para todos, pero cantar comprometiéndose todo el tiempo con todo lo que pasa,
eso ya es casi utópico.*

*La voz, la guitarra, la armónica, el pentagrama, nos demuestran que también son buenas
armas para la revolución.*

Hebe de Bonafini,
Madres de Plaza de Mayo.

AGRADECIMENTOS

O ato de agradecer é, sem dúvida, uma das partes mais gratificantes de um trabalho acadêmico, pois é quando nos deparamos com a quantidade de pessoas importantes que nos rodeiam e que fazem parte de nossa trajetória pessoal e profissional. Na jornada travada na minha vida e no decorrer de meu percurso acadêmico tive o privilégio de conhecer e conviver com pessoas que, sem dúvida, merecem meu completo respeito e devida dedicatória nesse momento importante.

Agradeço em primeiro lugar à minha família, que me acompanha e me auxilia em todos os momentos; minha avó, Elvira, meus irmãos, Tatiane e Wagner e seus filhos e filhas, crianças que também, mesmo sem nos darmos conta, nos enchem de alegria e força para seguir a caminhada. Dedico um agradecimento especial à minha mãe, Marília, quem dedicou e dedica toda sua vida de mãe viúva precocemente à criação de seus filhos e ao esforço em vê-los formados em uma faculdade, coisa que para ela nunca pode estar nos planos. Com minha mãe aprendi sobre ética, coragem, determinação e até mesmo feminismo, termos que, mesmo sem conhecer de nome, já sabia o significado mais profundo e sincero a partir de suas ações cotidianas. Obrigada por tudo.

Menciono o profundo respaldo que sempre recebi de meus amigos e amigas “de Canoas”; nas saídas, nas conversas, e nos “curtir um som” da vida. Não cito o nome de nenhum pois sei do risco que posso correr de esquecer alguém e das eventuais consequências que poderia sofrer caso cometesse essa gafe. Mas reafirmo: o suporte que tive de vocês, mesmo sem que vocês saibam, foi e é muito importante para mim. Sem vocês, certamente, a vida seria muito chata e eu não seria quem sou hoje.

Agradeço às pessoas que tive a oportunidade de conhecer no curso de História da UFRGS. Agradeço a turma que se esforça ao estudar temas extremamente relevantes relacionados às ditaduras do Cone Sul e que os transformam também em militância diária: Jana, Stella, Paula, Patrícia, Letícia, Pedro, Amanda, Rafael, Grazi, Débora e mais um monte de gente que me acompanha nas jornadas de lembrar o que a maioria parece esquecer. Menciono meus colegas “de barra”: Léo Francisco, Pamela, Vinicius e Flora, com quem compartilhei aulas, conhecimentos, incertezas e angústias ao longo do curso. Agradeço aos meus amigos e de meu companheiro, que compartilham o dia-a-dia conosco e que, de alguma forma, também acompanharam a feitura desta pesquisa.

Agradeço, especificamente, às pessoas que fizeram parte do cotidiano deste trabalho, me auxiliando com fontes, análises, conselhos e que, certamente, acabaram conhecendo tanto quanto eu as músicas do León: Chico (meu melhor companheiro de cafés, gostos musicais e conversas pelo campus), Jana (quem, com toda sua experiência, me deu dicas e suporte, não só no que se refere a este trabalho mas ao longo de toda nossa amizade), Patrícia (que com toda sua “bagagem argentina” auxiliou muito na elaboração desta pesquisa; obrigada pelos livros, conversas, leituras, correções e compreensão), Jorge (pelo livro que foi material essencial da bibliografia desta pesquisa) e Lucas “Mick” (hermanito de conversas, saídas, dicas sobre sonoridades e empréstimos de LP’s).

Agradeço ao meu professor, orientador e amigo Enrique Serra Padrós, *el uruguayo*. O primeiro fã de León Gieco, pois, mesmo com essa pesquisa, eu venho em segundo lugar, e, como ele sabe, devo este trabalho ao seu suporte e solidariedade permanente. Enrique, teu auxílio para mim foi e tem sido fundamental; agradeço pelas *uruguayadas*, *confras*, conversas e aulas. Como já te disse, se estou conseguindo concluir esse curso certamente te devo grande parte disso. Me aproximar de ti foi um dos melhores acertos que já fiz na vida e me fez perceber que, apesar de tudo, sempre temos com quem e para quem lutar. Compartilhar experiências, preferências musicais, te escutar e aprender com tudo (e é muita coisa) o que tu tens a dizer, compartilhar a sala de aula, a paixão pela docência e o compromisso com as lutas em torno dos direitos humanos só me fez crescer como ser humano, professora e historiadora. Quando eu crescer, se tiver um terço da tua ética, coerência, compreensão e solidariedade já serei uma pessoa extremamente feliz. “*Amigo, te estás poniendo serio y yo contigo*”. Meu muito obrigada.

Demonstro aqui meu profundo agradecimento ao Cassiano, quem acompanhou a elaboração de cada parte desta pesquisa. Meu companheiro de amor e luta, com quem compartilho a vida, inseguranças, frustrações políticas, felicidades, experiências docentes e a esperança em viver em um mundo melhor.

Agradeço também a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e a Faculdade de Educação. Aos professores e professoras do Departamento de História e do Departamento de Ensino de História. Agradeço a banca avaliadora deste trabalho, os profissionais e pessoas admiráveis, Jorge Otávio Pinto Pouey de Oliveira (Frank Jorge) e José Fabiano Gregory Cardozo de Aguiar.

Agradeço carinhosamente ao Coletivo pela Educação Popular (COLEP), onde aprendi na prática a compartilhar conhecimentos e com quem divido experiências e lutas em torno da

educação popular. Meu profundo agradecimento aos colegas, professores e professoras do COLEP Morro Santana, e aos alunos e alunas pré-vestibulandos.

Gostaria de manifestar agradecimento aos programas governamentais voltados à educação, referentes à ampliação do acesso à universidade pública, como as cotas raciais, socioeconômicas e o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). Com eles, por mais que ainda nos faltem muitas conquistas nesse âmbito, pude presenciar uma universidade pública muito mais diversa e de acordo com a realidade brasileira. E, pessoalmente, sem as cotas socioeconômicas, o esforço em conseguir ser a primeira pessoa da minha família a ingressar em uma universidade pública e a segunda a conseguir ter um diploma de ensino superior se tornaria muito mais difícil ou, quem sabe, inviável.

Agradeço, de coração, a todas as pessoas que dedicaram sua vida à luta por um mundo mais justo; brasileiros, argentinos, uruguaios e tantos outros latino-americanos que são, até hoje, pessoas combatentes, corajosas e que dedicam seu tempo para continuar lutando em nome daqueles que, por causa do terror de Estado, não podem mais estar. Este agradecimento se exemplifica na figura de Suzana Lisboa, mulher magnífica que tive a oportunidade de conhecer e com que tenho a alegria de compartilhar o cotidiano de trabalho. Obrigada por tudo, Suzana, tua luta e força nos inspiram em cada minuto que passamos ao teu lado.

Meu profundo agradecimento aos que fazem música, principalmente em tempos em que a arte é considerada descartável, o trabalho de vocês deve ser reconhecido ainda mais. Por fim, agradeço aos músicos que dedicaram, direta ou indiretamente, sua trajetória profissional à transmissão da luta coletiva; aos artistas, principalmente, oriundos das décadas abordadas neste trabalho, que, desde toda a América Latina, deram voz, através de suas canções, às realidades sufocantes que estavam inseridos.

Agradeço, finalmente, a León Gieco, sua coragem em resistir em tempos sombrios, seu talento musical e comprometimento com as questões referentes aos direitos humanos. Esta pesquisa foi inspirada ao escutar as músicas de León Gieco, de Luis Alberto Spinetta, de Mercedes Sosa, de Víctor Heredia, de Charly García, de Nito Mestre e de tantos outros músicos de muita qualidade e sensibilidade. Além de agradecer, deixo minha profunda esperança de que este trabalho contribua no sentido de auxiliar para que mais pessoas conheçam essa luta social e musical.

RESUMO

Esta pesquisa analisa a relação entre a obra do músico León Gieco, a ditadura de Segurança Nacional argentina e seu posterior processo de redemocratização. O recorte temporal estabelecido se dá entre os anos de 1973, marco do lançamento do primeiro disco do músico e 1992, data do lançamento de *Mensajes del Alma*, disco em que constam elementos importantes para pensarmos a música como um elemento de transmissão da luta social, neste caso, a luta em prol dos direitos humanos e em torno das consignas Memória, Verdade e Justiça. Analisa-se o impacto dos mecanismos do Terrorismo de Estado na esfera cultural, a perseguição aos músicos, o controle do conteúdo de suas canções, a censura e o exílio. León Gieco é compreendido aqui como um Intelectual Artista, na medida em que cumpre determinado papel social e expressa os anseios de parte expressiva da população de seu país, e suas canções são reconhecidas como canções políticas, representantes de determinado tempo histórico.

Palavras-chave: León Gieco, Censura, Ditadura de Segurança Nacional, Terrorismo de Estado, Cultura.

ABSTRACT

This research seeks to analyze the relationship between the work of the musician León Gieco, the Argentine National Security Dictatorship and its subsequent redemocratization process. The chosen time cut starts in 1973, release date of the musician's first album, and 1992, the release date of *Messages of the Soul*, album that contains important elements to think music as an element of transmission of social struggle, in this case, the battle for human rights, specifically the slogans for Memory, Truth and Justice. The impact of State Terrorism's mechanisms in the cultural sphere, the musicians persecutions, the control of their songs contents, censorship and exile are all analyzed. León Gieco is understood here as an Intellectual Artist, in that it fulfills a determined social role and expresses the yearnings of his country's population, and his songs are recognized as political songs, representatives of a certain historical time.

Keywords: Leon Gieco. Censorship. National Security Dictatorship. State Terrorism. Culture.

LISTA DE SIGLAS

COMFER – *Comite Federal de Radiofusión*

CONADEP - *Comisión Nacional de Desaparicion de Personas*

CPU – Canto Popular Urbano

DSN – Doutrina de Segurança Nacional

ERP - *Ejército Revolucionario del Pueblo*

EUA – Estados Unidos

MNC – *Movimiento del Nuevo Cancionero*

NCCh – *Nueva Canción Chilena*

SIDE – *Secretaría de Informaciones del Estado*

SIP – *Secretaría de Información Pública*

SN – Segurança Nacional

TDE – Terrorismo de Estado

Triple A- *Alianza Anticomunista Argentina*

UCR - *Unión Cívica Radical*

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – LEÓN GIECO E O CONTEXTO PRÉ DITATORIAL	22
1.1. Contexto político e cultural argentino (1973-1976)	22
1.2. - <i>Larga muchacho tu voz joven</i> - Trajetória e atuação de León Gieco	33
1.3. <i>Búsquenme en el país de la libertad</i> – As canções	38
ANEXO - TABELA COM AS MÚSICAS ABORDADAS NO CAPÍTULO	48
CAPÍTULO 2 – LEÓN GIECO E A DITADURA DE SEGURANÇA NACIONAL.....	49
2.1. Contexto político e cultural argentino (1976-1983)	49
2.2. <i>Sólo le pido a dios</i> – Trajetória e atuação de León Gieco	61
2.3. <i>La cultura es la sonrisa</i> – As canções	72
ANEXO - TABELA COM AS MÚSICAS ABORDADAS NO CAPÍTULO	85
CAPÍTULO 3 – LEÓN GIECO, SUA PRODUÇÃO E A LUTA POR MEMÓRIA, VERDADE E JUSTIÇA.....	86
3.1. Contexto político e cultural argentino (1983-1992)	86
3.2. <i>Para poder seguir tengo que empazar todo de nuevo</i> – Trajetória e atuação de León Gieco	96
3.3. <i>¿Que piensas cuando te hablo de todo lo que paso?</i> – As canções	108
ANEXO - TABELA COM AS MÚSICAS ABORDADAS NO CAPÍTULO	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
ANEXOS	123
1. Documentos	124
2. Capas dos discos utilizados	127
3. Fotografias.....	130
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	134

INTRODUÇÃO

No marco das Ditaduras de Segurança Nacional¹ (DSN) no Cone Sul observamos que a cultura², de modo geral, é um dos setores mais atingidos pela aplicação do Terrorismo de Estado (TDE) no que tange à propagação do controle e do medo que causou uma desestabilização constante da sociedade. Diversos artistas sofreram de forma direta ou indireta os mecanismos originados do ativismo resultante do anticomunismo e da leitura da existência do “inimigo interno”, oriundas do contexto da Guerra Fria e da DSN. Este trabalho utiliza o conceito de Doutrina de Segurança Nacional como instrumento de legitimação para o Terrorismo de Estado, pois acredita-se que esses dois conceitos em interação definem de forma precisa a essência das ditaduras que se estabeleceram no Cone Sul no contexto de Guerra Fria e da “caça aos comunistas”, durante as décadas de 1960, 1970 e 1980. Os acontecimentos políticos de uma sociedade impactam a vida cultural, inclusive sua produção musical. Nesse sentido, o objetivo da presente pesquisa, é a compreensão de como as composições de León Gieco, produzidas durante a ditadura argentina de 1976-1983, assumiram formas de denúncia e resistência durante esse regime de exceção.

Considerando isso, buscamos analisar a produção de León Gieco, músico e compositor argentino que se tornou um ícone do cenário musical já nos anos 70 e que permanece até hoje como um dos artistas mais emblemáticos. Inspirado tanto pelo *folklore* quanto pelo *rock*, seu estilo musical não pode simplesmente ser enquadrado por um determinado gênero musical. Inicialmente há duas peculiaridades que o distinguem dos demais músicos: a primeira, o fato dele ter uma origem bastante humilde e ser “filho do campo”, tema de grande influência em suas composições; a segunda, o fato de ser um artista extremamente sensível diante das injustiças sociais que procura ser estritamente coerente em termos de posições, atitudes e ideias ao longo de tantos anos de carreira. Gieco é conhecido pela sua capacidade de ser o “*Noticiero del rock*”³, como lhe disse uma vez um dos pioneiros do rock argentino, Luis Alberto Spinetta, reconhecendo sensibilidade na transposição para as canções dos fatos que marcam o ambiente

¹ Ver: COMBLIN, Joseph. A ideologia da Segurança Nacional: o poder militar na América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978; 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.

² Entendemos aqui por cultura todos os modos artísticos relacionados direta ou indiretamente às reivindicações políticas de determinado período histórico. As Artes Plásticas, a Literatura, a Música, o Teatro e o Cinema, principalmente, configuram o que entendemos por âmbito cultural.

³ FINKELSTEIN, Oscar; GIECO, León. León Gieco: *Crónica de un sueño*. Buenos Aires: Planeta, 2011, p. 259.

que lhe rodeia. Sendo assim, através da obra e da postura de León Gieco, podemos nos arriscar na difícil tarefa de desvelar como e através de quais canções ele dá voz àquelas pessoas que por décadas lhes foi imposto o silêncio.

O artista objeto de análise deste trabalho, começa sua carreira no início da década de 1970, momento em que está imerso nas diversas formas de manifestações artísticas coetâneas, influenciadas tanto pelos ideais da Contracultura⁴ quanto por reivindicações sociais de longa tradição nacional e/ou impactados pela Revolução Cubana de 1959. É nesse caldo de cultura que compõe suas primeiras músicas, que denunciam as arbitrariedades que ocorrem pelo país (antes do golpe de 1976)⁵. Após o término da ditadura, Gieco passou a desenvolver projetos junto a organizações de direitos humanos, principalmente *Madres e Abuelas de Plaza de Mayo*, que visavam resgatar a memória dos crimes cometidos durante a ditadura e exigir a punição dos mesmos.

Compreender a música como um instrumento de luta social e política é uma premissa do presente estudo. Tomando como base a produção musical de León Gieco como expressão de denúncia e resistência contra o terror de Estado argentino. Buscamos indagar, em um primeiro momento, como suas canções nos ajudam a perceber os movimentos de luta travados desde o ambiente cultural. Para isso, ressaltamos que este trabalho usa para definir as músicas de León Gieco o conceito de Canção Política, de José Barata Moura, quem define como políticas as expressões artísticas de forma geral. No caso das canções, o autor destaca que toda canção é política do ponto de vista que desempenha determinada função social e faz parte das diversas formas de manifestação da produção ideológica⁶. Posteriormente, analisamos também, a trajetória do músico, no que tange ao contexto e à temática da ditadura, extendendo o período de análise até 1992, já no processo de redemocratização.

A repressão política na Argentina teve início antes do golpe de 24 de março de 1976. Em 1973, surgiu a Triple A – *Alianza Anticomunista Argentina* – e, com ela, diversos fatos

⁴ Como Contracultura definimos os diversos movimentos sociais travados pela juventude a partir da década de 1960. Nesse momento, dava-se início ao processo de questionamento dos valores tradicionais e moralistas defendidos pelos setores dominantes da sociedade. A juventude começa a se “rebelar” através do uso de roupas mais curtas, por exemplo, no caso das mulheres; no uso de drogas, no próprio gosto musical influenciado pelo Blues e pelo Rock vigentes nesse período, entre outras questões ligadas ao comportamento.

⁵ São diversos os músicos argentinos que entre o final da década de 1960 e início de 1970 foram alvos de repressões e censuras e que, de formas distintas, fazem parte das pessoas que denunciaram as arbitrariedades da ditadura através de suas composições e/ou interpretações. É o caso, por exemplo, de Luis Alberto Spinetta, do grupo Sui Generis, de Mercedes Sosa, Charly Garcia, Nito Mestre, Víctor Heredia, entre outros.

⁶ MOURA, José Barata. *Estética da Canção Política*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977, p. 61.

apontaram para uma crescente polarização política e ideológica no país. Foi nesse contexto que León Gieco lançou seu primeiro álbum – denominado apenas *León Gieco*.

Como a carreira de León é longa, pode-se evidenciar seu ativismo em prol da defesa dos direitos humanos e das consignas de Verdade Memória e Justiça durante o processo de retorno à democracia no país e também em períodos mais recentes, como durante os governos de Néstor Kirchner e Cristina Fernández, momento em que relaciona sua música, definitivamente, com a consigna do *Nunca Más*. Assim, no ano de 2005, com o lançamento de seu disco *Bandidos Rurales*, León compôs a canção *La Memoria*, que se tornou um verdadeiro hino na luta pelos direitos humanos e que passou a ser utilizada em diversas marchas de *Madres e Abuelas de Plaza de Mayo*. Entretanto, este marco temporal mais recente não é objeto de análise neste trabalho, por demandar um estudo muito mais aprofundado e analítico e exigir um tempo que extrapola o da elaboração de um Trabalho de Conclusão de Curso.

A presente pesquisa apresenta para exame do tema, os conceitos de Terrorismo de Estado e Doutrina de Segurança Nacional, para estabelecer uma análise voltada para as características repressivas do regime ditatorial argentino no que diz respeito aos músicos e ao cerceamento das liberdades individuais. Assim, a fins de elucidar a lógica repressiva que se estabeleceu na Argentina, como em outros países do Cone Sul, é necessário ressaltar algumas das premissas do TDE como instrumento de aplicação da Doutrina de Segurança Nacional.

O TDE aplicado pelas ditaduras de SN do Cone Sul teve algumas características gerais, como: repressão anônima, clandestina e onipresente; imposição da “pedagogia do medo”; eliminação dos “inimigos internos”; utilização de uma violência irradiada preventiva e retroativa; manutenção do Estado de exceção; implementação de políticas de controle e racionalidade burocrática; interrogatórios massivos e utilização da tortura como política de Estado⁷. O sistema repressivo resultante foi complexo e contundente, com graus variados de violência oscilando segundo as necessidades conjunturais e nacionais específicas, corporificando, em determinado momento, como no caso argentino, uma sistemática de extermínio físico em escala inédita.

Para o estudo do TDE argentino é essencial a análise da obra do jurista Eduardo Luis Duhalde, *El Estado Terrorista Argentino*, onde avalia como foi aplicada essa lógica de terror. O autor indica que uma das principais características do TDE é a disseminação do poder militarizado sobre a sociedade, que visa o total controle e vigilância dos cidadãos e a obtenção

⁷ PADRÓS. 2005, op. cit., p. 15.

de consenso forçado (através da pedagogia do medo), mediante uma violência institucional que inclui a eliminação física e psicológica dos opositores⁸.

Sobre o conceito de TDE, além da contribuição de Duhalde, destacamos, ainda, o pioneiro trabalho desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) por Enrique Serra Padrós⁹, que usa o conceito para analisar o conjunto das ditaduras no Cone Sul; e de Caroline Silveira Bauer¹⁰ (que analisa as *desapariciones* argentinas), e de Jorge Fernández¹¹, (que estuda o exílio argentino no Rio Grande do Sul).

Na análise da DSN argentina adotamos os pressupostos de Joseph Comblin, ex-professor nas Universidades de Harvard (Estados Unidos) e Louvain (Bélgica), quem atenta para o fato de que, já no final da década de 1940, observou-se influências da doutrina, tanto estadunidense quanto francesa, na Argentina¹².

Junto a esses aspectos gerais destacamos algumas peculiaridades da repressão aos meios culturais e, especialmente, ao meio musical. O avanço da lógica da DSN no país e o crescente cerceamento das liberdades de expressão através da cultura do medo, estiveram presentes em diversas medidas utilizadas com o intuito de impedir que os artistas pudessem cantar em público. Os músicos, desde o final dos anos 60, começaram a sofrer ameaças e vários deles tiveram suas canções proibidas em todo o país. Cabe destacar que a música de alcance popular, como a produzida por León Gieco, representava um perigo para os interesses da ditadura, pois suas mensagens, de certa forma, podiam virar porta-vozes de anseios e denúncias de desigualdade e injustiça sofridas pela população. Além disso, a ditadura argentina teve como um de seus principais pilares o moralismo dos "bons costumes" defendido pela Igreja Católica; sendo assim, os músicos, principalmente aqueles envolvidos com o Rock, eram vistos com total desconfiança, tendo em vista que representavam, através do seu comportamento, o oposto dos valores defendidos institucionalmente pelo Estado e pela Igreja.

⁸ DUHALDE, Eduardo Luis. *El Estado Terrorista Argentino: Quince años después, una mirada crítica*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p. 237.

⁹ PADRÓS. 2005, op cit.

¹⁰ BAUER, Caroline Silveira. *Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países*. Tese (Doutorado em História). PPG-História/UFRGS. Porto alegre, 2011.

¹¹ FERNÁNDEZ, Jorge C. *Anclaos em Brasil: a presença argentina no Rio Grande do Sul (1966 – 1989)*. Tese de doutorado (Doutorado em História) PPG-História/UFRGS. Porto Alegre, 2011.

¹² COMBLIN.1978, op. cit.

Para a análise da relação entre Música e História optou-se pelo conceito de Canção Política, vinculado à noção de Intelectual Artista. Quanto a essa última, podemos entendê-la de acordo com José Fabiano Aguiar:

Adotamos a noção de intelectual artista para definir a categoria de poetas, intérpretes, músicos, escritores, cineastas, diretores de teatro, atores, que em associação ou individualmente tiveram sua produção artística organicamente associada ao engajamento político. Dessa forma, associado a essa noção de intelectual artista, agregamos a ideia de engajamento artístico - o intelectual fruto de seu tempo e das contradições de sua sociedade¹³.

Podemos relacionar a noção de Intelectual Artista apontada por Aguiar aos estudos gramscianos que dizem respeito ao papel orgânico dos intelectuais, ou seja, a intelectualidade exercida de forma funcional dentro da sociedade. De maneira sucinta, Gramsci afirma que todo ser humano é intelectual, pois, mesmo as tarefas laborais mais manuais possíveis exigem certo nível de intelectualidade. Assim, Giuseppe Staccone, ao estudar os *Cadernos do Cárcere*, de Antonio Gramsci, afirma que “os intelectuais orgânicos levam à explicitação, e elaboram cultural e filosoficamente a concepção do mundo que está implícita nas práticas econômicas e sociais delas”¹⁴.

Por outro lado, o conceito de Canção Política, segundo a reflexão de José Barata Moura, é um produto da consciência social, pois, entre outros fatores, cumpre determinada função social dentro do campo da ideologia e, da mesma forma, está inserida dentro de determinado contexto histórico:

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. É nesse horizonte que a prática do cantor ou do compositor de canções políticas se materializa. Esse é o terreno de sua batalha. [...] O cantor político depende de toda uma movimentação social histórica em que, de alguma maneira, se integra, embora segundo formas, níveis e graus necessariamente diferenciáveis¹⁵.

Sobre isso, podemos afirmar que auxilia na fundamentação de um dos objetivos desta pesquisa, isto é, relacionar León Gieco e sua produção musical com o contexto histórico ao qual pertence e se vincula. Como o contexto histórico é, neste caso, ditatorial, o papel social das canções políticas como expressão da consciência humana se torna essencial. Nesse sentido, destacamos, também, a noção de *canción de propuesta*. Em determinada ocasião, Daniel

¹³ 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, p. 69.

¹⁴ STACCONE, Giuseppe. Gramsci: 100 anos. Revolução e Política. Rio de Janeiro: Vozes, 1991, p. 85.

¹⁵ MOURA. 1977. op.cit., p. 13-14.

Viglietti, destacado músico uruguaio, quando perguntado sobre o tipo de canção que fazia, respondeu que se aproximava mais de uma *canción de propuesta*, pois, ao contrário da canção de *protesta*, em que o músico “apenas” protesta e denuncia determinadas situações¹⁶, aquela se preocupa em propor mudanças conjunturais para determinada situação. Considerando o teor do posicionamento de propor mudanças através das canções, relacionamos, ainda, uma entrevista de León do ano de 1974, em que, o músico, comentando sobre a necessidade de editar seus discos em outros países, conclui que: “*no se tiene que hablar de música argentina o extranjera, sino de revolucionaria o no*”¹⁷. Ou seja, na fala de León, da mesma forma que na de Viglietti, evidenciamos que a preocupação com o conteúdo das canções vai além da denúncia, ambos artistas elencam como prioridade o sentido revolucionário da canção, que, além de “protestar”, tem como foco contribuir para a mudança de determinada realidade social.

Sob outra perspectiva, para a metodologia da análise das letras das canções, destacamos o trabalho de Marcos Napolitano, particularmente no que se refere ao método adotado. Na obra “História e Música Popular Brasileira”¹⁸, sugere questões importantes a partir da compreensão da Música como forma particular de arte e parte de um contexto histórico específico. Em função disso, destaca a importância da escolha de canções pertinentes ao contexto estudado e atenta para os “parâmetros poéticos” da canção que, em nosso caso, consistem nas letras que fazem parte das músicas. Napolitano indica certos fatores sem os quais se torna inviável a análise das letras das canções: o tema geral da canção, a identificação do “eu poético”, a forma e o desenvolvimento da canção, a existência de figuras literárias e de intertextualidade literária, por exemplo¹⁹. Em suma, incorporamos as recomendações metodológicas de Napolitano e as combinamos com os pressupostos da Canção Política apontados por Moura para a análise da relação das letras das canções de León Gieco com o contexto histórico argentino. Além disso, empreendemos esforço para a elaboração de tabelas, com base em outras pesquisas já efetuadas. Acreditamos que dessa forma esquematizamos de maneira mais significativa as músicas analisadas neste trabalho; as tabelas serão apresentadas ao final de cada um dos capítulos.

Outra questão fundamental ao avaliar a obra de León Gieco é a noção de resistência, que se configura quando pensamos o artista trabalhando, produzindo, criando e comunicando em um contexto desmobilizador, de medo, censura e repressão. Segundo os documentos oficiais do *Comité Federal de Radiofusión* (COMFER), um dos órgãos oficiais responsáveis pela

¹⁶ BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti: desalabrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 79.

¹⁷ FINKELSTEIN; GIECO. op.cit., p. 97.

¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Autêntica: Belo Horizonte, 2002.

¹⁹ NAPOLITANO. op.cit., p. 98.

censura musical, percebemos que em torno de 10 canções de Gieco foram censuradas somente no ano de 1978, sem contar àquelas que foram proibidas de serem reproduzidas nas apresentações ao vivo²⁰.

Junto à censura podemos destacar o importante papel desmobilizador da autocensura, pois, na medida em que houve uma crescente intensificação do aparato do regime ditatorial, os artistas ficaram desmotivados em compor canções, tendo em vista a insegurança e, como consequência, o medo de serem atingidos. León, em entrevista concedida a Miguel Grinberg, em fevereiro de 1978, descreveu como se sentia em relação à censura existente:

No puedo ser un idiota toda mi vida por la mentalidad del país [...]. Lo mínimo que espero del país es que me ayude. Pero no que me banque cincuenta palos por mes; que no me censure, que no me prohíban por televisión, que no me prohíban en la radio. ¿Por qué voy a estar prohibido; por qué motivo? No le hice mal a nadie, tampoco milité en ningún partido político. Para viejo. ¿Por qué canto canciones realistas, poco optimistas? Bueno, que se jodan loco, si el país es así [...]. Todos estamos censurados. Sui Géneris, Spinetta, nadie va a ningún programa de radio, nadie va a ningún programa de TV, y seguimos consumiendo mentiras²¹.

No mesmo ano, logo após essa entrevista, León foi obrigado a partir para seu primeiro exílio. De certa forma, pode-se afirmar que o peso da censura e do bloqueio por ela gerado, em termos de impossibilitar a divulgação do trabalho e de sobrevivência profissional do artista, foi responsável, em grande parte, por essa opção tão drástica. De fato, ele mesmo reconhece a dificuldade de lidar com essa relação: "*Después de la censura del LP no compuse más un tema. Voy, reviso letras y me digo 'esto no va a pasar'. Entonces es como que tuve que castrarme y me perdí un poco las ganas de componer*".²²

Assim, é possível verificar a relação existente entre as políticas que contém as premissas do TDE e a carreira e sobrevivência profissional dos músicos naquele momento, os impasses e dilemas que deviam enfrentar e, por conseguinte, o quanto disso se expressava através de suas canções. É importante lembrar que aquelas políticas tiveram um forte impacto sobre o conjunto da sociedade, onde percebe-se constantemente o clima de medo e insegurança. Quer dizer, os artistas não foram os únicos afetados. Entretanto, muitos daqueles compreendidos aqui como intelectuais artistas tiveram seu trabalho monitorado e sofreram diversas formas de coerção cotidiana. Além disso, deixa-se constância que dentro do universo dos trinta mil desaparecidos

²⁰ PROVÉNDOLA, Juan Ignacio. Rockpolitik: 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino. Buenos Aires: Eudeba, 2017, p. 111.

²¹ MARCHINI, Dario. No Toquen: Músicos populares, gobierno y sociedad. Utopia, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983. Buenos Aires: Catálogos, 2008, p. 188.

²² MARCHINI. 2008; op.cit., p. 189.

argentinos há inúmeros de familiares e amigos dos músicos dessa geração, o que também os atinge como efeito da violência irradiada desencadeada pela ditadura sobre os mais variados alvos da repressão.

Elencamos, a seguir, certas reflexões destacadas da relação música e história dentro da historiografia. Salientamos que tanto na Argentina quanto no Brasil não existem trabalhos específicos sobre a obra musical de León Gieco e sua relação com a crítica à ditadura argentina. Em primeiro lugar, destacamos a biografia oficial de Gieco, obra basilar para a feitura deste trabalho produzida pelo próprio compositor junto com o jornalista Oscar Finkelstein. A partir da mesma podemos ter um panorama da vida do artista até o ano de 2010, sua trajetória, seus principais feitos e produções. Um ponto importante para a realização desta pesquisa é a relação Música e História, especificamente a que aborda a ditadura argentina. Assim, uma obra basilar e pioneira, nesse quesito, é “História Social do Jazz”, do historiador inglês Eric Hobsbawm.²³ Trata-se de uma obra digna de destaque, por mais que o estilo musical e o contexto temporal e espacial analisado por Hobsbawm sejam distintos do objeto desta pesquisa. A obra de Hobsbawm foi precursora nos estudos que relacionam a produção musical a um determinado contexto histórico, nesse caso, o Jazz como música de protesto na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Da mesma forma, destacamos três das obras argentinas que tratam da relação entre o rock e a ditadura e que são utilizadas neste trabalho. A primeira delas, de Dario Marchini, “No Toquen: Músicos populares, gobierno y sociedad, utopia, persecución y listas negras en la Argentina (1960-1983)”²⁴, na qual o autor avalia a repressão aos músicos durante a ditadura e o período que a precede. Rico em informação, o livro expõe, ainda, as chamadas *listas negras* elaboradas pelos militares que continham as músicas que estavam proibidas de tocar na rádio e/ou em apresentações ao vivo. A segunda obra é “Música y Dictadura: Por qué cantábamos”²⁵, de autoria de Laura Santos, Alejandro Petruccelli e Pablo Morgade. Trata-se de uma espécie de manual sobre o tema, que aborda as perseguições políticas aos músicos, a censura e o exílio resultante. Ambas as obras trazem significativas informações sobre León Gieco, dentre tantos outros. A terceira obra é “Rockpolitik – 50 años de rock nacional y sus vínculos com el poder político argentino”²⁶, de Juan Ignacio Provéndola, obra

²³ HOBBSAWM, Eric. História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

²⁴ MARCHINI. 2008, op. cit.

²⁵ SANTOS, Laura; PETRUCCELLI, Alejandro; MORGADE, Pablo. Música y Dictadura: *Por qué cantábamos*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008.

²⁶ PROVÉNDOLA. 2017, op. cit.

relevante pois traz dados inéditos e recentes para análise das músicas dos principais artistas dos anos 70, 80 e 90 na Argentina, assim como um rico panorama do impacto do processo ditatorial em relação à censura e à perseguição aos músicos.

Sobre a problemática Música, História e ditadura, mas em relação a outros contextos nacionais, há contribuições que incorporamos e merecem ser citadas. É o caso da tese de doutorado de Rogério de Souza Silva: “A Periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown”²⁷, de 2012, que contribui na discussão sobre o conceito tão elitizado de “intelectual”, transposto para a figura de um cantor da periferia brasileira, que também expressa e corporifica determinado conhecimento e papel social. Outro trabalho que não faz parte do contexto estudado, mas digno de destaque por sua relação entre Música e História é a tese de Rafael Hagemeyer, quem estudou “A identidade antifascista no cancionero da Guerra Civil Espanhola”²⁸.

Outros estudos importantes que têm como foco a produção musical do Chile da Unidade Popular. É o caso da dissertação de mestrado de Silvia Simões, “*Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*”²⁹, que ajuda a compreender a relação música-história-ditadura através da figura de Victor Jara. Ainda sobre o Chile registramos mais dois trabalhos: o primeiro, de Natália Ayo Schmiedecke, “Não há revolução sem canções – utopia revolucionária na Nova Canção Chilena (1966-1973)”³⁰, que descortina a experiência vital dessa corrente musical e auxilia na proposição de um modelo de catalogação de canções e elaboração de tabelas com dados significativos sobre cada uma delas. O segundo trabalho, de Patrice McSherry, “La nueva Canción chilena: El poder político de la música (1960-1973)”³¹ também nos é caro pois, entre outros fatores, esboça um grande panorama do cenário musical chileno durante o período que precede o golpe militar de 1973. Acrescentamos, finalmente, o estudo de José Fabiano Gregory Cardozo de Aguiar, intitulado: “‘Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron’: Poesia política,

²⁷ SILVA, Rogério de Souza. A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown. Tese (Doutorado em Sociologia). PPG-Sociologia/Unicamp. São Paulo, 2012.

²⁸ HAGEMeyer, Rafael Rosa. A identidade antifascista no cancionero da Guerra Civil Espanhola. Tese (Doutorado em História). PPG-História/UFRGS. Porto Alegre, 2004.

²⁹ SIMÕES, Sílvia. Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile. Porto Alegre: Dissertação (Mestrado em História). PPG-História/UFRGS. Porto Alegre, 2011.

³⁰ SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “Não há revolução sem canções”: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. 1ª Ed. São Paulo: Alameda, 2015.

³¹ MCSHERRY, J. Patrice. La Nueva Canción chilena: El poder político de la música (1960-1973). Santiago: LOM ediciones, 2017.

engajamento e resistência na música popular uruguaia – o cancionero de Daniel Viglietti (1967-1973)”³², de 2010.

Sobre o contexto histórico argentino baseamos esta pesquisa em outro conjunto de obras. A primeira é "A Ditadura militar argentina 1976-1983, do golpe de estado à restauração democrática"³³ de Marcos Novaro e Vicente Palermo, uma espécie de guia para a compreensão do tema, abrangendo as principais diretrizes dos anos ditatoriais e adentrando na transição democrática até a persistência de Raul Alfonsín. A obra “História Contemporânea da Argentina”³⁴, de Luis Alberto Romero, também é referência nos capítulos que correspondem ao período em que centramos o estudo sobre a obra de León Gieco. “*Historia económica, política y social de la Argentina, 1880-2003*”³⁵, de Mario Rapoport, também auxilia na medida em que abrange a totalidade do período estudado nesta pesquisa. Ainda sobre o contexto histórico, duas obras sobre o Terrorismo de Estado argentino merecem especial destaque: a primeira é "O Estado terrorista Argentino"³⁶, de Eduardo Luis Duhalde, obra pioneira a trabalhar com o conceito Terrorismo de Estado para caracterizar a ditadura argentina tendo como foco norteador o desvelamento das profundas estruturas do complexo repressivo implementado, o que é essencial para o reconhecimento da difícil luta no resgate da memória do período e pela defesa dos direitos humanos. A outra obra é “Terrorismo de Estado, a Argentina de 1976 a 1983”³⁷, de Alejandra Leonor Pascual, impactante síntese para a abordagem do TDE na Argentina, sua construção e suas principais características.

Por fim, a obra que é tangencial ao tema deste trabalho e que auxilia em sua escrita por abordar os juízos dos militares que cometeram crimes de lesa humanidade é “Derechos Humanos: justicia y reparación – La experiencia de los juicios en la Argentina. Crímenes de lesa humanidad”³⁸, dos autores Ricardo Luis Lorenzetti e Alfredo Jorge Kraut. A obra contém, um completo exame do processo que levou ao golpe de 1976 e à estruturação das Juntas Militares; além disso, expõe, através dos estudos do campo do Direito, as diversas legislações

³² AGUIAR. 2010, op. cit.

³³ NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. A Ditadura Militar Argentina 1976-1983, do Golpe de Estado à Restauração democrática. São Paulo: EDUSP, 2007.

³⁴ ROMERO, Luis Alberto. História Contemporânea da Argentina. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

³⁵ RAPOPORT, Mario Daniel. *Historia económica, política y social de la Argentina, 1880-2003*. Buenos Aires: Emecé, 2003.

³⁶ DUHALDE, op. cit.

³⁷ PASCUAL, Alejandra Leonor. Terrorismo de Estado, a Argentina de 1976 a 1983. Brasília: Editora da Universidade, 2004.

³⁸ 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.

referentes aos campos dos Direitos Humanos e da Justiça na Argentina, seus avanços e retrocessos.

Trabalhar com músicas como fontes históricas implica em reconhecer algumas dificuldades metodológicas quanto à escolha e análise dessas fontes. Entre outros motivos, ainda são escassas as produções acadêmicas que abordam metodologias adequadas para essa proposta. Porém, como o trabalho está relacionado à história do tempo presente³⁹, as dificuldades de certa forma diminuem pois, entre outros motivos, podemos perceber que o estudo desse tema, relacionado às Ditaduras de Segurança Nacional tem sua importância na possibilidade de dispor e complementar uma série de registros, pois além de fontes documentais, encontramos fontes orais e recursos iconográficos, ambos de extrema importância e riqueza de informações.⁴⁰

Para este trabalho foram estabelecidos os seguintes objetivos de pesquisa: a) situar León Gieco e sua obra como parte da resistência à ditadura durante a mesma nos anos imediatamente depois; b) analisar as músicas e a trajetória do artista desde a perspectiva do conceito de Canção Política e da noção de Intelectual Artista; c) avaliar como a obra de Gieco se vinculou à denúncia dos crimes contra os direitos humanos; d) relacionar a trajetória de vida do músico com o contexto histórico no qual está inserido; e) contribuir para a compreensão da ação do TDE no âmbito cultural.

A partir da última década, observo-se estudos referentes ao contexto argentino e à música, especialmente no que tange ao Rock e a sua censura durante a última ditadura. Entretanto, não foram encontrados trabalhos que relacionem a obra de León Gieco com o seu contexto histórico. Por outro lado, a produção existente relacionando música e ditadura argentina não pertencem ao campo acadêmico da História; a maior parte corresponde a iniciativa de jornalistas e admiradores dos estilos musicais específicos, como o rock, tango ou *folklore*.

Resgatar a história de León Gieco e sua produção musical é – se pensarmos a música como componente da consciência social – de grande valia para a sociedade em geral e, especialmente para o campo dos direitos humanos. Gieco, por ser um artista comprometido na luta pelo que considera justo e democrático, rompe as barreiras do estritamente musical, o que

³⁹ Para a História do Tempo Presente ver: HOBBSAWM, Eric. O Presente como História: Escrever a História de seu próprio tempo. CEBRAP: *Novos Estudos*, N 43, Novembro, 1995.

⁴⁰ PADRÓS, Enrique Serra. Os desafios na produção do conhecimento histórico sob a perspectiva do Tempo Presente. *Revista Anos 90*, Porto Alegre, v.11, n. 19-20, jan. /dez. 2004, p. 205.

pode ser evidenciado nas letras de suas canções. Como relatou Mercedes Sosa certa ocasião: “*si no hubiera un León Gieco habría que crearlo, porque es un artista necesario. No hay con quien se lo pueda comparar. No hay nadie que tenga la dimensión de León Gieco*”⁴¹.

A opção por um recorte temporal relativamente extenso se justifica a partir de uma primeira avaliação sobre a produção discográfica de León. Os anos compreendidos entre 1973-1992 são, de fato, um período longo e repleto de acontecimentos históricos na Argentina; contudo, não está entre os objetivos da presente pesquisa analisar cada um dos mesmos pois isso, está fora do alcance da autora deste trabalho e dos objetivos de um Trabalho de Conclusão de Curso. O ano de 1973 foi escolhido por ser o momento quando León Gieco lançou seu primeiro disco; simultaneamente, é um contexto de intensificação de tensões políticas que são essenciais para entender o posterior golpe de Estado de 24 de março de 1976. Assim, temos o primeiro recorte cronológico, estabelecido entre os anos de 1973 e 1976, quando a ditadura se impõe; o segundo marco compreende o próprio período da ditadura: 1976-1983; o terceiro e último recorte concentra-se nos anos posteriores à ditadura, coincidindo com o que se denomina período de redemocratização. O estudo se estende até 1992, representado pelo governo de Carlos Menem, quando mediante à política dos indultos presidenciais⁴², o país iniciou um retrocesso significativo no campo da Justiça e dos direitos humanos com a punição dos crimes cometidos pelos militares durante a ditadura. Portanto, 1992 foi escolhido como marco final do trabalho, coincidindo com o lançamento do disco *Mensajes del Alma*, cujas letras permitem analisar a reflexão que Gieco faz sobre esse ciclo que se fecha com o que, naquele momento, foi percebido como consagração da impunidade.

O corpo documental desta pesquisa é constituído de: a) Documentos da repressão, principalmente, listas de músicas proibidas elaboradas pelo COMFER; b) documentos produzidos por organismos de direitos humanos (Informe *Nunca Más*, da CONADEP e Acervo oral da organização *Memoria Abierta*); c) discografia de León Gieco; d) entrevistas concedidas pelo mesmo aos meios de comunicação; e) imprensa (*Página 12*, Revista *Expreso Imaginário* e Revista *Pelo*); f) livro biográfico "León Gieco: Crónica de um sueño", do jornalista Oscar Finkelstein e do próprio León Gieco.

⁴¹ FINKELSTEIN; GIECO. op.cit., p. 15.

⁴² “Nesse contexto, nos anos de 1989 e 1990, Menem emitiu um total de dez decretos concedendo indultos a militares e civis que haviam sido condenados ou que estavam sendo julgados por feitos ocorridos durante a ditadura.” In: MACHADO, Patrícia da Costa. As Supremas Cortes de Brasil e Argentina frente aos crimes de Leda Humanidade perpetrados pelas ditaduras. Dissertação (Mestrado em História). PPG-História/ UFRGS. Porto Alegre, 2015.

Para efeitos desta pesquisa, foram definidas 21 canções para análise. São elas: *En el país de la libertad* (1973), *Hombres de hierro* (1973), *John el cowboy* (1974), *Los Chacareros de Dragones* (1976), *Canción del silencio* (1976), *El Fantasma de Canterville* (1976), *Señora de los llanos* (1976), *Sólo le pido a Dios* (1978), *Canción de amor para Francisca* (1978), *La historia esta* (1978), *Las dulces Promesas* (1978), *Tema de los mosquitos* (1978), *Continentes en silencio* (1978), *La cultura es la sonrisa* (1981), *Pensar en nada* (1981), *Cola de amor* (1985), *Semillas del corazón* (1988), *Gira y Gira* (1992), *Mensajes del Alma* (1992), *Cinco siglos igual* (1992) e *Los salieris de Charly* (1992).

O trabalho está dividido em três capítulos, que seguem seu ordenamento cronológico, além da introdução e conclusão. Para a construção de cada um dos capítulos optou-se por seguir uma mesma lógica: expor a trajetória de León, o contexto histórico e político vivenciado no momento e, por fim, a análise das letras das canções escolhidas e o que falam sobre aquele contexto. O primeiro capítulo abrange o recorte temporal 1973-1976 e está focado na origem familiar de Gieco até sua mudança para Buenos Aires, o lançamento de seu primeiro disco, suas vivências no período anterior ao golpe de Estado de 1976 e a análise das letras das canções escolhidas e vinculadas a esse contexto. O segundo capítulo, delimitado entre 1976-1983, destaca a trajetória pessoal e musical de León Gieco no contexto do agravamento da aplicação do TDE sobre o ambiente artístico, particularmente no que tange à música; os mecanismos de censura e autocensura são destacados bem como a partida do compositor para o exílio e a produção autoral vinculada a tais vivências. O terceiro capítulo corresponde às experiências de León e a sua produção musical relacionadas ao contexto imediato do pós-ditadura, 1983 a 1992 e seu engajamento crescente na luta pelas consignas assumidas pelas organizações de direitos humanos de Memória, Verdade e Justiça.

CAPÍTULO 1 – LEÓN GIECO E O CONTEXTO PRÉ DITATORIAL

1.1. Contexto Político e Cultural argentino (1973-1976)

A Doutrina de Segurança Nacional (DSN) foi desenvolvida a partir do contexto da Guerra Fria, quando o mundo encontrava-se polarizado entre os ideais capitalistas difundidos pelos Estados Unidos (EUA) e, por outro lado, a política comunista desenvolvida pela União Soviética (URSS). A Revolução Cubana de 1959 teve papel primordial na influência socialista

na América Latina, pois, entre outros fatores, demonstrou ser possível uma Revolução de caráter social e igualitário, contra as formas de dominação efetuadas a partir da defesa do grande capital. Seus líderes, Fidel Castro e Ernesto “Che” Guevara, demonstravam, a partir da experiência da pequena ilha, para a geração latino-americana contemporânea que era cabível a existência, na região, de países sem o domínio preponderante do capitalismo estadunidense. A Doutrina desenvolveu-se nos EUA mas ela também se aproveitou da doutrina francesa, que objetivava enfrentar, a partir das “guerras contra insurgentes”, os processos de libertação de colônias francesas no continente africano.

Por sua vez, os EUA desenvolveram escolas de instrução militar, que além de disseminar a DSN, ensinavam a “guerra contra insurgente”. Milhares de militares latino-americanos passaram por esses cursos, para aprenderem a defender os interesses de suas nações “ameaçadas” pelo “perigo comunista”. Segundo os pressupostos de Joseph Comblin: “a Argentina elaborou todo o sistema institucional de segurança nacional já antes do golpe de 1976”⁴³.

A principal forma de aplicação da DSN, tanto na ditadura Argentina quanto no resto do Cone Sul foi o Terrorismo de Estado (TDE). A peculiaridade do terror implementado a partir dos organismos do Estado é o de procurar atingir a maior eficiência no sentido de reprimir, enquadrar e eliminar os cidadãos visados. A partir do momento em que é do próprio Estado que emana a violência, as pessoas perdem qualquer possibilidade de auxílio e acabam sem ter para quem recorrer, visto que quem deveria ajudar é o mesmo órgão que está propagando o terror.

Na América Latina, o TDE foi justificado nas décadas de 60 e 80 pela necessidade de enfrentar a agressão “subversiva” que “ameaçava” a sociedade e que se alimentava das contradições sociais geradas pela pressão exercida pelo capital internacional e pelas elites locais para a imposição de um novo modelo de acumulação, e pela radicalização das tensões sociais, principalmente a partir da Revolução Cubana⁴⁴.

Eduardo Luis Duhalde, em seu livro *El Estado Terrorista Argentino* desenvolveu o conceito de violência institucional para explicar o Estado terrorista argentino. Segundo o autor, essa modalidade de violência, usada a partir dos mecanismos do Estado, pode ser compreendida como:

una forma de relación social impuesta, a través de la fuerza física y/o la coerción psicológica, consistente en la realización del poder acumulado a través de la

⁴³COMBLIN, op. cit., p. 194.

⁴⁴ PADRÓS. 2005, op. cit., p. 15.

vulneración del otro (individual o coletivo) con el fin de suprimir, modificar o substituir las relaciones político-sociales preexistentes⁴⁵.

Junto a isso, podemos relacionar a caracterização que Alejandra Pascual, no livro “Terrorismo de Estado – a Argentina de 1976 a 1983”, elabora sobre o TDE estabelecido na Argentina, na medida em que justifica sua opção conceitual:

O que aconteceu lá foi o resultado de um plano deliberado e consciente, elaborado e executado pelas próprias Forças Armadas do país, no intuito de proporcionar mudanças profundas nas estruturas sociais e nas formas de organização política, baseadas na repressão violenta, e conseguir uma relação entre o Estado e o homem mediada pelo terror⁴⁶.

O contexto que antecedeu à ditadura da Junta Militar foi marcado por ampla crise política e econômica e traços notórios de repressão social, evidenciados, entre outros fatores, pela formação da *Alianza Anticomunista Argentina* (Triple A) em meados de 1973, com a função de ser um esquadrão paramilitar encoberto dentro do Estado encarregado da repressão e do extermínio de pessoas consideradas comunistas (ou uma das tantas variáveis que o termo estava submetido a assumir nesses casos). Contudo, as tensões políticas tinham raízes mais profundas.

De fato, em 1955, um golpe militar de cunho antiperonista ocasionou a queda do governo de Perón; o peronismo passou a ser proibido, o que não impediu o aumento de seu ativismo. Sendo assim, de 1955 a 1976, podemos observar uma dualidade “Peronismo x Antiperonismo”⁴⁷. A partir de 1958, com a saída dos militares do poder, o país passou por diversos governos civis, entretanto, a sujeição militar estava presente. Nesse momento também evidenciamos, ainda, um aumento da crise econômica, a partir do fracasso dos planos industrialistas, do aumento do capital estrangeiro e da dependência da política financeira do Fundo Monetário Internacional (FMI), fatores que causaram grande endividamento externo.

O setor peronista identificado com à esquerda do movimento, acabou optando pela via armada. O sucesso da Revolução Cubana, favorecia para a opção pela luta armada como forma de ascensão ao poder: “A gênese do movimento revolucionário peronista pode ser observada já

⁴⁵ DUHALDE, op. cit., p. 25.

⁴⁶ PASCUAL, op. cit., p. 31-32.

⁴⁷ 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, p. 33.

no ano de 1959, com a aparição da guerrilha *Uturuncos*.⁴⁸ Ao mesmo tempo, a intensificação da ideologia anticomunista tornava comunismo e a esquerda peronista sinônimos políticos.

Até o ano de 1966 o exército se reorganizou internamente; mesmo que estivesse tutelando os governos civis, estes não eram, em sua essência, governos militares. Em junho de 1966 ocorreu o golpe militar que se auto definiu como “Revolução Argentina”. O mesmo durou até 1973, tendo o General Onganía como seu representante principal. A partir desse momento princípios da DSN começam a ser aplicados como política de Estado:

Isso era traduzido na prática por repressão política e social, tanto ao peronismo revolucionário e aos setores da esquerda, como também à burocracia sindical e aos outros partidos políticos, extintos junto como o Congresso. O governo militar interveio com violência nas universidades, consideradas focos da “subversão”, cassando professores, expulsando alunos e abolindo associações estudantis. Além disso, num marco de enquadramento da sociedade, instituiu mecanismos de censura à imprensa e impôs medidas de cunho moralista na sociedade⁴⁹.

O poder político da Igreja se faz necessário sentir. Com ampla influência sobre a sociedade argentina, e de acordo com os interesses militares e anticomunistas, a Igreja Católica apoiou diversas das medidas repressivas de cunho moralista, sempre amparada pelo “guarda-chuva” da defesa da cultura ocidental e cristã.⁵⁰ “A censura se estendeu às manifestações mais diferentes dos novos costumes, como as minissaias ou o cabelo comprido, expressões dos males que, segundo a Igreja, eram a antessala do comunismo: o amor livre, a pornografia, o divórcio”⁵¹. De forma antagônica, ou não, é exatamente nesse momento que o rock nacional começa a se desenvolver no país.

O *Rock n Roll* se desenvolve na Argentina em meados da década de 1960, no contexto da Contracultura, movimento marcado pela rebeldia juvenil, pelo aumento da consciência política e pelo questionamento de paradigmas conservadores antes predominantes. O rock apresenta suas principais influências na América Latina a partir de artistas estadunidenses e ingleses – como é o caso de Bill Halley, Chuck Berry e Elvis Presley nos Estados Unidos, e de Rolling Stones e Beatles na Inglaterra. Entretanto, por mais que esses artistas tenham cumprido papel primordial na formação de ouvintes e músicos latino-americanos, é importante destacar

⁴⁸ Ibid., p. 34.

⁴⁹ FERNÁNDEZ. 2006, op. cit., p. 35.

⁵⁰ Um dos pilares da repressão das duas ditaduras argentinas, porém evidenciado mais claramente a partir de 1976, é a perseguição e extermínio de seres considerados “não-argentinos”. O “não-ser argentino” estava baseado, segundo a interpretação dos militares, na defesa do moralismo cristão e ocidental – associado ao anticomunismo –, tendo em vista que esses seres eram assemelhados ao fator “ser-judeu”, “ser-subversivo” e, conseqüentemente, “ser-irrecuperável”. Sobre isso ver: PASCUAL, op. cit.

⁵¹ ROMERO, Luis Alberto, op. cit., p. 162.

que o estilo musical associado à identidade cultural em países da América Latina só seria configurado a partir do desenvolvimento de um rock de fato nacional. As primeiras composições do rock nacional argentino não estão diretamente relacionadas ao questionamento ou a denúncia do poder político e militar. Embora esses artistas também tenham sofrido censura devemos destacar que suas letras, em geral, manifestavam muito mais aspectos constitutivos da Contracultura e não necessariamente a uma proposta política de revolução social. Estes aspectos, por exemplo, estavam relacionados ao questionamento do *status quo*, ao amor livre e à independência dos indivíduos:

La novedad, la innovación y – al fin y al cabo – la esperanza están depositadas en un nuevo poder horizontal capaz de movilizar cambios: el propio. El objetivo no era lograr el poder político de una nación, sino el poder creativo de una generación⁵².

Além do rock, podemos destacar nesse período a influência da música folclórica como representante de uma construção de identidade nacional. O *Movimiento do Nuevo Cancionero*, de caráter musical e literário, ocorrido em Mendonça durante a década de 1960, possuía exatamente essa intencionalidade, seu objetivo era claro: a busca por uma música nacional e de conteúdo popular.⁵³ Integravam este movimento artistas como Mercedes Sosa, Armando Tejada Gomes, Tito Francia, Manuel Oscar Matus, entre outros. Em fevereiro de 1963, o manifesto que deu origem ao movimento foi publicado, e, entre seus principais tópicos, estava a defesa por um cancionero nacional, que expressasse os anseios do povo argentino e que rompesse com as barreiras dos regionalismos. Se deve destacar que esse movimento faz parte de um contexto de migração interna no país, onde diversas pessoas, na maioria das vezes não por opção própria, saíam de seus povoados e migravam para cidades maiores em busca de melhores condições socioeconômicas. No decorrer das décadas de 1970 e 1980 alguns artistas populares também aderiram ao *Movimiento do Nuevo Cancionero*, como é o caso, entre outros, de León Gieco, Víctor Heredia, Marián Farías Gómez e Horacio Guarany.

A ditadura de Onganía, apesar de ser um sistema amplamente repressivo, não conseguiu conter a insatisfação popular.⁵⁴ Por outro lado, os grupos de esquerda se articulavam de forma

⁵² GRINBERG, Miguel. La Generación “V”. Buenos Aires: Distal, 2004, p. 7.

⁵³ Documentário do Canal Encuentro – “Nuevo Cancionero – El movimiento”.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UHGTdDh5FZ0>. Acesso em 25, agosto, 2018.

⁵⁴ O general Onganía foi destituído em 1970 pelas Forças Armadas, em seu lugar foi colocado, primeiro, Roberto Marcelo Levingston e, meses depois, Alejandro Agustín Lanusse. Simultaneamente, Juan Domingos Perón negociava sua volta ao país. (PROVÉNDOLA, op. cit., 72).

mais explícita contra o poder militar e o grande capital⁵⁵. Nesse momento, no final da década de 1960 e início da de 1970, observamos um processo de radicalização social que durará até meados de 1975⁵⁶.

O maior exemplo dessa articulação é o movimento que ficou conhecido como *Cordobazo*, ocorrido em maio de 1969 em Córdoba, que representou uma união entre a base estudantil e a operária, caracterizando um levante popular estudantil-industrial. Apesar do saldo humanamente negativo: de 20 a 30 pessoas mortas, cerca de 500 feridas e 300 presas⁵⁷, esse levante foi um dos principais atos de resistência ao governo militar, cada dia mais questionado e debilitado frente às crises políticas, sociais e econômicas; e ainda, marcou de forma determinante a parceria entre as centrais sindicais e o movimento estudantil.⁵⁸

Em 1970 temos a aparição efetiva do grupo *Montoneros*, o grupo revolucionário que defende o retorno de Perón ao poder por compreender que esse seria o primeiro passo para posterior processo revolucionário que deveria culminar com a implementação de um “Socialismo Nacional”. Os *Montoneros* defendiam a ação armada como principal instrumento de resistência e acreditavam na “violência como instrumento da política.”⁵⁹ Uma das primeiras ações do grupo foi o sequestro do ex-presidente Aramburu, que em 1955 foi o principal artífice contra o governo de Perón e responsável dos fuzilamentos de peronistas no ano de 1956⁶⁰. Um dos últimos acontecimentos trágicos do governo militar já extenuado foi o Massacre de Trelew, onde dezesseis líderes guerrilheiros foram executados pelos militares em 22 de agosto de 1972; os militares alegaram que os guerrilheiros teriam morrido porque teriam tentado fugir, porém, o fato verdadeiro, que culpabilizava os militares pelo ocorrido, veio a público, o que incentivou ainda mais a violência da guerrilha urbana.

Nesse contexto, no ano de 1968 temos a formação de um duo que cumprirá papel importante no início do rock argentino e irá compor uma canção que se tornará hino da geração desse momento: Pedro y Pablo (composto por Miguel Cantilo e Jorge Durietz) com sua célebre

⁵⁵ Podemos citar como organizações de esquerda presentes já na década de 1960: Fuerzas Armadas de Libertación, Organización Comunista Poder Obrero, Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), Fuerzas Armadas Revolucionárias, Fuerzas Armadas Peronistas e os Descamisados (as últimas três de cunho peronista).

⁵⁶ ROMERO, op.cit., p. 166.

⁵⁷ ROMERO, op.cit., p. 167.

⁵⁸ O “maio de 1968”, como ficou conhecido, representa justamente essas lutas travadas pelo Movimento Estudantil e pela classe trabalhadora. O ano de 1968, não só na França mas em praticamente todo o mundo, fora marcado por levantes populares, passeatas, insatisfações populares e quebra de paradigmas conservadores a partir do amplo questionamento da juventude daquele momento.

⁵⁹ FERNÁNDEZ, 2006, op.cit., p. 36.

⁶⁰ Ibid.

canção *Marcha de la Bronca*. A música era inspirada em “*Rainy day Women 12 & 35*” de Bob Dylan, que descrevia a vida hostil de um sujeito que optou por encarar um estilo de vida distinto do que lhe era imposto por sua sociedade⁶¹. A *Marcha de la Bronca* não foi proibida logo em seu lançamento (1970), porém, poucos meses depois, já no ano de 1971, quando Pedro y Pablo quiseram participar do *Festival de la Canción Argentina para el Mundo* lhes foi advertido que não poderiam cantar canções “de protesto”⁶².

Marcha de la Bronca pode ser considerada uma canção de insatisfação política, porém com cunho marcadamente pacifista, inspirada também nos ideais da Contracultura. É composta por estrofes marcantes da ideologia política da juventude daquele momento: *Bronca cuando se hacen moralistas y entran a correr a los artistas / Bronca porque está prohibido todo, hasta lo que haré de cualquier modo / Bronca sin fusiles y sin bombas / Bronca pues entonces cuando quieren que me corte el pelo sin razón*. A música se tornou popular entre a juventude daquele momento e perdurou como grande sucesso até os dias atuais, tendo sido regravada por diversos artistas reconhecidos nacionalmente, é o caso de León Gieco, Gustavo Cordera, Ricardo Mollo, Alejandro Lerner, entre outros. A partir desse momento, o duo teve diversos problemas com a censura, tendo por vezes a difusão de seus discos inteiros proibidos, como foi o caso do disco de 1972 que trazia a música *Pueblo nuestro que estás en la tierra* com a estrofe: “*el Pueblo quiere saber de qué se trata esta vez, no se puede mentir, quiere elegir*”⁶³.

Frente à crise durante governo de Onganía, o mesmo é deposto pelos próprios militares em junho de 1970. Um dos militares que comandou a saída de Onganía, general Lanusse, não assumiu o cargo e indicou outro general, Levingston. Sobre este processo de transição, Jorge Fernández elucida que: “Levingston, militar nacionalista e levemente populista, procurou apoio em líderes políticos para levar a cabo seu projeto de governo, o qual além de não encontrar eco na proposta ainda irritou o *establishment*”⁶⁴. Outro fator que intensificou a saída de Levingston foi o levante popular em Córdoba, já citado, em meados de 1971. A partir desse momento, as Forças Armadas reconsideraram a figura do general Lanusse. Segundo Fernández, mesmo que Lanusse fosse antiperonista, o mesmo reconhecia que a paz social somente seria instaurada com a volta do peronismo. Dessa forma, foi firmado o “Grande Pacto Nacional”, o qual permitia a abertura política e a legalização dos partidos. Lanusse tentou negociar com Perón seu apoio

⁶¹ PROVÉNDOLA, op.cit., p. 85.

⁶² PROVÉNDOLA, op.cit., p. 86.

⁶³ Ibid., p. 87.

⁶⁴ FERNÁNDEZ. 2006, op.cit., p. 36.

político, porém, fracassou em suas tentativas; com a neutralização da candidatura de Perón à presidência a “solução peronista temporária foi a escolha de Héctor Cámpora (fiel secretário de Perón e ligado à esquerda) como candidato às eleições de março de 1973”⁶⁵.

Em maio de 1973 Héctor Cámpora assume o poder na Argentina; o lema de sua campanha evidenciava a manobra política do peronismo nestas eleições: *Cámpora al gobierno, Perón al poder*. Ou seja, Héctor Cámpora representava, nesse momento, apenas um representante de Perón e este último, com a vitória de Cámpora, poderia, enfim, retornar ao país. Este resultado fez com que ressurgisse a esperança popular, visto que tendo Cámpora como presidente acreditava-se que a esquerda teria mais espaço nas decisões políticas. Um mês após Cámpora ter assumido o poder, Juan Domingo Perón volta ao país no dia de 20 de junho, junto com sua esposa María Estela Martínez (Isabel). Aguardado em clima de festa popular, voltava após quase vinte anos de exílio. Dois milhões de pessoas recepcionaram o antigo líder no aeroporto com a esperança de que ele retornaria centralidade política e daria continuidade ao processo social – populista – interrompido pelo golpe de 1955. Entretanto, esse dia ficou marcado de forma trágica na história da Argentina: o Massacre de Ezeiza. Nesse dia, “a segurança de Perón – formada por grupos paramilitares da direita – abriu fogo contra militantes de esquerda”⁶⁶.

Pouco depois, Cámpora renunciou ao seu cargo e, a partir de novas eleições, Perón vence as mesmas e assume o governo tendo como vice-presidente sua esposa, Isabel. Perón já havia escolhido de qual lado estaria a favor, de quais interesses iria governar, e “no seu séquito, apenas a direita peronista: o líder havia definido a escolha do seu papel”⁶⁷. Em maio de 1974 Perón desqualifica politicamente as ações dos *Montoneros*; durante um discurso do líder, o grupo deixa o local e o abandona quando o mesmo insultou as táticas revolucionárias dos guerrilheiros. A partir desse momento a esquerda armada intensifica suas ações políticas, agindo tanto em zona urbana quanto na rural. O ERP exemplifica este último caso:

O ERP já havia iniciado seu foco guerrilheiro na zona rural em Tucumán, enquanto os *Montoneros* (então já na clandestinidade) reiniciaram suas operações no meio urbano, visando estender-se em direção ao campo, com a finalidade de estabelecer um território liberado⁶⁸.

⁶⁵ FERNÁNDEZ, 2006, op.cit., p. 37.

⁶⁶ Ibid., p. 37.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

No âmbito musical também pode ser evidenciada certa conexão com a luta armada. No ano de 1971 foi fundado o movimento Canto Popular Urbano (CPU), composto por músicos militantes de organizações guerrilheiras. Seu fundador, Poni Micharvegas, era poeta e militante do movimento ERP. Também faziam parte do CPU María Teresa Corral, Mario Costa, Nazareno Greco – desaparecido no final de ano de 1976 –, Barba Mayo, Luis Román, Héctor Rivera – assassinado pelos militares em 1977 –, Thono Báez, León Gieco e Raúl Porchetto⁶⁹. Os dois últimos, entretanto, abandonaram o movimento no ano de 1973, quando a organização passou a radicalizar-se politicamente em torno da luta armada. “*Canto Popular Urbano siguió funcionando hasta fines de 1974, cuando la Triple A estrechó el cerco alrededor de las expresiones disidentes*”⁷⁰.

Os artistas dos anos 70, já sofreram com o controle do conteúdo de suas canções e as frequentes perseguições efetuadas pela Triple A. Artistas como León Gieco, Luis Alberto Spinetta, Charly García, Nito Mestre, Raul Porchetto, Gustavo Santaloalla, Pedro y Pablo e tantos outros, de forma individual ou a partir de suas bandas ou *duos*, tiveram que enfrentar a censura e a perseguição política mesmo que, na maioria das vezes, o conteúdo de suas músicas não fosse uma afronta direta ao poder político e militar.

Uma canção que exemplifica esse momento político no início da década de 1970 é *Credulidad de Pescado Rabioso*. A música, composta em 1972 por Luis Alberto Spinetta, para o disco *Pescado 2*, conta com estrofes como “*Pero vas donde sonrisas te dan esos encapuchados de un mundo viejo / No, ¿no ves que nada te dan? / Lo peculiar de nuestro gran calabozo es esta especie de terror por el bosque / La risa, nena, no podrá surgir a menos que te suba al árbol / Bien, el árbol es la verdad. Descansa por tu cuerpo, cierra ya los ojos / Hoy tus uvas vas a tirar / Credulidad*”. Segundo análise do próprio autor da canção, em anotações que compõem o encarte do disco, “*es un tema triste en mi bemol menor. La letra expresa la necesidad de extirpar los lazos con cualquier pasado penumbroso y ver el amor*”⁷¹. Spinetta, não era conhecido por ter em suas canções um posicionamento político de enfrentamento ao poder político e militar mais direto. Porém, em diversas ocasiões deixou transparecer sua insatisfação através das mesmas; mesmo que não fosse uma afronta direta representou

⁶⁹ MARCHINI. op.cit., p. 177.

⁷⁰ Ibid., p. 178.

⁷¹ Letra e música podem ser encontradas em: <https://www.youtube.com/watch?v=xPlxK7OyWoI>. Acesso em: 18 set. 2018.

denúncias presentes nas “entrelinhas”, tanto para o período que precede a ditadura quanto para os anos posteriores.

A criação do *Comite Federal de Radiofusión* (COMFER), em 1972⁷², órgão responsável pelo controle e veto dos conteúdos que poderiam passar pela televisão e rádio, representou um aumento desse controle sobre os artistas. Junto ao COMFER, o controle sobre a sociedade se dava a partir da *Secretaría de Informaciones del Estado* (SIDE), formada ainda na década de 40, era um órgão dependente da Presidência da República e encarregada, entre outras funções, de “averiguar” e documentar os antecedentes ideológicos de artistas e demais pessoas consideradas “perigosas” à nação⁷³.

Para elucidar a atuação do COMFER e da SIDE no que não se refere somente a León Gieco, podemos citar o exemplo do conjunto Sui Generis no momento das gravações do terceiro disco do grupo, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, no ano de 1974. O produtor do disco comunicou a banda que deveriam mudar algumas letras do disco, o que foi feito por Charly García, porém, duas músicas ficaram completamente proibidas no primeiro lançamento e só foram gravadas em posteriores edições do disco: *Botas Locas* e *Juan Represión*:

El primero (tema) era una explícita crítica al servicio militar obligatorio por el que Charly había pasado dos meses, hasta que le dieran la baja por diagnosticarlo maniaco depresivo con personalidad esquizoide. El segundo pretendía ser una alegórica narración de los violentos acontecimientos de la época, encarnados en el personaje que da título a la canción⁷⁴.

As duas músicas também tiveram consequências para além da censura. No ano de 1975, pouco tempo antes do término do grupo, os quatro integrantes de Sui Generis foram detidos em Montevideo, após uma apresentação em que tocaram as duas músicas supracitadas, por mais elas estivessem proibidas somente na Argentina. Charly é o primeiro a ser interrogado, e nessa ocasião irão lhe perguntar sobre a letra de *Botas Locas*, assim, a música que era uma afronta direta aos militares se tornou uma canção nacionalista: o músico troca a letra da canção no mesmo momento e apresenta aos militares uma completamente distinta da original. Uma das partes da música que Charly altera é “*si ellos son la patria yo soy extranjero*” por “*si ellos son la patria yo me juego entero*”. Quando sai do interrogatório Charly faz sinal para os

⁷² O COMFER foi criado com a Lei nº 19.798 – Ley Nacional de Telecomunicaciones – em 22 de agosto de 1972, ainda na presidência de Lanusse.

⁷³ MARCHINI, op.cit., p. 83.

⁷⁴ PROVÉNDOLA, op.cit., p. 95.

companheiros da banda fingirem que desconhecem o conteúdo da letra por não serem vocalistas. Com essa tentativa arriscada e completamente improvisada eles são liberados pelos policiais uruguaios e autorizados a voltar para Buenos Aires⁷⁵. A letra da música, em sua versão original:

*Yo forme parte de un ejercito loco
 tenia veinte años y el pelo muy corto
 pero mi amigo hubo una confusion
 porque para ellos el loco era yo
 Es un juego simple el de ser soldado
 ellos siempre insultan yo siempre callado
 descanse muy poco y me puse malo
 las estupideces empiezan temprano
 Los intolerantes no entendieron nada
 ellos decian guerra
 yo decia no gracias
 Amar a la patria bien nos exigieron
 si ellos son la patria yo soy extranjero.*

Botas Locas - Charly García (1974)

Após a morte de Perón, em junho de 1972, Isabel assume o poder e tem como ministro o influente Lopez Rega, quem também o havia sido no governo anterior. Nesse momento intensificam-se as táticas de repressão e violência política do Estado. A Triple A possui papel de destaque nesse aparato, pois passa a ser a organização paramilitar incorporada ao governo de Isabel. Nesse contexto, muitas pessoas começaram a deixar o país, dando início a um longo e traumático processo que duraria por todo o período ditatorial que se aproximava: o exílio. Em 1975, foram sancionadas as leis anti-subversivas, que deram carta branca para as Forças Armadas combaterem a guerrilha; além disso, os militares haviam dado prazo ao governo de Isabel para que colocasse o país no “rumo desejado”⁷⁶. A intensificação do aparato repressivo, o amplo poder advindo das Forças Armadas e a presença de um governo extremamente fragilizado colaboraram para que o cenário argentino estivesse propício para o golpe de 24 de março de 1976.

Nesse contexto, como já dito, a repressão irá atingir diretamente a vida cultural argentina, especialmente o cenário musical. Dentre os artistas atingidos, estava um dos cantores que atualmente é considerado um dos mais populares do país, León Gieco. Antes disso, é

⁷⁵ PROVÉNDOLA, op.cit., p. 97.

⁷⁶ FERNÁNDEZ, 2006, op.cit., p. 37.

importante que conheçamos a trajetória de vida e a atuação do músico, temática que será abordada no item a seguir.

1.2. *Larga muchacho tu voz joven* - Trajetória e atuação de León Gieco

Raul Alberto Antonio Gieco nasceu em 20 de novembro de 1951 próximo à Cañada Rosquim, pequena cidade da província de Santa Fé, na Argentina. León Gieco, como posteriormente ficou conhecido por causa do apelido (*León - el rey de los animales*) atribuído por um amigo, viveu seus primeiros anos no ambiente interiorano do campo e, quando ainda era criança se mudou ao povoado. De origem humilde, sua família passou por dificuldades econômicas, o que obrigou León a trabalhar para ajudar sua família desde muito cedo. Com oito anos de idade, por exemplo, já trabalhava em dois empregos: um de entregador de mercadorias para um armazém e o outro de ajudante de uma senhora que também morava no povoado⁷⁷.

Em meados do ano de 1959 León consegue seu primeiro violão: “De marca *Calandria*, foi comprado com o dinheiro do seu trabalho (ou o que sobrava da quota que ajudava nas despesas da casa), pago em sete vezes de cinquenta pesos cada uma”⁷⁸. Nesse momento, León, um menino de apenas oito anos, teve seu primeiro contato com o fazer musical, tendo em vista que sua relação propriamente dita com a música havia iniciado através das músicas que escutava sua mãe, Elda e, principalmente, das canções que tocava e cantava seu pai, Onildo, na orquestra *Los Provincianos*.

O *debut* oficial de León no palco aconteceu pouco menos de um ano após ter adquirido seu violão; em uma festa escolar ele tocou e cantou duas músicas, *Sobre el río Piráí*, de Chango Rodríguez e *Las Golondrinas*, de Eduardo Falú. Todos ficaram extasiados com a apresentação precoce do menino; a partir de então, León se tornou o cantor oficial das festas na escola⁷⁹. Deve-se destacar nesse momento a figura importantíssima de Alina Novaira, única professora de música da província e a quem León atribui importante papel para o início de sua formação musical.

⁷⁷ FINKELSTEIN; GIECO, op.cit., p. 37.

⁷⁸ Ibid., p. 38.

⁷⁹ Ibid., p. 47.

As primeiras influências musicais de León Gieco foram diversas. Através da revista *Folklore* e das canções do movimento do *Nuevo Cancionero*, teve familiaridade com o amplo cenário da música argentina no início da década de 1960. Ao *folklore* foi acrescentado seu gosto pelo Rock, estilo do qual se aproximou quando assistiu pela televisão as apresentações de Elvis Presley. Mas é do *folklore* onde se encontram as primeiras grandes referências de Gieco. Um dos seus primeiros grandes ídolos foi Jorge Cafrune, um dos pioneiros da música folclórica argentina. León conta que, na época, quando tinha apenas doze anos de idade, músicos como Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa ainda não eram de seu conhecimento; o primeiro por motivos políticos: pelo conteúdo de suas letras, suas músicas não eram veiculadas nas rádios; já Mercedes Sosa, como estava recém no início de sua carreira, ainda não era tão conhecida nacional e internacionalmente como seria poucos anos depois.⁸⁰

Os primeiros grupos musicais que León fez parte foram *Los Nocheros*, um conjunto de *folklore*, e *Los Moscos*, sua primeira banda de *rock*. Nessa época, as influências roqueiras se manifestaram de forma mais explícita, através de artistas como *The Rolling Stones*, *The Beatles*, *Spender Davis Group*, Sandro, Salvadore Adamo e *Creedence Clearwater Revival*, por exemplo.⁸¹ Porém, León Gieco destaca que os artistas que causaram uma grande ruptura na sua forma de ver e sentir a música foram Luis Alberto Spinetta, quando ainda fazia parte do grupo *Almendra*, Bob Dylan, e Charly Garcia com Sui Generis. León comenta sobre a primeira vez que viu, pela televisão, a apresentação de *Almendra*:

A partir de ese momento, mi relación con la música no volvió a ser la misma. Yo no volví a ser el mismo. La música no volvió a ser la misma. En este mismo año, en la propaladora de mi pueblo, escuché “Mister Tambourine”, la canción de Bob Dylan que cantaban los Byrds. Y me pasó lo mismo. Muchos años después registre por tercera vez la misma sensación. Fue cuando escuché a Charly García con Sui Generis⁸².

Curiosamente, alguns dos músicos que León faz referência como suas grandes influências serão, anos mais tarde, amigos próximos e parceiros de música. Com Charly García, por exemplo, irá ter uma relação bastante próxima, desde a formação do grupo PorSuiGieco (uma parceria entre Raul Porchetto, Sui Generis e León Gieco) em 1974 até os dias atuais. Já Bob Dylan, é um dos maiores ídolos de León e cuja influência transparece tanto no estilo musical quanto na performance “*harmónica + guitarra*”. Bob Dylan, no caso de León, fez parte

⁸⁰ FINKELSTEIN; GIECO, op.cit., p. 49-50.

⁸¹ Disponível também em “¿Qué fue de tu vida? León Gieco”.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F3oJnw_1K7Y. Acesso em: 22 agosto, 2018.

⁸² FINKELSTEIN; GIECO, op.cit., p. 49-55.

desses primeiros músicos que quando escutam os carregamos por toda a vida como grande influência para o que vamos produzir a partir de então. León, inclusive, já fora comparado, pela grande mídia e por admiradores, com Dylan, pelo seu estilo de tocar e pelo teor político das suas canções.

A partir dos quinze anos León começa a pensar em “*cambiar de color*”, ou seja, conhecer novos lugares. Em 1969, com dezoito anos finalmente o consegue; com seu amigo Horacio Fumero, baixista de Los Moscos, vai para o “centro do mundo”: Buenos Aires. Da capital, Gieco e Horacio conheciam apenas a Casa Rosada, a Praça de Maio e o *Cabildo*, pois eram imagens que viam pelas revistas que chegavam a Canãda Rosquim. Os dois se hospedaram em uma pousada próxima ao centro da cidade e poucos meses depois – meses de muita dificuldade econômica – conseguiram emprego graças a um dos contatos que lhes fora passado antes de viajarem. Horacio conseguiu emprego em uma empresa de produtos lácteos, em uma tarefa similar à que já desempenhava no povoado; León conseguiu um emprego de “telexista”, onde a tarefa era basicamente receber as mensagens, escrevê-las na máquina e enviá-las em forma de “telex” a outros países⁸³.

O outro endereço que León possuía era o da rua Venezuela, número 1400, dado pelo baterista da banda *Arco Iris* quando fora tocar em seu povoado. Em uma noite, enquanto trabalhava, León escutou pela rádio uma entrevista com o grupo *Arco Iris* e descobriu que o endereço que lhe fora dado era onde integrantes do grupo lecionavam aulas de música. Tempo depois León foi até endereço e descobriu um estúdio/loja de instrumentos musicais, onde conheceu um de seus grandes futuros parceiros, desses que ficam para a vida inteira: Gustavo Santaolalla. León apresentou a Santaolalla músicas de sua autoria (“*Maria del Campo*”, “*Todos los caballos blancos*”, “*Campesinos del norte*”, “*Hombres de Hierro*” e “*En el país de la Libertad*”).⁸⁴ A partir desse momento, a vida de León não seria mais a mesma e, conseqüentemente, seu êxito profissional estava cada dia mais próximo. Gustavo Santaloalla foi o responsável por gravar o primeiro disco de León Gieco e também foi ele quem lhe apresentou dois músicos que seriam, além de seus grandes amigos, peças-chave para o início de sua carreira: Nito Mestre e Charly García, na época integrantes da banda *Sui Generis*.

A partir dessa mudança para a cidade, o músico precisa se adaptar às novas cobranças e costumes, marcadamente diferentes dos do ambiente rural em que estava adaptado. Uma das

⁸³ FINKELSTEIN; GIECO, op.cit., p. 49.

⁸⁴ Disponível também em “¿*Qué fue de tu vida? León Gieco*”.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F3oJnw_1K7Y. Acesso em: 22 agosto, 2018.

características inegáveis das cidades é sua ampla perspectiva de tudo que envolve o âmbito cultural. As oportunidades de crescer profissionalmente são maiores, porém, também aumentam as cobranças pois, automaticamente, as produções se tornam facilmente substituíveis. Eric Hobsbawm, em a História Social do Jazz, chama a atenção para cobranças significativas que músicos advindos do campo devem enfrentar quando migram do meio rural para o meio urbano:

A cidade não só fornece espaço para o profissionalismo, ela o exige. Seu estilo de vida mais especializado, menos tradicional do que o do campo, onde as artes são geralmente ligadas a eventos e ocasiões específicas da vida, e quase que impensáveis fora dessas situações, sendo portanto, por força, em grande parte amadoras⁸⁵.

A estreia oficial de León nos palcos em Buenos Aires se deu no ano de 1972 no festival *Acusticazo*, que contou também com a presença de diversos outros músicos em ascensão. Em dezembro do mesmo ano León tocou na terceira versão do festival *B.A. Rock*, onde também participaram Sui Generis, Litto Nebbia, Claudio Gabis, Gabriela e *Pescado Rabioso* (banda de Spinetta). Essa edição de B.A. Rock ficou imortalizada no documentário *Hasta que se ponga el sol*, produzido por Fernando Ayala e Héctor Oliveira para a produtora Aires Cinematográfica⁸⁶.

Em 1973 León lançou seu primeiro disco, denominado León Gieco, que traz algumas de suas primeiras composições e que se tornaram, anos mais tarde, grandes *hits* de sua carreira, como *En el país de la libertad* e *Hombres de Hierro*. Nesse momento, o músico começará a ter mais visibilidade na cena cultural da capital argentina, porém, ainda não conseguirá viver somente da música, para sobreviver ainda precisará conciliar a rotina de trabalho na empresa de telex com as suas apresentações. Um dia, atrasado, enquanto ia de táxi para o trabalho, León escutou pela rádio do carro a primeira música de tiragem comercial do seu disco: *En el país de la libertad*. Emocionado, e com certa precipitação, León desceu do táxi e caminhou pela avenida *Corrientes*, entrando em todas as lojas de discos para ver se encontrava seu lançamento. Mesmo que o disco não tenha tido maior sucesso ele resolveu arriscar e passou a dedicar-se com maior intensidade à música. Decidido, abandonou o emprego e só voltou à empresa em que trabalhava meses depois, para visitar seus antigos companheiros; assim, deu um passo definitivo para começar a “viver da música”⁸⁷.

⁸⁵ HOBBSAWM, op. cit., p. 176.

⁸⁶ FINKELSTEIN; GIECO, op.cit., p. 86-87.

⁸⁷ FINKELSTEIN; GIECO, op.cit., p. 87.

Simultaneamente, o clima político nesse momento era de esperança popular, Héctor Cámpora havia vencido as eleições e no dia 11 de março de 1973 assumia a presidência da República. “*El 11 de marzo de 73 salí a festejar, estaba todo el país en la calle porque había mucha esperanza, parecía que la cosa podía funcionar, era impresionante*”⁸⁸. Curiosamente, alguns dos últimos “telex” que León enviou em seu trabalho foi de Cámpora para Perón, que ainda estava no exterior, negociando sua volta ao país. Para festejar a vitória do peronismo nas eleições de 1973 foi organizado um *Festival del Triunfo*, onde, além de León, participaram, entre outros, *Sui Generis*, *Pescado Rabioso*, *Lito Nebbia*, *Raul Porchetto* e *Color Humano*.



León Gieco em 1972.
Revista *Pelo*, nº 28.

Nesse momento, o cantor começou a ter mais espaço nas rádios e a frequência de seus shows, tanto na capital quanto nos lugares interioranos do país, aumentou consideravelmente. Com a nova banda recém-formada, *Banda de Caballos Cansados*, se apresentou por diversos lugares por vezes “esquecidos” pelos artistas de Buenos Aires. “*Este trabajo me dio la experiencia del escenario, el contacto con la gente y el encuentro con personas parecidas a mí y con lugares parecidos a Cañada Rosquín*”⁸⁹. Sobre esse momento León também destaca o momento político em que o país estava submetido: “*Eran tiempos difíciles pero esperanzadores. Había cierta euforia en la gente, a pesar de las dificultades económicas y sociales de esa época*”⁹⁰. No final do ano de 1973, com essa banda León lançou seu segundo disco.⁹¹

⁸⁸ Ibid., p. 88.

⁸⁹ Ibid., p. 93.

⁹⁰ FINKELSTEIN; GIECO, op.cit., p. 93.

⁹¹ A abordagem mais detida dos discos, da situação em que foram produzidos e das músicas que os compõem será feita na parte deste capítulo referente à análise das letras das músicas no seu contexto histórico.

Em 1974 formou-se o grupo *PorSuiGieco*, com Raul Porchetto, León Gieco, Nito Mestre, Charly García e Maria Rosa Yorio, então companheira de Charly. A duração do grupo foi curta, fizeram poucas apresentações e gravaram um disco. A aproximação de León com o duo de Sui Generis também fora comprovada durante um dos espetáculos mais conhecidos do rock argentino: *Adios Sui Generis*. León foi o único músico que acompanhou o grupo nas apresentações de despedida. O show de despedida do grupo ocorreu em 5 de setembro de 1975 e “*treinta mil espectadores (un número que habrá de convertirse en la contraseña más dolorosa de la historia argentina)*”⁹² inundan el Luna Park para despedir a Sui Generis”⁹³. O disco de PorSuiGieco terminou de ser gravado em meados de 1976, quase no mesmo momento em que León já providenciava a finalização de canções para seu terceiro LP, *El Fantasma de Canterville*.

Tanto a gravação do disco com *PorSuiGieco* quanto, e especialmente, a gravação do terceiro disco de León, já antecipavam traços do que viria a seguir. Os músicos, em estúdio, começaram a sofrer situações constrangedoras de vigilância e seu trabalho era cada vez mais visado pelos censores do COMFER. *El Fantasma de Canterville*, provavelmente pela infelicidade de ficar pronto quase no mesmo momento em que aconteceu o golpe de 1976, foi o disco de León mais censurado; de doze letras do disco foram proibidas, total ou parcialmente, dez letras. Se a censura, a repressão, a vigilância e até mesmo as prisões aos músicos já existiam no governo de Isabel Perón, evidentemente que muito mais intensa e traumática se tornaria a situação a partir do dia 24 de março de 1976.

Dito isso, o próximo subcapítulo será dedicado para tentarmos compreender a relação entre as músicas de León Gieco com o contexto já citado. Serão analisadas as letras que acreditamos serem relevantes para exemplificar a censura e as perseguições nas quais os músicos estavam submetidos durante os anos de 1973, ano do lançamento de seu primeiro disco e 1976, ano marcado pelo golpe de 24 de março e do lançamento de seu terceiro disco.

1.3. *Búsquenme en el país de la libertad* – As canções

Inicialmente, cabe informar que a discussão sobre os conceitos de Canção Política e Intelectual Artista é essencial na análise da proposta. A categoria de “canção de

⁹² O autor associa, neste trecho citado, a cifra de 30 mil pessoas que faziam parte do público do show de *PorSuiGieco* ao número de pessoas que, pouco tempo após este ocorrido, foram mortas e/ou desaparecidas durante a ditadura argentina (1976-1983).

⁹³ FINKELSTEIN; GIECO, op.cit., p. 101.

protesto” acaba sendo insuficiente e demasiado generalista, por essa razão não corresponde aos objetivos deste trabalho. A noção de canção política surge aqui de acordo com os pressupostos do historiador português José Barata Moura, que a define como pertencente e influenciável às lutas de classe travadas em determinado contexto histórico. Se pensarmos em uma relação dialética, a canção aqui cumpre o papel político na medida em que expressa determinada posição social e, ao mesmo tempo, também é formada pelos acontecimentos políticos de seu contexto. O mesmo pensamento serve para compreendermos a noção de intelectual artista ou artista político, pois: “o cantor político depende de toda uma movimentação social histórica em que, de alguma maneira, se integra, embora segundo formas, níveis e graus necessariamente diferenciáveis”⁹⁴.

Para a análise das canções é importante destacarmos os pressupostos de análise de Marcos Napolitano. Napolitano ressalta que existem dois parâmetros básicos para a análise de uma canção: parâmetros poéticos, relacionados à letra e parâmetros musicais, relacionados à “música” (melodia, arranjo, andamento, vocalização, etc.). Ainda segundo o autor, se isolados, esses parâmetros não traduzem completamente “a experiência do ouvinte e o sentido – social, cultural, estético – de uma canção”⁹⁵. Entretanto, não está ao nosso alcance, neste trabalho, analisar os parâmetros musicais da forma que mereceriam, por isso, o máximo que aqui se propõe é a análise das letras de León Gieco como forma de aproximação dessa problemática durante o exame da instrumentação aplicada em cada canção e no que diz respeito ao gênero musical de cada uma delas, pois isto está associado, mesmo que indiretamente, ao seu contexto histórico específico.

No que se refere à análise dos parâmetros poéticos da canção, essencialmente sua letra, adotaremos questões pertinentes destacadas por Napolitano. Em primeiro lugar, sobre a escolha e seleção do material a ser analisado o historiador ressalta que “a escolha das canções constitui parte de um ‘corpo’ documental que deve estar coerente com os objetivos da pesquisa ou do curso em questão”⁹⁶. Sendo assim, reforçamos que as canções de León Gieco escolhidas para este trabalho se relacionam com o recorte temporal e contextual escolhido, principalmente se juntarmos a isso as noções já evidenciadas de canção política e intelectual artista. Em segundo lugar, nos interessam as peculiaridades contidas na análise da estrutura poética da canção. Nesse sentido, destacamos dois pontos

⁹⁴ MOURA, op. cit., p. 14.

⁹⁵ NAPOLITANO, op. cit., p. 96.

⁹⁶ NAPOLITANO, op.cit., p. 94.

evidenciados por Napolitano: o “mote” da canção, ou seja, seu tema geral e a identificação de “quem fala através da letra e para quem fala”, e, em segundo lugar, o “eu poético da canção e seus possíveis interlocutores”⁹⁷. Dito isso, reafirmamos que as canções que escolhidas para este trabalho possuem características políticas que acreditamos serem válidas para explicar a relação entre artista e ouvinte. Nesse caso específico, León Gieco fala através de suas canções e o público que o escuta – por ser um artista popular o alcance de suas canções englobava grande parte da sociedade – recebe determinada informação ou posição sobre os acontecimentos políticos e sociais daquele momento, cumprindo, assim, um papel de transmissão e reflexão social.

Em relação à problemática da censura, deve-se destacar que este trabalho considera que seu significado pode ser muito mais abrangente do que o resultado de uma normativa de proibição total ou parcial de uma canção em sua difusão pela rádio ou televisão. Se adotará, portanto, seu significado de forma que possa abranger a tipologia já citada mas também outras formas de proibição como, por exemplo, ameaças, proibições de execução das canções em shows e, como consequência, a repressão que o artista pode sofrer como consequência em caso de descumprimento dessas ordens. Como estamos estudando um contexto que precede imediatamente os anos da ditadura na Argentina temos que ter em vista que o conceito de censura para este trabalho está diretamente relacionado ao poder estatal, já que ela também poderia ter características do âmbito privado. Segundo o historiador espanhol Remán Gubern:

La censura estatal es aquella ejercida por algún organismo o institución emanados del poder legislativo, ejecutivo o judicial del Estado [...]. Es la censura por antonomasia, cuyo objetivo principal es la restricción administrativa a la libertad de información o expresión que se fundamente en el poder ejecutivo y de él recibe su legitimidad.⁹⁸

Sendo compreendida como mecanismo do poder estatal, a censura não atinge apenas aos músicos; é comum evidenciarmos nas estruturas da ditadura intencionalidade de perseguir todos os que tinham ideias opostas ao do regime em voga, ou melhor, que expressassem essas ideias. A expressão política e as diversas formas de arte, como podemos observar, andam paralelamente e se sobrepõem; sendo assim, além da música,

⁹⁷ Ibid., p. 97.

⁹⁸ GUBERN, Román. La Censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975). Barcelona: Península, Historia, Ciencia y Sociedad. 1981.

o meio literário, teatral e cinematográfico, entre outros, também sofreram algumas das consequências dessas práticas instauradas para combater qualquer tipo de denúncia e resistência. Devemos lembrar que as já citadas *Listas Negras* não faziam referência apenas aos músicos, e sim a todas as pessoas consideradas “inimigas internas”.

No caso de León Gieco, podemos evidenciar que sofreu todos os tipos de censura relacionados à música citados anteriormente. Algumas de suas músicas haviam sido proibidas mesmo antes do golpe de 1976, inclusive de serem tocadas ao vivo. Ainda nesse período, o músico esteve preso em duas ocasiões. O aumento do autoritarismo no governo de Isabel Perón e a intensificação da ação da Triple A tornaram a vida profissional, cotidiana e pessoal dos cidadãos bastante difícil. Nesse caso especificamente, os músicos passaram a ter uma “prévia” do que viria após o golpe: vigilância constante, pregações moralistas, censura e repressão. O ambiente começava a abarcar uma atmosfera de modo algum propícia para quem tinha a música como trabalho e a voz e violão como principais instrumentos de resistência.

O primeiro disco de León, intitulado “León Gieco”, data de março de 1973, mais especificamente poucos dias antes de Héctor Cámpora assumir a presidência da República de forma constitucional. Dele podemos destacar duas canções principais que, direta ou indiretamente, já revelavam a “veia questionadora” do músico: *En el país de la Libertad* e *Hombres de Hierro*. A primeira canção, composta nos primeiros anos da sua chegada a Buenos Aires, revela a vontade de “conhecer o mundo” ou, em suas palavras, de ser um “viajante”.⁹⁹ As estrofes principais evidenciam a vontade de ficar em um lugar onde, prioritariamente, paire a liberdade:

*Búsquenme donde se detiene el viento
donde haya paz o no exista el tiempo,
donde el sol seca las lágrimas
de las nubes en la mañana (...)
Búsquenme, me encontrarán
en el país de la libertad.*

En el país de la libertad – León Gieco (1973)

A segunda canção do disco destacado é *Hombres de Hierro*, que se tornou um de seus grandes *hits* e foi uma de suas primeiras composições. Sua melodia possui uma

⁹⁹ Entrevista realizada pela CMTV, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C42aMLg10Vg&t=7s>. Acesso em: 31 agosto de 2018.

influência direta de *Blowing in the Wind*, de Bob Dylan, composta basicamente pelos mesmos acordes. No entanto, a letra tem relação com um acontecimento bastante peculiar: o *Mendozazo*. Assim ficou conhecido o levante popular ocorrido em Mendoza, protagonizado principalmente por trabalhadores descontentes com o aumento das tarifas elétricas, durante o governo de Lanusse, em abril de 1972, três anos após o citado *Cordobazo*: “*Obreros, maestras, estudiantes y vecinos protagonizarán un levantamiento que hasta el día de hoy espanta a la burguesía y a sus escribas*”.¹⁰⁰ Nesse cenário, a brutalidade¹⁰¹ da repressão militar “enquadrando” um protesto de professoras inspirou León a escrevê-la:

*Larga muchacho tu voz joven
Como larga la luz el sol
Que aunque tenga que estrellarse
Contra un paredón
Que aunque tenga que estrellarse
Se dividirá en dos
Suelta muchacho tus pensamientos
Como anda suelto el viento
Sos la esperanza y la voz que vendrá
A florecer en la nueva tierra*

*Hombres de hierro que no escuchan la voz
Hombres de hierro que no escuchan el grito
Hombres de hierro que no escuchan el dolor
Gente que avanza se puede matar
Pero los pensamientos quedarán
Puntas agudas ensucian el cielo
Como la sangre en la tierra
Dile a esos hombres que traten de usar
A cambio de las armas su cabeza
Hombres de hierro que no escuchan la voz
Hombres de hierro que no escuchan el grito
Hombres de hierro que no escuchan el dolor
Gente que avanza se puede matar
Pero los pensamientos quedarán*

Hombres de Hierro – León Gieco (1973)

Como já foi dito, a estreia oficial de *Hombres de Hierro* ocorreu em 1972, no festival *Acusticazo*, organizado pela revista *Pelo*¹⁰²: “*un encuentro dedicado al folk-rock o nuevo folklore urbano*”¹⁰³. Na ocasião, foi elaborado um disco do evento (do qual

¹⁰⁰ *Mendozazo: cuando tembló el poder de los de arriba*. La Izquierda diario. Disponível em: <http://www.laizquierdadiario.com/Mendozazo-cuando-temblo-el-poder-de-los-de-arriba>. Acesso em: 01 set. 2018.

¹⁰¹ Como “saldo” negativo da repressão, o *Mendozazo* resultou nas mortes de Susana Gil de Aragón de 42 anos, Ramón Quiroga de 36 anos e Luis Demetrio Mallea de 18 anos. In: MARCHINI, op.cit., p. 176.

¹⁰² Acervo digital da Revista *Pelo*. Disponível em: <http://www.revistapelo.com.ar>. Acesso em: 01 set. 2018.

¹⁰³ MARCHINI, op. cit., p. 177.

também participaram Litto Nebbia, Raul Porchetto, Gabriela, entre outros); a produção fonográfica captou o momento em que León explicava o fato político que lhe deu inspiração à letra da canção e que esta falava sobre o uso da violência por parte da polícia. “*En el disco se escucha una risa cuando León habla del Mendozazo. ‘Si le hubiese pasado a alguien de tu familia no te reirías’, contesta Gieco desde el escenario*”¹⁰⁴. Essa foi sua primeira apresentação oficial como músico na capital e já, nesse momento, o crítico do jornal *La Opinión*, Jorge Andrés, destacou que León era “*el compositor más definido políticamente y el intérprete más visceral*”¹⁰⁵.

Em 1974 León lança seu segundo LP, acompanhado por sua nova *Banda de Caballos Cansados*. O disco, de mesmo nome, traz uma canção que aparentemente seria “inofensiva”: *John el Cowboy*. A intenção de León era fazer referência ao ex-beatle John Lennon, porém, não foi isso que o *Departamento de Asuntos Políticos* (DAP) entendeu. Poucos dias antes de León cantar a música em um programa televisivo haviam assassinado o Comissário Villar¹⁰⁶, e o DAP, em um misto de falta de interpretação voluntária com uma fixação pelas delações, acusou León de ter “previsto” o assassinato de Villar com sua música. O músico tentou se explicar alegando que o programa teria sido gravado muitos dias antes do ocorrido e que tudo não passava de uma coincidência, porém, suas explicações não surtiram efeito¹⁰⁷. Como consequência desse ocorrido, León foi levado preso em outubro de 1974, condição em que permaneceu por mais de uma semana.

(...) *Un día en un caballo muy viejo
enterró al sheriff de ese lugar
sobre su tumba piso un dólar y una placa
diciendo ladrón.
En pocos días mato a los ayudantes
y ahorco al señor juez,
tiró tres tiros al aire
y dijo que el pueblo estaba en libertad.*

John el Cowboy – León Gieco (1974)

¹⁰⁴ FINKELSTEIN; GIECO, op.cit., p. 85.

¹⁰⁵ MARCHINI, op. cit., p. 177.

¹⁰⁶ Alberto Villar era general da Polícia Federal e um dos chefes da Triple A; O comissário foi assassinado junto com sua esposa enquanto fazia um passeio em sua lancha particular. “*Debajo de la embarcación, un buzo de Montoneros había colocado una bomba que fue activada a distancia*”. In: MARCHINI, op. cit., p. 176.

¹⁰⁷ PROVÉNDOLA, op. cit., p. 75.

No início do ano de 1976 León Gieco, Raul Porchetto e Sui Generis lançaram o disco *PorSuiGieco* onde os artistas elegeram algumas de suas canções para fazerem parte da gravação. Uma das músicas do disco era *El Fantasma de Canterville*, composta por Charly García e oferecida a León. Apesar de ter o mesmo nome do personagem do conto de Oscar Wilde, possuía um conteúdo distinto: “*simbolizaba un rockero desilusionado de la época, que aunque era agredido arbitrariamente por el sistema, aceptaba las reglas y no renunciaba a disfrutar de algunas libertades personales*”¹⁰⁸. A música traz estrofes que contam com palavras que para os censores estavam proibidas como, por exemplo: “legalidade”, “matá-los” e “encarcerado”.

A gravação do disco de *PorSuiGieco* não ocorreu de forma sossegada, os músicos relatam que sofreram diversos tipos de vigilância enquanto gravavam, sendo obrigados a pressionar o produtor para mudarem o estúdio de gravação. “*El técnico no atendía las indicaciones de los músicos y los encargados de la vigilancia se dedicaban a revisar los ceniceros, con la clara intención de descubrir restos de marihuana*”¹⁰⁹. Apesar disso, o disco saiu a venda e vendeu cinco mil cópias em sua primeira edição, porém, durante a segunda tiragem o COMFER informou a gravadora Music Hall que “*El fantasma de Canterville había quedado prohibido, y debía ser eliminado de la placa*”¹¹⁰.

*Yo era un hombre bueno
si hay alguien bueno en éste lugar.
Pagué todas mis deudas,
pagué mi oportunidad de amar.
Sin embargo, estoy tirado,
y nadie se acuerda de mí,
paso a través de la gente,
como el fantasma de Canterville.
Me han ofendido mucho
y nadie dio una explicación.
Ay! si pudiera matarlos,
lo haría sin ningún temor.
Pero siempre fui un tonto
que creyó en la legalidad
ahora que estoy afuera, yo sé lo que es la libertad.
Ahora que puedo amarte
yo voy a amarte de verdad,
mientras me quede aire, calor nunca te va a faltar,
y jamás volveré a fijarme en la cara de los demás.
Esa careta idiota que tira y tira para atrás.
He muerto muchas veces
acribillado en la ciudad,
pero es mejor ser muerto que un número que viene y va.*

¹⁰⁸ MARCHINI, op. cit., p. 183.

¹⁰⁹ Ibid., p. 183.

¹¹⁰ MARCHINI, op. cit., p. 184.

*Y en mi tumba tengo discos
y cosas que no te hacen mal.
Después de muerto, nena,
vos me vendrás a visitar.*

El Fantasma de Canterville – Charly García (1976)

Ainda no ano de 1976 Gieco lança seu terceiro disco, intitulado *El Fantasma de Canterville*. O LP conseguiu ser lançado com esse título e com a música de mesmo nome incluída graças a troca da letra da canção, León trocou as estrofes: “*ay, si pudiera matarlos*”; “*que creyó en la legalidad*” e “*acribillado sobre la ciudad*” por, respectivamente, “*ay, si pudiera odiarlos*”; “*que creyó en la humanidad*” e “*rodando sobre la ciudad*”. Esse disco seria sua obra mais censurada¹¹¹. Seu lançamento ocorreu quase simultaneamente ao golpe de Estado, e, como já dito, de doze canções originais, o disco retornou do olhar controlador dos censores¹¹² com apenas quatro que não precisariam ser modificadas ou excluídas do álbum. León teve que modificar as letras de “*El Fantasma de Canterville*”, “*Chacareros de Dragones*” e “*Señora de los llanos*” e ficaram totalmente proibidas “*Canción de amor para Francisca*”, “*La historia ésta*”, “*Tema de los mosquitos*” e “*Las dulces promesas*”¹¹³.

Chacareros de Dragones havia sido composta em homenagem ao músico chileno Víctor Jara, assassinado pela ditadura Pinochet. Fala, entre outras questões, sobre esse assassinato produzido pelos militares chilenos, poucos dias após o golpe de 11 de setembro de 1973 que depôs o presidente Salvador Allende e instaurou uma ditadura de Segurança Nacional nos moldes das evidenciadas no mesmo período no restante do Cone Sul. O nome da música é uma referência ao estúdio onde foi gravada, o *Phonalex*, que ficava na rua *Dragones*. O COMFER, entretanto, aparentemente não percebeu que a música falava sobre Víctor Jara e exigiu apenas mudanças pouco significativas na letra. O trecho “*Allá donde muchos vientos han pasado y ninguno pudo detenerse a descansar*” foi colocado no lugar do original que seria “*Allá donde quedó estrelada la raíz de un pueblo con sus profetas muertos*”¹¹⁴.

¹¹¹ Tendo em vista que as quatro músicas que ficaram proibidas em definitivo desse disco serão lançadas no IV LP (1978), optou-se por abordá-las mais detidamente no próximo capítulo deste trabalho.

¹¹² “*La presencia de la censura transcende los médios de comunicación. Las grabadoras deben enviar las letras de las canciones que van a editar al Comité Federal de Radiofusión (COMFER) para recibir la bendición oficial*”. In: FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p.111.

¹¹³ FINKELSTEIN; GIECO, op cit., p. 104.

¹¹⁴ MARCHINI, Dario, 2008, op. cit., p. 186.

*Allá donde todo aquel septiembre
no alcanzó para llevarse la tempestad
Allá donde mil poesías gritaron
cuando le cortaron al poeta sus manos.
Ay, ay, ay, si hasta el cóndor lloró
allá donde muchos pensamientos
no tienen palabras ni gritos ni silencios
Allá donde muchos vientos han pasado
y ninguno pudo detenerse a descansar
Ay, ay, ay, si hasta el cóndor lloró.*

Chacareros de Dragones – León Gieco (1976)

Outra das músicas que teve a letra modificada foi *Señora de los llanos*, porém não foram encontradas informações referentes as possíveis alterações em sua letra para que pudesse ter sido lançada juntamente com o disco. León optou por retirar, nesse primeiro momento, algumas canções e colocar outras no lugar, tendo em vista que as modificações eram desastrosas para a intencionalidade original de uma composição. Para preencher o vazio e conseguir lançar o LP, León incluiu “*A la luz del día*”, “*Desde tu corazón*”, “*Adiós hombre viejo*” (única em que a letra não é sua), “*Benjamín el pastor*” e uma versão ao vivo de “*Todos los caballos blancos*”¹¹⁵.

*Hace tiempo que pretendo
dejar de escuchar este lamento
de la gente que camina
como el oso de los circos salta y salta
y no va lejos
Ángel blanco de los cielos
porque el dibujante no era negro
cuanto error acumulado
en las esquinas y en el barro
Y allá lejos van colgadas unas flores
de los picos de los pájaros
Y allá lejos van colgadas unas flores
de los picos de los pájaros
Gran señora de los llanos
cuatro hijos y un caballo
su ilusión la lleva el viento
y le deja un recuerdo lastimado
Todavía domos demasiados iguales
para soportar precios desiguales
cuanto error acumulado
en las esquinas y en el barro*

Señora de los llanos – León Gieco (1976)

¹¹⁵ FINKELSTEIN; GIECO, op cit., p. 104.

Uma das canções que não sofreu censura no disco *El Fantasma de Canterville* é “*Canción del silencio*”, porém, acreditamos que ela seja elucidativa do período político representado até então. Devemos destacar, também, que é importante ter em vista que a censura não se dava somente sobre músicas de cunho político. Como vimos, até então não existia exatamente uma “fórmula” para proibir uma canção, tanto em sua totalidade quanto parte de seu conteúdo. Sendo assim, diversas letras que podem representar sentimentos vivenciados pela repressão, direta ou indiretamente, não necessariamente foram proibidas pelo COMFER.

(...) *El silencio no es una palabra
 escrita sobre un pared
 es una canción solitaria por el viento
 que no se detiene en el medio de un infierno
 es una canción solitaria por el viento
 que no se detiene en el medio de un infierno
 Silencio señores grandes
 que despiertan las historias
 adormecidas en los parques
 debajo de un tobogán o un banco gris
 adormecidas en los parques
 cobijadas con un copo de maíz
 Silencio señores grandes
 que las dulces fábulas despiertan
 ellas están acurrucadas
 en el bostezo de una hormiga trasnochada
 ellas están acurrucadas
 en el vientre de un mordisco de manzana.*

Canción del silencio – letra e melodia: León Gieco (1976)

Parte do próximo capítulo será dedicado às canções de León Gieco durante o período da ditadura (1976 e 1983). As canções que compõem o quarto disco do músico (IV LP), a sua trajetória e a dura necessidade de optar por partir de Buenos Aires rumo ao exílio estão relacionadas com o clima sufocante em que o país estava inserido. Assim, poderemos analisar, finalmente, a censura estabelecida em sua dimensão total, tendo em vista que a partir do golpe de 24 de março ela foi remodelada e passou a ser parte “legal” e componente do aparato estatal repressivo do país. Junto a isso, será destacado o papel desestabilizador da autocensura, evidenciada a partir das constantes proibições aos músicos e o temor por não saber o que poderia ou não ser dito em suas canções. Além disso, o próximo capítulo também será dedicado ao contexto referente à ditadura de SN, sua aplicação e suas principais características.

ANEXO – TABELA DAS MÚSICAS APRESENTADAS NESTE CAPÍTULO¹¹⁶

Título da música		En el país de la libertad	Hombres de Hierro	John el Cowboy	Los Chacareros de Dragones	Canción del Silencio	El fantasma de Canterville	Señora de los llanos
Disco		León Gieco	León Gieco	Banda de Caballos Cansados	El fantasma de Canterville			
Ano de lançamento		1973	1973	1974	1976	1976	1976	1976
Composição	Própria	x	x	x	x	x		x
	Outras						Charly García	
Temática	Política nacional		x			x	x	x
	Política internacional				x			
	Acontecimento contemporâneo		<i>Mendoza</i>		x			
	Episódio histórico				Assassinato Víctor Jara			
	Pessoas/ícones			John Lennon	Víctor Jara			
	Relações de trabalho							
	Injustiça social					x		x
	Vida no campo	x		x				
	Tradições culturais							
	Amor							
Censura	Outro sentimento	x				x	x	
	Total						x	
Instrumentação	Parcial		x	x	x		x	x
	Voz	x	x	x	x	x	x	x
	violão	x	x	x	x	x	x	x
	outras cordas	Baixo	Baixo, charango	Guitarra, baixo	Charango		Baixo, guitarra	Baixo, guitarra
	sopro	Gaita	Gaita	Gaita	Gaita	Gaita	Gaita	
	teclas						Piano	Piano
percussão	Bateria		Bateria			Bateria	Bateria	

¹¹⁶ Os dados que constam nas tabelas foram concluídos pela autora deste trabalho, sendo oriundos da relação entre as canções, o contexto histórico e as informações disponíveis; a instrumentação apresentada, na maioria dos casos, foi feita a partir da audição atenta de cada canção, tendo em vista que nem todas possuem fichas técnicas de fácil acesso, dessa forma, podem constar eventuais equívocos sobre os instrumentos; foi levada em conta a primeira gravação de cada uma das músicas. As tabelas apresentadas nesta pesquisa foram elaboradas a partir de: SCHMIEDECKE, op cit.

CAPÍTULO 2 – LEÓN GIECO E A DITADURA DE SEGURANÇA NACIONAL

2.1. Contexto Político e Cultural argentino (1976-1983)

O golpe de 24 de março de 1976 na Argentina, chamado pelos militares de “Processo de Reorganização Nacional”, foi orquestrado por militares e apoiado por setores civis (estes últimos, em grande medida, ligados à elite empresarial, financeira e agroexportadora). O apoio desses setores se deu, entre outros motivos, pela preocupação com a “segurança”, pela manutenção dos lucros advindos do modo de produção capitalista e pela reafirmação dos “bons costumes” pregados pela igreja católica. A aplicação das diretrizes norteadoras do “Processo”, ocorreu através de uma Junta Militar composta por um representante do Exército, da Armada e da Força Aérea; a primeira junta a governar o país foi constituída, respectivamente, por Jorge Rafael Videla, Emílio Eduardo Massera e Orlando Ramón Agosti, e ficou no poder entre os anos de 1976 e 1978. O TDE aplicado na Argentina, foi um sistema amplamente burocrático e racionalizado dentro dos parâmetros ilegais e com vistas a cumprir determinados objetivos. Sobre o aparato montado durante a ditadura para cumprir esses objetivos, Ricardo Lorenzetti e Alfredo Kraut destacam que:

Para conseguir estos propósitos, los militares establecieron una red de centros de detención clandestinos (1976-1983). En esos campos de concentración, las personas desaparecidas eran sometidas a interrogatorios, mediante torturas feroces que en muchos casos llevaban a la muerte de las víctimas. Se dividió al país en 5 zonas, 19 subzonas y 117 áreas. En cada una de las zonas, el comandante regional tenía plena autonomía sobre las operaciones clandestinas. Al mismo tiempo, dentro de cada zona militar, oficiales de rango medio de las Fuerzas Armadas y de seguridad intervenían en los secuestros de presuntos “subversivos”¹¹⁷.

A principal justificativa dada para execução do golpe foi o restabelecimento da “ordem” e da “segurança nacional”, a partir do combate à “subversão”. Para isso, os militares acreditavam que era preciso aniquilar a guerrilha de esquerda e, por outro lado, desmobilizar grupos de extermínio da direita, caso da Triple A¹¹⁸. Existiam, ainda, justificativas como a necessidade de remoção do governo impopular de Isabel Perón, a reorganização da economia (a partir do apoio dos créditos do FMI) e o controle da inflação. Além do apoio de setores elitizados da sociedade também existiram apoios efêmeros no primeiro momento do golpe,

¹¹⁷ LORENZETTI; KRAUT, op cit., p.81.

¹¹⁸ FERNÁNDEZ, 2006, op. cit., p 37.

tendo em vista que a sociedade, de modo geral, estava esgotada da violência política existente, da instabilidade econômica e do clima de insegurança político-social evidenciado até 1976¹¹⁹.

A ditadura de Segurança Nacional se estabeleceu, em um primeiro momento, a partir de formas sutis de contenção e desmobilização da sociedade. Considerando este fator, podemos destacar que, como aponta Alejandra Pascual, “O plano concebido e executado pelas Forças Armadas fundava-se na repressão clandestina, na negação de informações, no terror e na apresentação de uma fachada de respeitabilidade. Tudo isso tinha uma aparência externa de moderação”¹²⁰. Sendo assim, a compreensão do que estava realmente acontecendo aumentou aos poucos, na medida em que ia crescendo o número de detenções e sumiço de pessoas; a fachada “democrática” ia dando lugar ao pavor instaurado entre a população. Junto a isso, devemos ressaltar também que uma das principais características do TDE instaurado a partir da aplicação da DSN foi a paralisação e a desmobilização da sociedade, a partir da difusão do terror e da negação de informações. De modo que: “A ação do terrorismo de Estado objetivava, além de aniquilar o opositor, paralisar o corpo social, deixa-lo indiferente perante os problemas gerais do país”.¹²¹

O relatório da *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP), conhecido como *Nunca Más*, abarcou dados referentes ao aparato ditatorial, conhecidos logo após o término da ditadura. Neste documento, considerado por muitos historiadores como a primeira fonte detalhada sobre o assunto com base em depoimentos orais, aponta que o projeto que se estabeleceu no país estava pensado burocraticamente com vistas ao estabelecimento do Estado de terror. Como já apontamos, o estudo de Lorenzetti e Kraut indica que o país foi dividido em zonas para que os militares pudessem cumprir seus objetivos; o relatório *Nunca* apresenta a divisão do território em centros clandestinos de detenção, amplamente utilizados entre 1976 e 1983. Atualmente se sabe que as pessoas, na maioria das vezes sequestradas, eram levadas a esses centros clandestinos, onde eram torturadas e, não raras vezes, assassinadas. Segundo o informe da CONADEP:

Los centros de detención, que en número aproximado de 340 existieron en toda la extensión de nuestro territorio, constituyeron el presupuesto material indispensable de la política de desaparición de personas. Por allí pasaron millares de hombres y mujeres, ilegítimamente privados de su libertad, en estadías que muchas veces se extendieron por años o de las que nunca retornaron. Allí vivieron su “desaparición”; allí estaban cuando las autoridades respondían negativamente a los pedidos de informes en los recursos de hábeas corpus; allí transcurrieron sus días a merced de otros hombres de mentes transtornadas por la práctica de la tortura y el exterminio,

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ PASCUAL, op. cit., p. 58.

¹²¹ Ibid., p. 90.

mientras las autoridades militares que frecuentaban esos centros respondían a la opinión pública nacional e internacional afirmando que los desaparecidos estaban en el exterior, o que habrían sido víctimas de ajustes de cuentas entre ellos¹²².

Sobre esse mesmo assunto, Jorge Fernández indica que a opção dos militares foi pelo uso de um sistema ilegal, embora fosse possível combater a “subversão” por parâmetros legais. Ou seja, o aparelho de inteligência e repressão da Junta Militar funcionava em paralelo ao funcionamento do Estado; estava sob controle do Poder Executivo, fora do controle dos outros poderes e tinha incorporado em sua logística, no primeiro momento, as ações da Triple A¹²³. Além disso, como já destacado, o modelo utilizado foi o da “contra insurgência”, baseado nos paradigmas da Doutrina de Segurança Nacional e da Doutrina Francesa, difundidos nas escolas militares estadunidenses e francesas. Referente a isso, é de extrema importância para o foco deste trabalho que conheçamos a definição de “inimigo interno”.

A figura do “inimigo interno” surgiu no contexto das ditaduras de SN, incentivada pela guerra ideológica contra a difusão dos ideais de mundo comunistas e seus constantes embates com o mundo ocidental capitalista, durante as décadas da Guerra Fria. Nesse contexto, o inimigo não era mais externo, como era considerado no decorrer das diversas guerras travadas ao longo do século XX; no período que abarca as ditaduras do Cone Sul o inimigo é percebido dentro das próprias fronteiras. O “inimigo interno”, nessa perspectiva, poderia ser qualquer pessoa que discordasse da ordem estabelecida. Portanto, uma pessoa não necessariamente precisaria ser comunista para se tornar um inimigo dentro de seu próprio país. À vista disso, Enrique Padrós destaca que:

A DSN apontou, da mesma forma, a existência de um “estado de guerra permanente” contra um (suposto) “inimigo interno”, que podia ser toda pessoa ou organização armada, política ou social de oposição aos interesses da ordem vigente. Embora a DSN e seus defensores proclamassem agir em defesa dos valores democráticos, consideravam, no fundo, que a democracia era uma fonte geradora de desordens por permitir a atuação dos setores desconformes com a ordem vigente, a qual devia ser defendida através de todos os meios disponíveis¹²⁴.

Destacamos que dentro do âmbito cultural, muitos artistas foram identificados como possíveis inimigos para o país, sufocado pela atmosfera ditatorial. Músicos, escritores, atores e jornalistas foram perseguidos muitas vezes por demonstrar, mesmo indiretamente, opiniões contrárias às propagadas pela oficialidade dos militares. Podemos destacar ainda que medidas

¹²² CONADEP. Nunca Más. Buenos Aires: EUDEBA, 1984, p. 54-55.

¹²³ FERNÁNDEZ, 2006, op. cit., p. 38.

¹²⁴ PADRÓS, 2005, op. cit., p. 25.

de vigilância e censura à imprensa, ao rádio e à televisão não tardaram a ocorrer; o Comunicado oficial nº 19 de 24 de março de 1976 esclareceu sobre os alvos no setor cultural e jornalístico da sociedade:

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido com reclusión de hasta diez años el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales¹²⁵.

Nesse contexto, logo após o golpe, ocorreu a *Operación Claridad*¹²⁶, coordenada pelo chefe militar Agustín Camilo Valladares. Documentos oficiais demonstram a racionalidade da operação, que tinha, como principal função, o objetivo de investigar e apurar, dentro do sistema de informações, os antecedentes ideológicos de pessoas que seriam possíveis “opponentes” da ditadura. Essa operação visava duas esferas pontuais da sociedade: a educação e a cultura. Anteriormente à *Operación Claridad*, em junho de 1976, Francisco Carcavallo, na época subsecretário da cultura de Buenos Aires, fez a seguinte declaração sobre a cultura:

La cultura ha sido y será el medio más apto de infiltración de ideologías extremistas. [...] En nuestro país los canales de infiltración artístico-culturales han sido utilizados a través de un proceso deformante basado en canciones de protesta, exaltación de artistas y textos extremistas, teatros de vanguardia u obras que por transferencia se utilizan sutilmente, musicalización de poemas, actuaciones individuales desinteresadas de intérpretes para grupos de alumnos universitarios o de barrios de escasos recursos, obras plásticas de marcado tinte guerrillero, conferencias de prensa en defensa de compañeros de otros países, actuaciones en café concerts en las que aparece siempre el “mensaje” colocado de la más inocente manera posible. [...] Es así como a través de los medios culturales logran infiltrar un sector de la juventud, disconformista por naturaleza, inexperiencia o edad¹²⁷.

À vista deste posicionamento, podemos observar que o setor cultural já estava sendo visado pelos órgãos repressivos e de informações imediatamente após o golpe de 1976. Assim, a censura se estabeleceu – mesmo que tenha existido antes de 1976 – de forma determinante para o controle e perseguição de artistas que, de alguma forma, se posicionavam contra o poder militar estabelecido. Valladares e Carcavallo, por exemplo, tinham ampla liberdade para definir quais sujeitos eram considerados “ameaças” ao sistema. Sobre a censura aos meios de comunicação, não é possível generalizar, pois havia muitas peculiaridades. Sobre a televisão sabe-se que a censura era exercida de maneira diferente em cada canal, o que proporcionava a

¹²⁵ SANTOS; PETRUCCELLI; MORGADE, op. cit., p. 13.

¹²⁶ Anteriormente essa operação era chamada de *Operativo Enseñanza*. A partir de 1977 ela modifica seu nome e alguns de seus propósitos, como a extensão das suas ações para, além do âmbito educacional, o cultural. In: MARCHINI, op. cit., p. 253.

¹²⁷ Ibid., p. 253.

existência de certos graus de autonomia; havia casos em que um artista poderia ser proibido em um canal mas em outro não. Entretanto, nas rádios, a situação era mais delicada; as emissoras, tanto privadas quanto estatais, recebiam, além de advertências por telefone, listas enviadas pelo COMFER contendo as canções proibidas e “não recomendadas para difusão”¹²⁸.

A autonomia era um fator que existia em certos nichos coercitivos da estrutura do regime ditatorial, como ocorria, por exemplo, com os grupos responsáveis por sequestrar, torturar e desaparecer opositores. Esses grupos “(...) *se movían con un grado de independencia directamente proporcional al de su impunidad. Es decir, absoluta*”¹²⁹. Esse fator é importante para colocarmos em questionamento a chamada “Lei de Obediência devida,”¹³⁰ aprovada pouco tempo após o fim da ditadura, onde, entre outros tópicos, defendia que só deveriam ser punidos o alto comando militar e oficiais que davam as ordens; ao mesmo tempo, apontava para a não punição de oficiais de média e baixa patente, os quais “apenas recebiam e executavam” as ordens, ou seja, estavam “submetidos ao Estado de coerção”¹³¹.

A *Secretaría de Informaciones del Estado* (SIDE), estava ligada diretamente à Presidência da República e desempenhava papel fundamental na elaboração das listas que continham artistas proibidos diante de seus “antecedentes desfavoráveis”. Em um documento oficial do final de 1977 denominado “*Antecedentes Ideológicos de Artistas Nacionales y Extranjeros que desarrollan Actividades en la República Argentina*” nomes de músicos populares aparecem em um tópico chamado “*Nómina de Compositores e Intérpretes con Antecedentes Ideológicos Desfavorables*”¹³². Nesse momento, o nome de León Gieco ainda não consta nas listagens, porém, são identificados muitos outros artistas do mesmo período que eram populares no cenário argentino, tanto argentinos quanto naturais de outros países, é o caso de Mercedes Sosa, Víctor Heredia, Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, Armando Tejada Gómez, Horacio Guarany, Nacha Guevara, Roque Narvaja, entre outros. Alguns destes artistas, nem estavam no país quando essa lista foi divulgada, pois já haviam partido para o exílio.

Desse mesmo documento da SIDE constam “justificativas” para a perseguição aos músicos, considerados como *comunicadores llave*, termo explicado como “*personas de popularidad relativa en los médios artísticos, cuyo accionar – siguiendo la concepción*

¹²⁸ MARCHINI, op. cit., p. 254.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Lei de número 23.521 assinada em 4 de junho de 1987 pelo então presidente Raúl Alfonsín. Sobre essas leis do período de redemocratização (a partir de 1983) será dedicado um estudo mais aprofundado no terceiro e último capítulo deste trabalho.

¹³¹ LORENZETTI; KRAUT, op. cit., p. 95

¹³² MARCHINI, op. cit., p. 83.

*soviética del rol de escritores y artistas – es el de verdaderos ‘ingenieros de alma’*¹³³. Como exemplo de *comunicador chave*, o documento cita Mercedes Sosa quem, aparentemente, mesmo no exílio, representava um acintoso perigo ao regime ditatorial, pois, como consta no texto oficial: “[se envolvía] *paralelamente a su actuación artística, en problemas referidos a la situación interna del nuestro país, desde un punto de vista ideológico marxista*”. No inciso número II, intitulado “*Su Importancia desde el Punto de Vista de la Guerra Psicológica Marxista*” justifica-se a atenção ao controle do conteúdo dos discos que circulavam, pois representavam perigo iminente aos jovens da época:

Considerando que uno de los blancos fundamentales de la subversión es lograr la “conscientización” ideológica de apreciables sectores de los públicos juveniles de nuestro país y, conocedor de las características psicosociales de dicho estrato poblacional, surge como consecuencia que le haya dedicado al medio discográfico una especial atención y, de esta forma, la música cantada pasó a convertirse en una eficaz herramienta de la guerra psicológica marxista¹³⁴.

Dito isso, reiteramos que a atividade discográfica sofreu um levantamento dos próprios agentes estatais, para obter maior controle sobre a suposta “ideologia marxista” presente nas produções fonográficas. O levantamento levava em conta as produções feitas desde a administração do general Onganía. A título de exemplo, no ano de 1966, a nova edição do disco *Canciones con Fundamento*¹³⁵, de Mercedes Sosa, foi considerado, segundo o mesmo documento, marco do início da “atividade discográfica subversiva” no país. A distribuição de 3.000 cópias do disco foi feita pela gravadora Phillips, considerada, na época, uma gravadora com atividades “subversivas” por veicular produções de artistas com “antecedentes ideológicos desfavoráveis”¹³⁶.

A perseguição à atividade discográfica, em certa medida, pode parecer uma forma de repressão mais “sutil”, quando comparada com a violência física. Entretanto, devemos ponderar que os mecanismos da ditadura argentina agiam exatamente no sentido de desmobilizar os cidadãos e as atividades culturais, e essa ação se dava das formas mais variadas. Sobre isso, Eduardo Luis Duhalde destaca que a ditadura:

[...] Utilizó una serie combinada de acciones. Por un lado, la represión directa sobre la cultura. En segundo lugar, la represión implícita, sin aparentes parámetros, tan general y supuestamente irracional, que nadie podía tener seguridad sobre lo permitido y lo prohibido (cuando lo prohibido podía significar la muerte del

¹³³ Ibid., p. 84.

¹³⁴ MARCHINI, op. cit., p. 85.

¹³⁵ A lista das músicas que compõem esse disco assim como suas letras podem ser facilmente acessadas em: http://www.cmtv.com.ar/discos_letras/show.php?bnid=280&banda=Mercedes_Sosa&DS_DS=2795&disco=CA NCIONES_CON_FUNDAMENTO. Acesso em: 15 out. 2018.

¹³⁶ MARCHINI, op. cit., p. 84.

transgresor), generando altos niveles de autocensura, castración y temor. En tercer lugar, la represión física directa¹³⁷.

Como afirma Duhalde, diante da pluralidade de formas que a ditadura poderia usar contra a sociedade, a repressão “psicológica” ou “indireta” poderia ser tão dura quanto outros tipos frontais de violência. Como já foi dito, a autocensura possui papel central na análise do objeto deste trabalho, considerando que os mecanismos ditatoriais conseguiram que os próprios artistas se “auto-castrassem”; além dos que partiram para o exílio, estavam aqueles que pararam de produzir e gravar pois possuíam grande receio do que poderia acontecer caso falassem algo que “não deveria” ser dito. A dimensão cultural, portanto, foi atingida de variadas maneiras: livros queimados em público por conterem conteúdos considerados “subversivos”¹³⁸; censura aos meios televisivos e radiofônicos; censura às gravadoras e às produções discográficas; interdição direta e indireta aos artistas com “antecedentes questionáveis”; sequestros, prisões, assassinatos (e até desaparecimentos) e o exílio como indução para a sobrevivência.

Dentre os músicos argentinos não é de conhecimento público que tenham existido casos em que a prática do desaparecimento tenha ocorrido. Porém, podemos citar o exemplo de Miguel Ángel Estrella, conhecido pianista clássico que, no final da década de 1970 foi preso no Uruguai, enquanto lecionava aulas de piano para jovens uruguaios, em um projeto patrocinado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). O músico ficou preso no Uruguai¹³⁹ durante dois anos e meio e foi vítima de variados tipos de torturas físicas e psicológicas. Nesse período, foi considerado desaparecido pelas duas ditaduras, mesmo que, pela sua popularidade no exterior, tenham existido diversas manifestações internacionais em apoio à sua liberação na medida em que as pessoas foram tomando conhecimento de sua prisão. A prisão de Miguel Ángel Estrella é, do mesmo modo, um dos casos emblemáticos que demonstra claramente a Operação Condor, conexão repressiva executada pelas ditaduras dos países do Cone Sul a partir da década de 70. O próprio artista, em depoimento, relatou que acredita que só não foi executado pelos militares uruguaios pelo

¹³⁷ DUHALDE, op. cit., p. 249.

¹³⁸ “El 30 de abril de 1976, em la Calera, Córdoba, las tropas aerotransportadas, por orden del Comandante del III Cuerpo de Ejército, Luciano Benjamín Menéndez, queman millares de libros. Allí en la hoguera se entremezclan las obras de Marx, de Prévert, Freud, Gramsci, Proust, García Márquez, Cortázar, Pablo Neruda, John William Cooke y Paulo Freire”. In: DUHALDE, op. cit., p. 250.

¹³⁹ A lógica das ditaduras de SN nos países do Cone Sul é, em sua essência, muito semelhante. Entretanto, cada um dos países desenvolve especificidades de acordo com interesses locais. Assim como na ditadura brasileira a prática da tortura se sobressai em comparação com as outras e na Argentina a política dos desaparecimentos toma esse lugar, no Uruguai, todavia, existiu em larga escala a “política de refêns”, prisões de longa duração com vistas a destruir por completo a mente e o corpo do oponente. Sobre isso ver: PADRÓS, 2005, op. cit.

motivo de que, na época, era amplamente conhecido, considerando que a ditadura uruguaia, se o fizesse, poderia ficar “mal vista” internacionalmente.¹⁴⁰

O caso do pianista Miguel Ángel Estrella, portanto, serve para exemplificar sobre os tipos específicos de repressão contra os artistas no contexto das ditaduras. Como já foi dito, além do trinômio sequestro-prisão-desaparecimento, foram diversas as formas pelas quais os agentes repressivos agiam para com os mais variados setores da sociedade, fossem elas sutis ou mais explícitas. O final da década de 70 na Argentina, em suma, possuía este cenário: censura em larga escala, repressão clandestina, prisões ilegais, perseguição ao “inimigo interno”, exílios, entre outras questões. Assim como o setor cultural da sociedade foi atingido por esse aparato repressivo, é evidente que os demais setores – em menor ou maior escala – também o foram, como é o caso, entre outros, do movimento estudantil, das organizações armadas e dos trabalhadores.

Um acontecimento é de extrema importância para pensarmos o alcance da propaganda ditatorial argentina. O Mundial de Futebol, ocorrido no ano de 1978 no país, teve grande repercussão e serviu, entre outros fatores, para a exaltação da nacionalidade argentina através, principalmente, de uma fachada “democrática” para encobrir os diversos crimes militares que ocorriam simultaneamente às partidas de futebol. Junto a propaganda elaborada para o Mundial, podemos destacar os gastos econômicos que foram aplicados para a realização do mesmo; restaurações, construção de novos estádios, investimentos na difusão do campeonato a cores pela televisão para todo o mundo, entre outros. A Junta Militar fez grande esforço em passar, internacionalmente, uma imagem da Argentina como um país em que não estava ocorrendo uma ditadura. A Seleção Argentina saiu vitoriosa dentro de campo, sendo campeã do Mundial daquele ano, porém, existiam inúmeras formas de resistência fora dos estádios e diversos setores relacionados aos organismos de direitos humanos, que já tinham conhecimento dos fatos, principalmente a partir do exílio, denunciavam as arbitrariedades. Há relatos, inclusive, de pessoas que estavam presas na ESMA, que ficava a poucas quadras de distancia do Estádio Monumental de Núñez (casa do River Plate), e que declaram que era possível ouvir as comemorações de gols enquanto estavam encarceradas, muitas vezes sendo torturadas¹⁴¹.

¹⁴⁰ Entrevista de Miguel Ángel Estrella concedida ao programa televisivo “*Nunca es tarde*”.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W7fVsky5gpM>. Acesso em: 16 out. 2018.

¹⁴¹ A relação entre o futebol e a ditadura não é uma peculiaridade apenas da Argentina, tendo em vista que na maioria dos países do Cone Sul existem fatos semelhantes. Para mais informações sobre o caso argentino é possível acessar o documentário “Memórias do Chumbo – o Futebol nos tempos do Condor – Argentina”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cCb_UjiskbA. Acesso em: 20 nov. 2018.

Ainda em 1978 a Argentina iniciou, com o Chile, uma ameaça de conflito entre ambas as ditaduras pela disputa do Canal de Beagle. O conflito, assim como a posterior Guerra das Malvinas, fez parte do aumento dos gastos militares efetuados durante a ditadura; tal fator, em conjunto com a construção das “obras faraônicas” foram os principais motivos do endividamento externo do país. Jorge Fernández usa o termo “terror econômico” para definir o cenário econômico do país a partir do final da década de 70 e início da década de 80. Sob chefia do ministro Martínez de Hoz, o “terror econômico” está relacionado às diversas medidas econômicas desse período. Estão relacionados a esse terror os empréstimos concedidos pelo FMI, a eliminação do “Estado de bem-estar social”, o congelamento dos salários, a concentração de renda, o desenvolvimento do setor financeiro, o processo de “dolarização”, o endividamento externo, entre outros fatores¹⁴².

A crise do sistema ditatorial esteve relacionada, além do desastre econômico, a outros fatores, principalmente de ordem social. A partir do final dos anos 70 aumentaram os movimentos em prol dos direitos humanos; além dos diversos movimentos gerais de direitos humanos e centros de estudos sobre o tema, se constituem nessa época organizações dos próprios familiares atingidos pelo TDE. A organização *Madres de Plaza de Mayo*¹⁴³, por exemplo, no início da década de 80, já estava consolidada como precursora no que se refere à luta por memória, verdade e justiça através de suas investigações e denúncias aos crimes da ditadura contra seus familiares. *Madres* inicia suas atividades em 1977, resultado da iniciativa de diversas mães que estavam procurando seus filhos sequestrados pela ditadura. Estas mulheres se direcionavam diariamente à Praça de Maio, localizada no centro de Buenos Aires e, pelo fato de ser proibido que ficassem em grupos, paradas, começaram suas “rondas”; dando voltas em torno da Praça para que assim pudessem trocar experiências e informações, já que os órgãos responsáveis lhes negavam qualquer tipo de notícias sobre seus filhos. Assim como as *Madres*, as *Abuelas de la Plaza de Mayo* também iniciaram suas atividades no ano de 1977; buscavam as crianças que haviam desaparecido junto com seus pais ou quando estes haviam sido mortos. Posteriormente, se soube que muitas delas, desaparecidas, estariam vivas e vivendo com famílias de expropriadores. Também havia o caso de outras crianças filhas de

¹⁴² FERNÁNDEZ. 2006, op. cit., p. 41.

¹⁴³ As *Madres* continuam sua incansável luta por memória, verdade e justiça até os dias atuais, e suas marchas ao redor da praça também permanecem. Mais informações e notícias, assim como suas consignas principais, podem ser acessadas em: <http://madres.org/>. Acesso em: 22 out. 2018. Sobre a temática das *Madres* ainda é recomendável o trabalho de Ulises Gorini. Sobre isso ver: GORINI, Ulises. *La rebelión de las Madres: Historia de las Madres de la Plaza de Mayo*. Tomo I (1976-1983). Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.; GORINI, Ulises. *La otra Lucha: Historia de las Madres de la Plaza de Mayo*. Tomo II (1983-1986). Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2008.

mulheres grávidas que, muitas vezes, nasciam em cativeiro. Segundo os informes oficiais das organizações, seriam em torno de quinhentas crianças roubadas através da lógica do “botim de guerra”¹⁴⁴ efetuado pela ditadura.¹⁴⁵

A evolução do contexto possibilitou o aumento dos questionamentos à ditadura, dessa forma, também retomam força grupos que estiveram desestabilizados durante os anos mais duros da repressão, como é o caso do movimento estudantil e do setor operário. Frente à fragilidade do regime, as mobilizações sociais se intensificaram consideravelmente; um exemplo disso foi a greve geral ocorrida em 1982, que marcou o retorno da mobilização operária no país¹⁴⁶. A partir deste enfraquecimento do regime ditatorial, os militares acreditaram que era necessária uma saída externa para a crise; nesse contexto, em meados do ano de 1982, iniciou a traumática guerra pelo controle das Ilhas Malvinas – chamada pelos ingleses de *Falklands*.

A Inglaterra controlava as Malvinas desde 1833; frente à evidente crise da ditadura, em 1982 a cúpula militar arriscou uma ação de força, imprevisível, tentando angariar um apoio popular mediado por uma demanda histórica da nação argentina. A obsessão dos militares pelas Malvinas, que se iniciou principalmente a partir da gestão do general Viola, pode ser considerada uma demanda territorial de origem nacionalista¹⁴⁷. Com essa guerra, caso os militares argentinos vencessem, conseguiriam reestabelecer seus principais objetivos, entre eles, reafirmariam seu capital político e posição dominante bastante enfraquecida, iriam recompor a tão exaltada “unidade nacional” e legitimariam o papel das Forças Armadas, estas que em 1982, já não tinham a mesma força que no final dos anos 60 e início dos 70¹⁴⁸.

A partir do fracasso da tentativa de negociação com a Inglaterra, uma vez que a Argentina ocupou as Ilhas, a potência europeia reagiu militarmente e retomou o controle da área. O saldo da guerra foi extremamente negativo para a Argentina. Além do saldo humano,

¹⁴⁴ Devemos compreender o sequestro de crianças a partir da lógica da guerra contra-revolucionária pensada a partir da DSN durante as ditaduras. Este sequestro, normalmente, visava, entre outros fatores, atingir a família da vítima, quebrar o silêncio dos pais ao torturar seus filhos, vender as crianças para famílias de repressores e educa-las para a ideologia defendida pelo Estado. Mais informações sobre este assunto podem ser encontradas em: PADRÓS, Enrique Serra. “Botim de Guerra”: desaparecimento e apropriação de crianças durante os regimes civis-militares platinos. *Métis: história & cultura*, 2007.

Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/829/586>. Acesso em: 16 nov. 2018.

¹⁴⁵ Até o momento as *Abuelas* conseguiram restituir a identidade de 128 netos. Nomes dos casos resolvidos, em ordem cronológica, podem ser consultados em: <https://www.abuelas.org.ar/caso/buscar?tipo=3>. Acesso em: 22 out. 2018.

¹⁴⁶ FERNÁNDEZ. 2006, op. cit., p. 41.

¹⁴⁷ NOVARO; PALERMO, op. cit., p. 540.

¹⁴⁸ Idem.

contabilizado em torno de 1.300 pessoas feridas e mais de 700 mortos, existiu ainda o saldo político e econômico, tendo em vista que a derrota intensificou a crise da Junta Militar¹⁴⁹.

O setor cultural, especialmente o musical, não ficou alheio às variadas formas de manifestação em torno da Guerra das Malvinas. Um ponto importante a ser destacado é que, a partir da guerra e do asco dos militares argentinos pelos ingleses, houve mudanças no rigor da censura; músicas cantadas em inglês, que antes possuíam livre circulação, foram proibidas pelo COMFER. Para suprir o vazio produzido pela interdição dessas canções proibidas, artistas nacionais, muitos até então quase desconhecidos, ou que estavam censurados, ressurgiram no cenário musical das rádios e das televisões do país. Sobre isso, Juan Ignacio Provéndola destaca que:

No solo se aceleraron los procesos de producción y consumo cultural (es decir, de creación y difusión de la música), sino que además se agilizó una suerte de “indultos” a canciones hasta ese entonces prohibidas. José María Alaniz, musicalizador de radio El Mundo, recordó que “durante el ‘boom’ del rock nacional a raíz de Malvinas, los programadores comprobamos que no había más de cien discos con temas realmente importantes¹⁵⁰.”

Além deste impacto, também podemos destacar que o rock nacional esteve envolvido diretamente com o clima que se observa na Argentina durante a Guerra das Malvinas. No dia 16 de maio de 1982 é organizado, em Buenos Aires, um festival com os principais músicos do rock nacional em apoio aos soldados que estavam lutando na guerra e defendendo a soberania argentina. Assim ocorreu o *Festival de la Solidariedad Latinoamericana*. Nele estiveram presentes León Gieco, Raul Porchetto, David Lebón, Charly García, Nito Mestre, Luis Aberto Spinetta e Litto Nebbia, entre outros. Apesar das intenções solidárias dos músicos presentes no festival, o mesmo sofre até hoje críticas por parte dos artistas que não aceitaram participar do mesmo, tendo em vista que, intencionalmente ou não, o concerto fazia parte do “*interés bélico de un gobierno antidemocrático*”¹⁵¹. Por outro lado, os músicos que participaram do concerto, de forma geral, não demonstram arrependimento, pois consideram que, de alguma forma, foram enganados na medida em que pensaram estar ajudando com mantimentos e roupas os soldados que foram lutar contra sua vontade nas Malvinas. Contudo, posteriormente se soube que boa parte dos alimentos e demais utensílios arrecadados como bilhete de entrada no show, e que

¹⁴⁹ FERNÁNDEZ, 2006, op. cit., p. 42.

¹⁵⁰ PROVÉNDOLA, op. cit., p. 125-126.

¹⁵¹ PROVÉNDOLA, op. cit., p. 127.

eram para ter sido enviados aos soldados combatentes, acabaram sendo desviados pelas redes de corrupção da própria ditadura e não tiveram o destino almejado pelos músicos.¹⁵²

Sobre o crescimento do rock nacional durante a guerra, León Gieco destaca que foi um “[...] *crecimiento forzado porque había una disposición donde no se podía pasar músicas cantadas en inglés. Como se Los Beatles o Los Rolling Stones tuviesen lo que ver con la Guerra de Malvinas*”¹⁵³; ainda, em outra entrevista falando sobre a guerra, o músico concluiu que: “*Me di cuenta de que los militares argentinos no sirven para nada, ni siquiera para la guerra*”¹⁵⁴. Apesar das contradições que envolveram a produção do Festival, é inegável que este também serviu para evidenciar ainda mais o enfraquecimento do sistema ditatorial. A derrota militar acarretou profundo desgaste para a ditadura. O debate veio acompanhado pela descoberta de um péssimo planejamento estratégico, da condução equivocada no cenário de luta, da violência praticada pelos oficiais sobre a tropa e pela desinformação manipulada desde a cúpula das Forças Armadas sobre o desenvolvimento real da guerra. A mídia colaborou nesse processo, instalando um discurso ufanista, de euforia e vitorioso que distoava sensivelmente da realidade dos fatos. A rendição argentina nas Malvinas ocorreu em 14 de junho de 1982, a comoção social diante da derrota foi profundamente traumática; quatro dias mais tarde, abdicou da presidência da República o general e ditador Leopoldo Galtieri. A transição para a democracia estava se aproximando cada vez mais e, no final do ano de 1983, finalmente, ocorreram eleições presidenciais, onde saiu vencedor Raúl Alfonsín, do Partido Radical, primeiro presidente democraticamente eleito, após os duros anos em que o terror de Estado esteve vigente no país.

O próximo item deste capítulo percorrerá a vida pessoal e profissional de León Gieco no concomitante à ditadura. Será abordada a sua percepção do golpe de 1976 até os anos finais da ditadura, seus problemas com a censura, a perseguição sofrida e a difícil decisão de sair do país para conseguir sobreviver e dar continuidade ao seu trabalho.

¹⁵² Estas e demais informações sobre o festival podem ser encontradas no documentário produzido pelo *Canal Encuentro*, da série “*Grandes conciertos*”, chamado: *Festival de la Solidaridad Latinoamericana*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmotiSeX2XU&t=116s>. Acesso em: 22 out. 2018.

¹⁵³ Depoimento concedido ao documentário *Festival de la Solidaridad Latinoamericana*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmotiSeX2XU&t=116s>. Acesso em: 22 out. 2018.

¹⁵⁴ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 149.

2.2. *Sólo le pido a dios* – Trajetória e atuação de León Gieco

León Gieco relata que no dia 24 de março de 1976 despertou com os ruídos dos tanques militares que avançavam pela Avenida Corrientes em direção à Praça de Maio. Era o início do golpe. Existe certo consenso em dizer que grande parcela dos argentinos se sentiu aliviada em um primeiro momento, com um desfecho que, de alguma forma, significava encerrar um período de profundas tensões e instabilidade política. A situação do país durante a gestão de Isabel Perón gerava uma sensação de situação fora do controle na maioria da população. Sobre isso, León destaca que:

Cuando se produjo el golpe del 24 de marzo me puse contento, como casi todos los argentinos, porque la última época del gobierno de Isabel fue un desastre. La Triple A asesinaba gente, muchos se estaban yendo por las amenazas o porque no se bancaban la situación de violencia y de desprotección que había¹⁵⁵.

O discurso dado pelos militares para justificar o golpe certamente era positivado, eles usufruíram do caos social e político que havia sido o governo de Isabel e prometeram que governariam em nome da tão exaltada Segurança Nacional. Segundo Alejandra Pascual, esse é um dos motivos de a população ter recebido a notícia do golpe com certo otimismo:

Ao produzir-se o golpe de Estado de 24 de março de 1976, a maioria da população recebeu com alívio a intervenção militar, acreditando nas afirmações dos líderes castrenses no sentido de que o objetivo de tal empreitada era o restabelecimento da ordem e da democracia no país e que atuariam respeitando as normas de direito vigentes¹⁵⁶.

Entretanto, essas esperanças foram deixadas de lado em pouquíssimo tempo. “*Al poco tiempo ya nos fuimos avivando de como iba a venir la mano. La sensación que tenía era la de estar viviendo en un cárcel, en un país de nadie donde los únicos dueños eran ellos.*”¹⁵⁷ O relato de León nos ajuda a entender essa sensação efêmera de tranquilidade após o golpe. Aos poucos, os argentinos foram percebendo que a repressão era muito maior do que aquela vivenciada até 1976. Essa percepção, em grande medida, não se deu tanto pela presença massiva de militares nas ruas ou pela violência visível aos olhos de cada habitante, e sim pelo fato de que pessoas do entorno de cada cidadão, familiares, amigos ou vizinhos, começavam a “desaparecer”:

Aos poucos, cada habitante do país começou a saber que um familiar, um amigo, um vizinho, um colega de trabalho ou de estudos tinha sido levado do seu lar, do seu lugar

¹⁵⁵ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 105.

¹⁵⁶ PASCUAL, 2004, op. cit., p. 58.

¹⁵⁷ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 105.

de trabalho ou de estudo, ou de um lugar público, por um grupo de pessoas armadas, desconhecidas, sem identificação, em meio a um clima de muita violência, e que sua família não conseguia achá-lo. As autoridades públicas negavam tê-lo detido e manifestavam desconhecer qual poderia ter sido seu destino¹⁵⁸.

Além dessa situação provocada por esses desaparecimentos, existiam outras formas das pessoas perceberem, concretamente, o que era essa ditadura. Para León Gieco, por exemplo, a repressão começa a se aproximar de outras esferas¹⁵⁹: “*Empecé a sufrir la censura de mis temas en la radio y en la televisión y a tener problemas cuando viajaba al interior para hacer mis shows.*”¹⁶⁰ Assim, a censura e a vigilância aos músicos, que já existiam anteriormente, se intensificaram, pois, além das proibições de serem ouvidos em rádio e televisão, existiam ainda algumas medidas para proibir os músicos de executarem suas músicas nas apresentações ao vivo. Logo após o golpe, durante uma apresentação em Comodoro Rivadavia, León Gieco foi preso novamente, o músico conta que haviam cerca de vinte e cinco policiais no local: “*Me dejaron detenido hasta el día siguiente con el argumento que estaba cantando canciones prohibidas, cosa que era relativamente cierto, porque estaban prohibidas, pero solamente para la radio y la televisión, no para cantarlas en vivo.*”¹⁶¹

Nesse momento, ao mesmo tempo em que se intensificavam as medidas de controle e censura sobre os músicos, León e sua companheira, Alicia, tinham sua primeira filha, Liza, no dia 5 de agosto de 1976. A partir do nascimento de Liza aumentaram as preocupações diante da repressão instaurada pela ditadura e León começou a pensar em exilar-se até que as coisas melhorarem em seu país. Até 1978, porém, ele continuou com seus shows e gravações; mas, sempre sob o espectro da incerteza e do medo consolidados na sociedade. O disco *El Fantasma de Canterville*, abordado no último capítulo, foi editado justamente na época em que as gravadoras e as rádios viviam sob vigilância constante do COMFER, órgão que ditava o que poderia ou não ser gravado e difundido via rádio. Um depoimento de León nos ajuda a compreender esse clima de instabilidade vivenciado até mesmo nos ambientes de trabalho dos

¹⁵⁸ PASCUAL, op. cit., p. 58.

¹⁵⁹ Nos primeiros anos da ditadura nem toda a população sabia da tortura, assassinatos e desaparecimentos de opositores. Sobre isso, em entrevista ao projeto do arquivo oral *Memoria Abierta*, do ano de 2013, León relata que: “ (...) *lo que no sabíamos todavía eran las torturas, no sabíamos de eso, no sabíamos de las desapariciones, no sabíamos de que los pibes eran tirados de aviones, no sabíamos que se llevaban a los chicos, no sabíamos de la ESMA, no sabíamos nada de eso.*”

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w9f9LO93OEK>. Acesso em: 12 out. 2018.

¹⁶⁰ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 105-106.

¹⁶¹ FINKELSTEIN; GIECO op. cit., p. 106.

músicos, como é o caso das gravadoras, nesse caso específico, da gravadora em que trabalhava no momento, a Music Hall:

En Music Hall, por ejemplo, se notaba un contagio generalizado de la represión. Era represor hasta el portero, nos revisaban los bolsos cuando nos íbamos, era terrible y, lo que es peor, era algo colectivo. Vivíamos una sociedad policíaca, botona, con canas de civil infiltrados en los recitales. En las grabadoras había mucho miedo, mucha cola de paja. En Music Hall dos o tres empleados habían problemas, les habían allanado la casa. A un par de ellos les afanaron el sueldo y no tenían ante quién quejarse¹⁶².

Podemos relacionar a esse relato a presença massiva de “delatores” nas sociedades que sofreram ditaduras de Segurança Nacional. Pessoas comuns que ficaram conhecidas coloquialmente por “dedo-duro” pois eram, em sua maioria, cooptadas pelo regime ditatorial para, em troca de sua própria segurança, de alguma vantagem material, ou simplesmente por questão ideológica denunciavam atitudes e pessoas consideradas “suspeitas”. A existência de “redes de repressão”, pairando sobre a sociedade argentina está relacionada com as características do TDE. Uma delas, era a “cultura do medo”, definida como “o resultado da aplicação das medidas que compõem o arsenal coercitivo e repressivo do TDE”¹⁶³. A cultura do medo se estabelecia na sociedade e os cidadãos ficavam coagidos pelo poder ditatorial, desprovidos de recursos e mecanismos de defesa, pois ficavam em grande parte submetidos e imobilizados.

Nesse cenário, no início de 1978, Gieco declarava que tentaria trabalhar fora do país e que regressaria apenas para apresentações ao vivo. Sua percepção, naquele contexto, era de que não era possível compor e divulgar músicas na Argentina:

No sé de que hablar realmente, creo que el fin de toda la censura ésta es que la gente cante canciones optimistas pero salís a la calle, ves que los músicos se van, que los mejores actores se van, que los mejores directores se van, y que todos los que hacen arte en este país se van...y es porque algo está funcionando perfectamente mal¹⁶⁴.

Assim, podemos verificar o papel da autocensura nesse processo de paralisia do setor artístico, no que se refere aos cuidados que os artistas deveriam tomar diariamente. Consideramos que com o aparato repressivo montado a partir do Estado se obtém, da forma mais eficaz, os interesses almejados pelos setores dominantes, tendo em conta que a própria

¹⁶² FINKELSTEIN; GIECO op. cit., p. 113.

¹⁶³ PADRÓS, Enrique Serra. Elementos constitutivos do Terror de Estado implementado pelas Ditaduras Cívico-Militares de Segurança Nacional latino-americanas. In: PADRÓS, Enrique S. (org.). As Ditaduras de Segurança Nacional: Brasil e Cone Sul. Porto Alegre: CORAG, 2006, 18.

¹⁶⁴ PROVÉNDOLA, op. cit., p. 111.

sociedade se censurava e migrava para outros lugares a partir do temor de não saber como agir diante da imprevisibilidade do regime de terror.

Mesmo que o exílio não seja objeto desta pesquisa, acreditamos ser necessária uma tentativa de conceitualização desse fenômeno. Para tanto, será crucial percorrermos, mesmo que brevemente, o exílio do músico em questão. Segundo Jorge Fernández, a mudança do caráter do exílio ao longo da história implica que:

Durante o século XX, devido às perseguições políticas, raciais ou religiosas promovidas por regimes de força ou a desestruturação social e econômica em virtude das inúmeras guerras, revoluções e contrarrevoluções desatadas no decorrer do século, o exílio foi perdendo gradualmente seu caráter pontual e/ou circunscrito a determinados grupos sociais para se transformar num autêntico fenômeno de massa, inserido na dinâmica dos grandes deslocamentos forçados¹⁶⁵.

Com isso podemos perceber que o exílio nem sempre foi da maneira como podemos compreendê-lo a partir do século XX; em eras anteriores, o fenômeno era relacionado muito mais a perseguições a grupos pontuais. Em contrapartida, a partir das guerras e revoluções do século XX, se torna um fator de massa¹⁶⁶. O mesmo autor, quando se refere ao exílio argentino no contexto das ditaduras de SN, aponta que: “o exilado se caracteriza pelo caráter forçado da migração e motivado principalmente por divergências político-ideológicas com o poder político vigente no país, ou seja, um sujeito perseguido ou expulso em virtude de sua filiação ou militância política”¹⁶⁷. A partir da compreensão do fazer musical como um ato político, é perceptível que, direta ou indiretamente os músicos podem se tornar alvos de uma perseguição político-ideológica que pode forçá-los a sair do país. León Gieco se insere nessa leva de músicos¹⁶⁸ que optou – lembrando que o exílio raramente era uma escolha pessoal – por sair para outros lugares com, no mínimo, dois objetivos principais: 1) poupar sua vida e de sua família; 2) conseguir trabalhar como músico, o que não era mais possível em Buenos Aires.

O exílio de León se iniciou em 1978; a decisão foi tomada, entre outros fatores, diante do temor de que acontecesse algo consigo ou com sua família, até porque, nesse momento, era

¹⁶⁵ FERNÁNDEZ, 2011, op. cit., p. 75.

¹⁶⁶ Se faz necessário lembrar o conceito, já mencionado, de “inimigo interno”, pois, a partir do momento em que compreendemos que qualquer pessoa poderia se tornar um inimigo dentro de seu país, entendemos que o exílio era uma decorrência necessária dentro da perspectiva de tentar sobreviver tanto no plano físico quanto material.

¹⁶⁷ FERNÁNDEZ, 2011, op. cit., p. 75.

¹⁶⁸ Diversos músicos argentinos partiram para o exílio depois do golpe de 1976. A duração de cada exílio e o local de destino variou muito, de acordo com o quanto o artista estava ameaçado pela ditadura. Além de Gieco, o exílio fez parte da vida de Mercedes Sosa, Horacio Guarany, Atahualpa Yupanqui, Miguel Ángel Estrella, Luis Alberto Spinetta, Charly García, Gustavo Santaolalla, Piero, Roque Narvaja, Litto Nebbia, David Lebón, entre muitos outros.

ameaçado por telefonemas anônimos¹⁶⁹. Sobre isso, comenta que: “*En el año 77 empiezo a recibir amenazas telefónicas. Tuvimos estos altercados y también nos paraban en la ruta, muchas veces nos paraban en la ruta*”¹⁷⁰. Junto com seu amigo Michel Lichenstein percorreu diversos lugares da Europa e da América Latina em busca de um local seguro para ficar com sua esposa e filha¹⁷¹. Os primeiros países pelos quais León e seu companheiro passaram foram aqueles que existiam oportunidades de trabalho, tendo em vista a sua popularidade fora da Argentina. “*La primera escala fue en Colombia, donde gracias a la difusión y buena venta de algunas ediciones discográficas, León era una figura conocida*”¹⁷². Além de Colômbia os dois ainda passaram por Costa Rica e México nesse primeiro momento. León conseguiu trabalhar nesses países, assinando alguns contratos e apresentando-se ao vivo em diversas ocasiões.

Entretanto, durante a estadia em Los Angeles conseguir emprego se tornou um problema maior, tendo em vista que não poderia mais viver das suas músicas em um país em que não tinha popularidade. Alicia e Liza se juntaram a León em Los Angeles. Todos ficaram na casa dos amigos, também músicos, Gabriela e Edelmiro Molinari, que viviam fora da Argentina desde 1977. Em uma tentativa frustrada de conseguir emprego como jardineiro, León ofereceu ao empregador, como garantia de confiança, os únicos pertences de valor que ainda restavam: os discos de ouro que ganhou. Sobre essa ocasião, Dario Marchini descreve que:

Al norteamericano le generó una profunda desconfianza el hecho de que León le hubiera ofrecido como garantía sus discos de oro. “¿Por qué un cantante exitoso intenta obtener un trabajo tan poco calificado?; ¿Estará ocultando antecedentes delictivos?”, razonó de acuerdo con la lógica de un país donde se acostumbra a respetar a los artistas¹⁷³.

Depois de Los Angeles, a família Gieco se hospedou em Michigan, na residência de uma amiga. Nesse período, León foi avisado que devía voltar a Buenos Aires para um par de apresentações ao vivo, o que faz imediatamente diante da necessidade urgente de conseguir dinheiro. Um dos festivais em que participou no seu regresso à Buenos Aires, ocorreu no estádio Luna Park, em julho de 1978 e estava relacionado com a *Fundación de la Genética Humana*,

¹⁶⁹ Entrevista concedida ao programa “¿Qué fue de tu vida?”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fb3Z5RnrDC8&t=466s>. Acesso em: 13 out. 2018.

¹⁷⁰ Depoimento concedido ao arquivo oral *Memoria Abierta*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w9f9LO93OEK>. Acesso em: 13 out. 2018.

¹⁷¹ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 116.

¹⁷² MARCHINI, op. cit., p. 189.

¹⁷³ MARCHINI, op. cit., p. 190.

na qual a presidenta era a esposa do ditador Jorge Rafael Videla. Sobre esse episódio o músico conta que:

Me pareció un momento especulativo, ya que si detrás de esto estaba la mujer de Videla, no me iba a pasar nada y de paso podría grabar las canciones que me habían retirado del tercer disco, El Fantasma de Canterville. Después las metí en Cuarto LP y puse la aclaración: grabadas en el Festival de Genética Humana, para que no hubiera censura, y así fue¹⁷⁴.

De fato, a estratégia de León não estava equivocada, a ideia de informar na contracapa do seu quarto disco que as últimas três músicas, *La historia esta*, *Canción de amor para Francisca* e *Tema de los mosquitos* haviam sido gravadas no festival o liberou de uma censura que, provavelmente, se daria em cima dessas canções e de sua pessoa. Depois desse show e de outras apresentações em Córdoba e Rosário, León voltou a Michigan e, com a família, decidiu partir para Barcelona, onde se hospedou com Osvaldo, um amigo que havia partido para o exílio depois de ter sido preso, torturado e dado como desaparecido pela ditadura argentina¹⁷⁵. Foi na Espanha que León começou a se inteirar do que realmente estava passando no seu país; ficou sabendo dos sequestros, das prisões e dos desaparecimentos, coisas que não sabia nem imaginava quando estava em Buenos Aires. Isso se dava, em grande medida, ao fato de que tamanhas atrocidades eram escondidas da população. Sobre isso, Gieco destaca que:

Allí me encontré con los primeros argentinos que me comentaron que en nuestro país estaba desapareciendo gente, que los torturaban, les cortaban las manos para que no los reconocieran por sus huellas digitales y luego los tiraban al agua. Yo no podía creer¹⁷⁶.

Segundo o depoimento de León podemos evidenciar que, além do conhecimento sobre a existência das torturas e dos assassinatos, os exilados, em 1978 também já tinham informação sobre os “voos da morte”, prática amplamente utilizada pela ditadura argentina e que consistia em que, após sequestrar e aprisionar as pessoas em centros clandestinos de detenção e torturá-las, os repressores faziam o *translado*, ou seja, a execução da vítima e a ocultação do seu cadáver¹⁷⁷. Inúmeras vezes a ocultação de cadáver se dava na modalidade de por a vítima – consciente ou não – em aviões, e destes, jogá-las ao mar. Desta prática, surge a figura do “desaparecido”, já citada no subitem anterior. De acordo com os organismos de direitos humanos argentinos, houve cerca de 30.000 pessoas desaparecidas e 500 bebês roubados (frutos

¹⁷⁴ SANTOS; PETRUCCELLI; MORGADE. op. cit., p. 36.

¹⁷⁵ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 124.

¹⁷⁶ SANTOS; PETRUCCELLI; MORGADE. op. cit., p. 36.

¹⁷⁷ FERNÁNDEZ, op. cit., p. 40.

da apropriação de crianças através de “botins de guerra”, relação que se estabeleceu quando prendiam e, na maioria das vezes, assassinavam, mulheres que estavam grávidas).

Durante o exílio, León ainda esteve em Roma, onde, surpreendentemente, sentiu a atmosfera repressiva da Argentina:

El episodio más desagradable del viaje lo viví en la oficina de Aerolíneas Argentinas en Roma. [...] Ni bien entré empecé a respirar la represión, el ambiente estaba totalmente militarizado, los empleados estaban todos vestidos de negro y me hablaban sin mirarme¹⁷⁸.

Tal sensação atesta quanto o clima de repressão se perpetuava, mesmo fora das fronteiras nacionais; é de se supor que os agentes da repressão argentina se mantinham também em outros países, muitas vezes em cargos “inofensivos”, como no caso da companhia aérea citada por León. Após a rápida – e não tão agradável – passagem por Roma, León retornou à Buenos Aires em dezembro de 1978, justamente no momento em que parecia iminente o início de um conflito entre Argentina e Chile pelo “Canal de Beagle”¹⁷⁹.

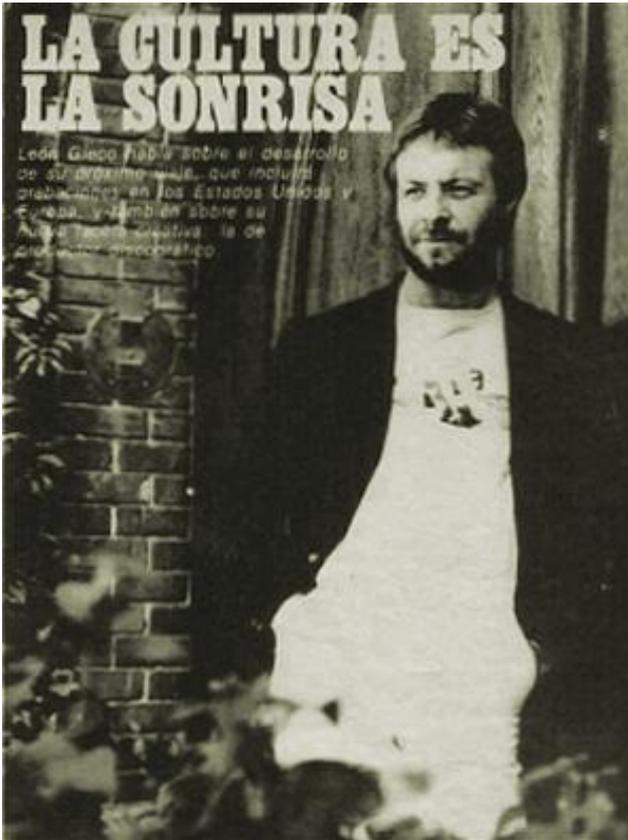
Imediatamente após seu retorno, León começou a trabalhar em seu novo disco, o IV LP; lançado em 1978, o disco é repleto de canções que se tornaram verdadeiros hinos de sua carreira, como *Sólo de pido a Dios* e *Canción de amor para Francisca*. Na capa do LP (ver anexo 2.4). León sintetizou sua mescla de artista urbano e rural, na medida em que a foto o representa sentado próximo ao Obelisco; ao mesmo tempo, as figuras que o rodeiam representam animais¹⁸⁰. Após o lançamento do disco, León continuou com suas apresentações; entretanto, a perseguição política originada das letras das suas canções não terminaram. Diante dessa situação, Gieco passou por um longo período sem compor, tendo em vista que suas músicas eram frequentemente visadas pelo COMFER e pelos agentes repressivos durante suas apresentações. Em 1980, lançou uma coletânea, decorrente das pressões da gravadora Music Hall (esta queria que o músico lançasse algum disco). Sobre o compilado, León destaca que: “*Y así surgió 7 años, que fue el más vendido de todos mis discos, alrededor de ochocientas mil copias*”¹⁸¹.

¹⁷⁸ FINKELSTEIN, GIECO, op cit., p. 125.

¹⁷⁹ Sobre esse conflito León compôs a letra de *Sólo le pido a Dios*, uma de suas músicas mais emblemáticas, que chegou, inclusive, a ser gravada internacionalmente em diversos idiomas. Sobre essa canção e o seu processo de composição será dedicada uma parte do próximo subitem deste capítulo.

¹⁸⁰ FINKELSTEIN, GIECO, op cit., p. 137.

¹⁸¹ FINKELSTEIN, GIECO, op. cit., p.141.



León Gieco em 1980. Revista *Pelo*, nº 135.

Após esse período sem compor, entre viagens aos EUA e permanência em Buenos Aires, León lançou um disco autoral, com o título representativo dos tempos sofridos: *Pensar en nada*. O disco foi gravado durante os meses de março e abril de 1981 na capital argentina e na cidade de Los Angeles e lançado em 6 de junho do mesmo ano. No mês de junho, aliás, iniciava a turnê nacional do disco, que percorreu diversas cidades, tanto centrais quanto interioranas, sendo cessada apenas quando León e sua equipe sofreram um pequeno acidente de carro nas proximidades de *Río Gallegos*. Uma vez recuperado do acidente, León retornou uma série de shows pelo interior do país, projeto que, anos depois, se converteu em um dos mais emblemáticos trabalhos da sua carreira: *De Ushuaia a La Quiaca*.

Para seguir com a turnê do disco *Pensar en Nada*, junto com seu produtor “Pity”, percorreu inúmeras localidades interioranas da Argentina que, normalmente, não recebiam músicos de rock internacionalmente conhecidos, como era o caso de León. Sobre esta *gira* Oscar Finkelstein comenta que: “[...] *Son cuarenta y seis localidades de varias provincias, entre ellas Tierra del Fuego (Río Grande y Ushuaia), donde por primera vez se presenta em vivo um músico surgido del rock nacional*”¹⁸². Existia, ainda, outra peculiaridade dessa viagem ao interior do país; ela havia sido articulada com os próprios moradores das cidades,

¹⁸² FINKELSTEIN, GIECO, op. cit., p. 146.

especificamente com estudantes secundaristas ligados, de alguma forma, à música em seus povoados. Esse fato foi de extrema relevância para León, pois, segundo ele mesmo relata, pode entrar em contato com as culturas locais e os sujeitos dessas localidades, muitas vezes esquecidos por parte dos demais músicos da capital:

Esta apertura me puso en contacto con músicos, poetas, actores, pintores, artistas de cada Pueblo, de cada ciudad del país. Fue así que tocamos en todas las provincias (un promedio de unas doce localidades en cada una) en una gira que Oscar López bautizó como *De Ushuaia a La Quiaca*, un nombre muy original porque da una idea de la verdadera dimensión del proyecto y porque está compuesto por dos nombres indígenas, lo que refuerza ideológicamente la propuesta¹⁸³.

Outro fator a ser destacado desta iniciativa de tocar em lugares interioranos se relaciona ao próprio León, quem após ter retornado do exterior, se sentia ameaçado em Buenos Aires, considerando a marcação da censura e a persistência da repressão aos músicos. Em depoimento ao *Archivo Oral Memoria Abierta*, o músico comenta sobre os problemas que envolviam trabalhar na capital após sua volta do exílio:

Se montó un proyecto para trabajar en el interior, para no trabajar acá en Buenos Aires que era un problema; estava mucho más cerca de los represores yo acá en Buenos Aires que en el interior. Yo iba a los pueblos y ellos me recibieran en la ruta antes de entrar, me subían en una camioneta con ellos mismos atrás y me mostraban por todo el pueblo con bocinazos. Cómo diciendo: “acá está León Gieco”. Esto tiene que ver con dos cosas: una era porque la gente estaba luchando por un nuevo advenimiento de la democracia; y por otro, yo era un representante también de la busca de la nueva democracia. Porque era una persona que había sido prohibida, había sido una persona que había venido del exilio (dos años antes que venía Mercedes), era un tipo de persona que cantaba un tipo de canción determinado, y me arreglé a empezar a hablar de las *Madres de la Plaza de Mayo*, ya a mediados de 80 e 81.¹⁸⁴

A solidariedade de Gieco com a luta das *Madres de la Plaza de Mayo* se manifesta desde o início da década de 1980 e permanece até os dias atuais. Entretanto, devemos destacar um elemento importante, considerando o eixo temático desta pesquisa; o artista começou a dedicar suas canções às *Madres* em suas apresentações ao vivo, quando isso era considerado um ato subversivo, além disso, essa atitude podia acarretar experiências negativas ao músico. No mesmo depoimento, León comenta que, no momento em que fazia a dedicatória às *Madres*, observava o público temendo a possibilidade dos militares descontarem no mesmo aquela atitude que, dado o contexto, para eles soava até mesmo irracional.¹⁸⁵

¹⁸³ Ibid., p. 147.

¹⁸⁴ Depoimento completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w9f9LO93OEK&index=5>. Acesso em: 23 out. 2018.

¹⁸⁵ FINKELSTEIN, GIECO, op. cit., p.167

Durante a Guerra das Malvinas León suspendeu seus trabalhos, participando somente de alguns shows isolados e do *Festival de la Solidariedad Latinoamericana*, organizado para os jovens recrutados que foram lutar na guerra. Após a indisposição geral causada pelo resultado da guerra, o músico focou suas energias em expandir o que tinha sido a turnê de *De Ushuaia a La Quiaca*. A mesma foi convertida em um verdadeiro projeto antropológico a partir dos ensinamentos que colheu com os músicos dos diversos *pueblos* pelos quais passou. Relacionado a esse amadurecimento realça-se a presença de dois músicos que foram essenciais para o crescimento musical de León: Leda Valladares e Sixto Palavecino. Ambos os músicos tiveram importante papel para a construção do itinerário musical e geográfico referente à *De Ushuaia a La Quiaca*. Tanto Leda Valladares quando Sixto Palavecino foram destacados *folkloristas* argentinos, a primeira de Tucumán, o segundo de Santiago del Estero, locais que, para León, foram cenários de grandes aprendizados e de retomada de suas raízes centradas no *folklore*¹⁸⁶ – que, em realidade, nunca foram perdidas.

O ano de 1982, apesar do desanimo em continuar com seus trabalhos na capital argentina, foi bastante significativo para León. Em primeiro lugar, ocorreu o nascimento de sua segunda filha, Joana, no dia 24 de agosto; outro acontecimento, também relacionado à sua vida pessoal e não somente à profissional, foi o retorno de Mercedes Sosa, *La Negra*, ao país, após longos anos de exílio. A volta de Mercedes representava, também, que o retorno da democracia estava cada vez mais próximo. Mercedes havia conhecido o trabalho de León ainda no exílio, quando seu filho lhe apresentou *Sólo le pido a Dios*, canção que imediatamente ela incorporou ao seu repertório na Europa. Em fevereiro de 1982 Mercedes voltou à Argentina e convidou León para que a acompanhasse em seus primeiros recitais após o retorno, no Teatro Opera. “Desde entonces, nada es igual en las vidas de Mercedes y León. Es una relación fraternal, profunda, acaso indescriptible. Y se nota cada vez que uno de ellos se refiere al otro”¹⁸⁷. De fato, essa relação ultrapassou a música e atingiu os valores mais profundos da amizade, parceria e solidariedade permanente.

Com a aproximação do fim da ditadura e da redemocratização León continuou seu trabalho como sempre o fizera, ao lado das pessoas que mais precisavam e dos artistas que eram parceiros na questão referente à dignidade e aos direitos humanos. No contexto das primeiras eleições democráticas, no ano de 1983, depois da derrota na Guerra das Malvinas, diversos

¹⁸⁶ A continuação do projeto de *De Ushuaia a La Quiaca*, retomado por León a partir do ano de 1985, será objeto de análise no próximo capítulo.

¹⁸⁷ FINKELSTEIN, GIECO, op. cit., p. 167.

partidos – recém-saídos da ilegalidade – entraram em contato com o músico pretendendo seu respaldo; porém, León manteve seu posicionamento crítico e apartidário e não manifestou apoio a nenhum deles. Em realidade, o papel político assumido pelo músico extrapolou o âmbito político-partidário projetando-se muito além dele. As suas próprias palavras esclarecem muito ao respeito de sua opção e função social:

Lo que hice muchas veces, y lo que sigo haciendo en la medida de las necesidades y de las posibilidades, es tocar a beneficio de los inundados, tocar en las cárceles de todo el país, para los obreros de alguna fábrica en huelga o para las villas. Y, por supuesto, para los organismos de derechos humanos, que no tienen nada que ver con un partido político. Movimientos como *Madres de Plaza de Mayo* o *Abuelas* son como un partido de la vida. Son una necesidad política¹⁸⁸.

Reiteramos, contudo, a necessidade de compreender que este tipo de contribuição autoral está distante de uma mera atitude filantrópica. As músicas, assim como os setores relacionados com a cultural e a educação, de forma geral, possuem o comprometimento político com a realidade em que estão inseridos. De acordo com José Barata Moura, que explicita que toda canção é de alguma forma política, existem as “canções políticas de intervenção direta”, que, segundo a definição do autor, pode ser relacionada com o artista sujeito desta pesquisa:

A canção política apresenta-se com uma intenção clara de retomar e elaborar problemas fundamentais do viver dos homens. Atente-se que neste conceito de fundamentalidade não se englobam apenas as questões sisudas e complicadas que, em geral, parecem exigir um sobrolho carregado para a sua consideração. Problemas fundamentais do viver dos homens são todos aqueles que, de algum modo, se prendem com a realidade concreta de sua existência¹⁸⁹.

Os artistas, portanto, assim como outros sujeitos sociais, incorporam até mesmo indiretamente essa função política; nesse sentido, deve-se contrastar que enquanto alguns a assumem como um compromisso efetivo e permanente, no caso de León, outros se mostram superficiais ou desconexos da realidade na qual estão inseridos.

Dito isso, o próximo subitem deste capítulo terá como foco a análise das letras escolhidas no recorte temporal 1976-1983; as questões referentes à censura, à perseguição política e a produção dos discos propriamente dita. Além disso, serão analisadas as letras de acordo com os acontecimentos que permeiam a vida do artista e, evidentemente, as que estão relacionados diretamente com o contexto histórico do terror de Estado vivenciado na Argentina.

¹⁸⁸ Ibid., p. 171-172.

¹⁸⁹ MOURA, op. cit., p. 95.

2.3. *La cultura es la sonrisa* – As canções

No capítulo anterior apontamos que o disco *El Fantasma de Canterville*, que encerra a primeira fase da análise proposta neste trabalho, sofreu grandes cortes da censura após a gravação concluída. Dois anos depois, em 1978, chegava o momento em que o músico produziu o IV LP; dele fazem parte a maioria das músicas que serão abordadas neste tópico, como é o caso de: *Sólo le pido a Dios*, *Canción de amor para Francisca*, *La historia esta*, *Tema de los mosquitos* e *Continentes en silencio*. O IV LP¹⁹⁰ também sofreu represálias dos órgãos censores e León continuou sendo alvo de ameaças decorrentes da sua persistência em pretender continuar cantando canções censuradas, em shows ao vivo. Nesse subitem também serão abordadas músicas gravadas posteriormente, como é o caso de *La Cultura es la sonrisa* e *Pensar en nada*, ambas gravadas no disco *Pensar en nada*, do ano de 1981.

Sólo le pido a Dios, foi, sem dúvida, um marco na trajetória de León, constituindo-se, provavelmente em uma das suas canções mais emblemáticas (ou a primeira delas). Tal reconhecimento não ocorreu imediatamente a sua difusão, mas sim pelo enorme dimensionamento obtido nos anos posteriores à sua criação. A música, em realidade, não era para ter sido gravada. Gieco, em um primeiro momento, não gostou dela por achá-la repetitiva demais. Sobre o momento da gravação, o músico comenta que:

Como no sabíamos cuál de los bandoneones incluir, volvimos a escuchar la primera versión, la de referencia. Justo en esse momento, como a las dos de la mañana, Charly – que estaba deambulando por Buenos Aires – entra al estudio y se queda impresionado con el tema y dice que hay que dejarlo así, que es perfecto. La pusimos al final del disco, hasta que Oscar López [produtor do disco] la escuchó y decidió ponerla como primer tema porque, según él, era el mejor de todos. Enseguida pasó de ser una canción más, medio monótona, a una especie de himno nacional¹⁹¹.

Sobre essa canção que de fato se tornaria uma espécie de hino, León Gieco reafirma: “*Uno compone las canciones y no sabe qué va a pasar [...]. Los compositores que te dicen ‘compuse un himno’... ¡¡Himno las pelotas!! Una canción se convierte en himno si la gente la elige*”¹⁹². Em relação a essa premissa, León estava certo quando afirmou que as canções só se tornam hinos na medida em que o público a escolhe como tal; neste caso, os próprios argentinos

¹⁹⁰ No IV LP, León Gieco contou com a participação de músicos extremamente importantes para sua carreira, que também eram seus amigos próximos. É o caso de Nito Mestre, Charly García, Maria Rosa Yorio, Oscar Moro, Alfredo Toth, entre outros.

¹⁹¹ FINKELSTEIN, GIECO, op. cit., p. 134.

¹⁹² Ibid., p. 135.

escolheram *Sólo le pido a Dios* como uma espécie de “hino nacional”, poucos anos depois de sua criação. Entretanto, no que tange ao processo de sua criação até o momento em que adquiriu a dimensão que mantém nos dias atuais, ocorreram diversos fatos que merecem destaque, principalmente por estarem relacionados com o contexto histórico argentino. Em entrevista à revista *Selecciones*¹⁹³, León Gieco fala sobre o processo de composição de *Sólo le pido a Dios*; relacionando-o a certos acontecimentos conjunturais, como a ameaça de guerra contra o Chile pelo Canal do Beagle, a partida de Mercedes para o exílio e as censuras e proibições sufocantes a que ele mesmo estava submetido. A música foi feita entre os anos de 1977 e 1978, pouco antes de León também sair do país.

*Sólo le pido a Dios
que el dolor no me sea indiferente,
que la reseca 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.*

Sólo de pido a Dios – León Gieco (1978)

Segundo o compositor, a primeira estrofe da música foi pensada a partir de claves pessoais, sobre a necessidade de continuar com atitudes de solidariedade, de luta e de amizade, por exemplo. Sobre a estrofe: “*que no me abofeteen la otra mejilla después que una garra me arañó esta suerte*”, podemos realçar o papel da censura sofrida; em outra entrevista¹⁹⁴, o artista avalia “não ser cristo para dar a outra face do rosto a tapa”, ao contrário do discurso católico. Ou seja, como ele mesmo destaca, o país havia passado pela época da Triple A, estava sofrendo a ditadura, a ele já haviam proibido suas letras, o que o levaria a sair do país, mesmo contra sua vontade. O último trecho, em que fala sobre o futuro e sobre viver uma cultura diferente, León

¹⁹³ A entrevista completa pode ser encontrada em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bxkh0xCiOKs&index=1>. Acesso em: 25 out. 2018.

¹⁹⁴ Entrevista concedida ao programa “*Como hice*” do Canal Encuentro.

Pode ser encontrada em <https://www.youtube.com/watch?v=f12hXoXr620&t=195s>. Acesso em: 25 out. 2018.

comenta que o fez pensando em Mercedes Sosa e evocando o terrível desafio do exílio. Em resumo, Gieco escreveu a canção, que se tornou “mundialmente conhecida” – assim como lhe disse seu pai no momento em que León lhe mostrou a música¹⁹⁵ – em um contexto de incertezas pessoais, de guerra, de ditadura e de exílio de músicos que eram muito respeitados no cenário musical nacional.

No exílio, após o lançamento do disco, León soube que a música havia sido censurada na Argentina, porém, que as pessoas continuavam cantando ela pelas ruas de Buenos Aires. Mesmo apesar da proibição, quando León retornou ao país, em meados de 1981, a cantava em suas apresentações motivado pelos insistentes pedidos do público para que o fizesse. Recuperamos, aqui, a noção de Intelectual Artista colocado em conexão à produção e repercussão de *Sólo le pido a Dios*. As considerações de Fabiano Aguiar a esse respeito, se fazem pertinentes quando reconhece que, para o autor, a noção da intelectualidade do artista está diretamente relacionada ao seu engajamento artístico, fazendo com que o mesmo, nesse caso León, seja fruto das lutas e contradições da sua sociedade, o que transparece em sua canção, produto imediato do seu fazer artístico engajado¹⁹⁶.

No contexto da Guerra das Malvinas, os militares argentinos demonstraram, mais uma vez, o nível de incoerência e brutalidade que podiam atingir: transformaram a música, até então censurada, como de “interesse nacional”. Dessa forma, *Sólo le pido a Dios*, ao contrário das intenções reais de seu autor, foi manipulada a partir dos interesses bélicos da ditadura argentina. Sobre isso, Dario Marchini esquematiza que: “*El 10 de febrero de 1983 la SIP formalizó la recomendación de difundir en radio y TV una lista de 85 canciones, entre las que se destacaban Sólo le pido a Dios y Muchacha (ojos de papel), de Luis Alberto Spinetta*”¹⁹⁷. Segundo o documento oficial, a justificativa da difusão destas canções era de que: “*Los temas recomendados exaltan la nacionalidad, reivindican la soberanía argentina sobre las Malvinas y resaltan la fe religiosa y el antibelicismo*”¹⁹⁸.

Para os críticos e os próprios fãs, *Sólo le pido a Dios* superou o título de canção e se tornou uma espécie de *plegaria*, de *mantra*, que quando cantada conjuntamente com o público se percebe uma mesma prece, uma mesma sintonia. Este sentimento coletivo, é essencialmente o oposto da intenção militar de usar uma canção a favor de seus interesses. *Sólo le pido a Dios*

¹⁹⁵ Idem.

¹⁹⁶ AGUIAR, op. cit., p. 69.

¹⁹⁷ MARCHINI, op. cit., p. 200.

¹⁹⁸ Idem.

é uma prova de que as canções podem atingir o nível mais alto da integração humana e da solidariedade recíproca. A esses fatores é digno de destaque que a canção superou as fronteiras geográficas; além de ter feito sucesso através das vozes consagradas de artistas argentinos, como Mercedes Sosa, foi gravada em dezenas de idiomas, por artistas como Beth Carvalho, Abel Pintos, David Byrne, Bruce Springsteen, Outlandish, Pibes Chorros, Raul Ellwanger, entre outros.

Outra música destacada correspondente ao período deste capítulo é *Canción de amor para Francisca*, que, embora sua composição seja anterior, também compõe o IV LP, lançado em 1978. Esta música é analisada juntamente com *La historia esta e Tema de los mosquitos*, pois ambas só puderam burlar a censura e serem incluídas no disco nas versões cantadas ao vivo no show de León no Festival pela Genética Humana, já citado. Quando León foi detido em 1980, em uma apresentação na cidade de Comodoro Rivadavia, uma das justificativas era que estava cantando canções proibidas nos shows, tendo como referência a listagem emitida pelo COMFER anos antes. Uma dessas canções, principal motivo da detenção, era *Canción de amor para Francisca*, censurada quando gravada para o disco *El Fantasma de Canterville*. Sobre isso, Dario Marchini destaca:

Aunque León Gieco argumentó en su defensa que la prohibición del COMFER estaba referida a la difusión por radio y televisión, lo hicieron pasar la noche en un calabozo. A pesar de que estaba solo, los otros presos se las arreglaron para hacerle llegar artesanías sencillas que habían hecho en el cárcel, junto con mensajes donde le decían que para ellos era un honor tenerlo como compañero de cautiverio¹⁹⁹.

Assim, após ter passado a noite na prisão, León foi chamado para mostrar ao coronel responsável a letra da canção que fora motivo da detenção. O coronel, depois de escutar a canção, lhe disse que tudo havia sido um mal-entendido e que, portanto, não era justo que fosse preso por este motivo. Na letra da música, não há nenhum elemento que questione os militares, a ditadura ou qualquer outro fator relacionado. Pelo contrário, conta a história de uma mulher prostituta, do seu cotidiano, das segundas-feiras em que ficava em casa ou passeava com sua *hijita* e, por fim, da relação dos homens para com essa moça que “*nadie le ofrece algún trabajo porque tienen miedo de quedarse sin ella*”. Em suma, é uma canção de amor; que versa sobre uma mulher, sobre a natureza e as características que rodeiam a ambas. Evidentemente temos que ter em vista que o motivo pelo qual uma canção deste tipo foi censurada, considerando que não fala sobre a conjuntura política diretamente, pode estar relacionada, novamente, ao

¹⁹⁹ MARCHINI, op. cit., p. 195.

moralismo ocidental e à defesa dos “bons costumes” católicos, tão exaltados pelos militares naquele momento (lembrando que na Argentina o vínculo Estado – Igreja continua fortíssimo até hoje).

*En una casa del barrio San Pedro
Francisca muestra todo su cuerpo
pone el dinero entre sus senos
toma un vino negro y algunas ginebras
Viste de verde, viste de rosa
y se desviste muy silenciosa
Los lunes que no trabaja Francisca
con una canastita con flores y su hijita
van a correr por el monte
los caminos y los campos
ella dice que los besos
los gorriones y las flores
los lunes tienen mas perfume
Larala, larala, larara,...laralala
En una habitación del fondo de la casa
los hombres pasan, los hombres pasan
Nadie le ofrece algún trabajo
porque tienen miedo de quedarse sin ella
Piel de canela, ojos de pasto
cabellos largos y aliento a trigo
Los lunes que no trabaja Francisca
con una canastita con flores y su hijita
van a correr por el monte
los caminos y los campos
ella dice que los besos
los gorriones y las flores
los lunes tienen mas perfume
Larala, larala, larara,...laralala*

Canción de amor para Francisca – León Gieco (1978)

Por outro lado, *La historia esta* pode ser compreendida como uma canção de cunho político no seu sentido mais explícito. A letra, comporta um conjunto de palavras que alertavam a censura como, por exemplo, “*pueblo*”, “*sangre*”, “*tragedia*”, “*realidad*”, “*historia*”, entre outras. Por outro lado, o sentido da canção significava também uma espécie de sinal para a realidade em que os próprios cidadãos argentinos estavam inseridos. Com a letra o músico consegue propor uma conscientização sobre a história imediata do país, sem explicitar tal intenção. Ainda, com a música percebe-se, nesse momento, a preocupação de León em não deixar cair no esquecimento as brutalidades e injustiças. No trecho “*porque es muy malo dejar pasar por un costado a la historia esta*” detecta-se a necessidade do músico em não deixar “de lado” essa história, reafirmando que, de certa forma, ela precisa ser conhecida e lembrada para que não se repita e que se faça justiça referente aos fatos ligados a ela. A canção, por mais que evidencie, principalmente em seu início, um sentimento de desânimo e autocensura diante da

situação vivida, não deixa de ser uma mensagem relacionada ao otimismo e à necessidade de resistir.

*Alguna vez sentiste en un espacio
de tu imaginación
que el grito de los perdedores
es sordo y mudo
aunque griten juntos
Alguna vez sentiste cuando un pueblo
chorrea de su sangre nueva
Como se muere lento igual que el corazón
de un cuento
Déjate atravesar por la realidad
y que ella grite en tu cabeza
porque es muy malo dejar pasar
por un costado a la historia esta
porque es muy malo dejar pasar
por un costado a la historia esta
Alguna vez sentiste mucha gente
tener quebradas sus fuerzas
O alzar del suelo un poema
que guardaba en un rincón
de su inocencia
Alguna vez sentiste muy de cerca
avanzar a la tragedia
Todo lo pisa y lo rompe
y en su lomo lleva
a una niña buena*

La historia esta – León Gieco (1978)

Outra canção a destacar deste disco é *Tema de los mosquitos* que, assim como as duas citadas anteriormente, foi censurada e só pode ser anexada ao disco em sua versão ao vivo. Sobre *Tema de los mosquitos* não há muitas considerações a se fazer, tendo em vista que o próprio compositor já declarou publicamente que a canção não faz referência alguma aos militares e à ditadura e sim que é uma letra simples em que relata a vida de animais e de um caçador. O COMFER, entretanto, a entendeu como uma metáfora pois ela fala de caçadas, de mortos, de perseguições, etc. O órgão, supostamente, compreendeu a música como uma afronta que denunciava algumas das ações do sistema ditatorial e que, ao invés de usar pessoas usava animais. A música foi colocada no IV LP, porém não é uma das canções que se fixaram ao repertório do músico durante suas apresentações ao vivo.

*El gorrión le quitó la casa al hornero
un ave de rapiña picoteaba un cordero
la lechuza se prendió de los ojitos
de una rana chiquitita y de un sapito
Todas las abejas y todas las ovejas
fueron masacradas por la gran araña
los mosquitos picoteaban a un chancho estancado
masticando mariposas de los pantanos*

*Ay, que vida es esta dijo un cazador
salieron a matarse todos los animales oh oh oh
Un pavo real perdió todas sus plumas
en una sangrienta encrucijada de pumas
la calandria fue atrapada por la serpiente
los conejos pisoteados por el elefante
La hiena cantaba una triste canción
las hormigas bailoteaban sobre las iguanas
el caimán se comió la pajarito
que le limpiaba los dientes con su piquito*

Tema de los Mosquitos – León Gieco (1978)

Acreditamos ser digno de destaque que *Tema de los mosquitos*, embora não tenha sido feita com a intencionalidade de denunciar a ditadura, possui certas analogias possíveis com o contexto histórico ditatorial. Os próprios censores reconheceram, na composição, alusões a práticas repressivas evidentes; sobre isso reafirmamos que o COMFER agia sem nenhum critério pré-definido, o que evidencia que a censura de *Tema de los mosquitos* não foi um caso isolado.

Outra canção de Gieco que havia constado na listagem do COMFER (ver documento anexado ao final deste trabalho), em outubro de 1978, foi *Las dulces promesas*. Essa música devia fazer parte do disco anterior, *El Fantasma de Canterville*; entretanto, a proibição adiou sua gravação naquele momento, desse modo, ela acaba sendo lançada pela primeira vez no IV LP, com o título de *Un poco de comprensión*. A tiragem de *El Fantasma de Canterville* não fica explícito o motivo da censura, até porque não foi solicitado a León que alterasse a letra senão que a retirasse do disco; por isso, desconhece-se as razões que influenciaram os censores. Aparentemente, *Un poco de comprensión* é uma música que, assim como *Tema de los mosquitos*, não tem como foco de abordagem a situação política do país e, muito menos, se preocupa em denunciar alguma arbitrariedade militar.

*Las dulces promesas sufren el viejo pretexto
de que mañana se darán porque ahora no hay tiempo
todo se posterga dice la vieja historia
el regalo del final pasa todos los días y se va
Para usted señor, yo le ofrezco, un poco de comprensión
junto con un cuerpecito sin ropas para un largo invierno
Fascinantes son las playas y un hotel en las montañas
mas prolija es mi pobreza que el lugar donde trabajo
hoy me muero un poco y mañana me muero un poco mas
toda mi vida esta regalada a unos cuantos en las semanas*

Las dulces promesas (Un poco de Comprensión) – León Gieco (1976)

Mesmo que não se conheça uma justificativa²⁰⁰ concreta sobre a censura desta canção é possível supor sobre a mesma. O trecho “*hoy me muero un poco y mañana me muero un poco mas*”, por exemplo, poderia ser relacionado, mesmo que indiretamente, à atmosfera sufocante à qual estavam submetidos os cidadãos argentinos naquele contexto e, no caso de León Gieco, à censura, à autocensura e às perseguições sofridas. Entretanto, devemos reconhecer que algumas das canções citadas neste trabalho, como não possuem uma mediação do próprio compositor, se tornam análises “especulativas”, com base no material disponível e no cruzamento com as fontes históricas.

A última canção que destacamos referente ao IV LP é *Continentes en Silencio*, onde encontramos questões que podem ser relacionadas ao período ditatorial. Porém, esta música, ao que se sabe, não sofreu nenhum tipo de censura, apesar de que León, em suas apresentações ao vivo, não costumasse tocá-la. Reiteramos que os apontamentos feitos sobre essa canção partem de interpretações da autora deste trabalho ao relacionar a produção do artista em questão com seu contexto histórico supracitado, considerando que o texto da canção também não possui maiores informações mediadoras.

*Quiero gritar muy fuerte y que entiendan
que mi sangre está muy bien dentro de mi cuerpo
Ojos que tienen miedo
y hay continentes en silencio
Violador que sales y derrumbas
impotencia que a mis pies tropieza
Ojos que tienen miedo
y hay continentes en silencio
Las tormentas quiebran las cosechas
y también las casas no muy bien hechas
Ojos que tienen miedo
y hay continentes en silencio
Vieja historia sácate la máscara
que todo va a caer sobre la tierra
Ojos que tienen miedo
y hay continentes en silencio*

Continentes en silencio – León Gieco (1978)

Esta canção pode ser caracterizada como uma advertência sobre o contexto nacional; em vários de seus trechos evidenciou-se características que levam a pensar sobre a ditadura, as injustiças sociais, a crueldade e, em contrapartida, o silêncio social. Ao caráter “geral” da

²⁰⁰ Acreditamos válido destacar que aqui é utilizado o termo “justificativa”, porém temos conhecimento de que os órgãos responsáveis pela censura – tanto referente à música, quanto às outras manifestações artísticas – não seguiam um protocolo fechado em si; podendo, muitas vezes, cesurar materiais que, em tese, não deveriam ser considerados uma afronta ao sistema ditatorial.

música, que se sobrepõe à Argentina, fala de continentes e não de um só país, pode-se realçar o cenário do Cone Sul pois, como foi destacado, as ditaduras que assolaram o continente estiveram em sintonia, quanto a certas características, e ocorreram simultaneamente, com base em uma conjuntura mais ampla. Uma característica secundária, que pode ser levada em conta, é a referência a “*continentes en silencio*”, onde o compositor pode estar se referindo à questão essencialmente regional ou global. Mesmo que sua intenção não seja afirmar que no mundo inteiro existam injustiças e atrocidades – o que também não está fora de cogitação – o silêncio e a impotência frente aos fatos é uma evidência retomada quando fala sobre “*ojos que tienen miedo*”. À vista deste posicionamento, podemos relacionar tal mensagem com as características do TDE já apresentadas e evidenciadas nos trabalhos de Alejandra Pascual e Enrique Padrós, onde, entre outras questões, destacam-se a paralisia e indiferença do corpo social, originada, em grande escala, na “cultura do medo” imposta sobre a sociedade através das ditaduras de Segurança Nacional.

Retomando a análise da canção, quando diz: “*Quiero gritar muy fuerte y que entiendan que mi sangre está muy bien dentro de mi cuerpo*”, pode significar uma preocupação com a morte, evidenciando a insegurança do próprio músico. Podemos relacionar o trecho destacado com um depoimento de Gieco, pouco tempo antes de partir para o exílio: “*Cuando empecé a ver que la cárcel nos ahogaba cada día más, comencé a sentirme mal por estar viviendo acá. Tenía mucha paranoia. Sentía que me podían matar en cualquier momento y en cualquier lugar*”²⁰¹. Outro fragmento que destacamos é: “*Violador que sales y derrumbas / impotencia que a mis pies tropieza*”; novamente o autor fala sobre a impotência e, ao mesmo tempo, quando nomeia um “*violador*”, no sentido literal, pode estar se referindo a ações de agentes repressivos. No fragmento “*Las tormentas quiebran las cosechas / y también las casas no muy bien hechas*” podemos perceber, assim como no restante da canção, os mesmos sentimentos de insegurança; o vocábulo “*tormenta*” pode ultrapassar o significado do fenômeno natural e ser associado aos acontecimentos traumáticos da época. Podemos perceber, ainda, que na música o artista indica que essas tormentas podem atingir as casas “*no muy bien hechas*”, talvez evidenciando um recorte de classe, ao referir que as tormentas atingem, em primeiro lugar, as “*cosechas*”, ou seja, o trabalho e os alimentos de uma vida no campo e as habitações mais carentes.

Por fim, destacamos duas canções que fazem parte do disco *Pensar en Nada*, gravado no ano de 1981. São elas: *La cultura es la sonrisa* e, dando título ao disco, *Pensar en nada*. *La*

²⁰¹ FINKELSTEIN, GIECO, op. cit., p. 112.

cultura es la sonrisa não foi feita quando da elaboração do disco, sua história é anterior e, inclusive, seu processo de proibição também, o que pode ter sido o motivo de ter sido gravada anos após sua criação. Quando León retornou a Buenos Aires, em fins de 1979, ocorreu uma tentativa de fechamento da Universidade Nacional de Luján, por parte do ministro da educação Juan Rafael Llerena Amedeo. Segundo o ministro, a principal justificativa era a de que os custos não compensavam o investimento, tendo em vista que os cursos ali oferecidos eram, entre outros, os de licenciatura em Desenvolvimento Social e em Educação Permanente. Dario Marchini relaciona o fechamento da universidade com a propaganda ideológica da ditadura:

Si bien en esta oportunidad el gobierno nacional no utilizó abiertamente el argumento de la “infiltración ideológica”, quedaba claro que la orientación doctrinaria que predominaba en la institución no comulgaba con los estrechos postulados culturales pregonados por el Proceso de Reorganización Nacional²⁰².

A canção *La cultura es la sonrisa* está relacionada com esse acontecimento. Na apresentação promovida pelos defensores da manutenção da Universidade de Luján, León toca essa música, que, todavia, não havia sido gravada. Na ocasião, León, tocou suas músicas mais conhecidas naquele momento, caso de *Sólo le pido a Dios* e *Cachito campeón de Corrientes*, ambas do IV LP. Dias depois da apresentação, Gieco foi procurado em sua casa por um oficial do exército, que lhe informou que o “*General Montes desea hablar con el señor Gieco*”²⁰³. León, sem opção, se apresentou diante do General José Montes²⁰⁴, um dos responsáveis pelo funcionamento de inúmeros centros clandestinos de detenção, como o de *Campo de Mayo*, conhecido como “*El Campito*”²⁰⁵. Sobre o encontro com o general, León Gieco recorda que:

Cuando entre a la oficina del general Montes, iba a sentarme pero el tipo se quedó parado, sacó una pistola y me dijo que nunca más vuelva a cantar esa canción porque si lo hacía me iba a pegar un balazo en la cabeza. Eso fue todo. Mientras iba para la puerta, me advirtió: “Gieco, usted a mí no me conoce y no me vio nunca...”. Cuando salí de ahí, el que me había venido a buscar a mi casa me empezó a dar consejos. Me dijo que no era conveniente que cantara “Sólo de pido a Dios” ni “La cultura es la sonrisa” y que cantar una canción de paz en tiempos de guerra era un acto de subversión²⁰⁶.

A música que o general referia era *La cultura es la sonrisa* e o motivo de tamanha ameaça provavelmente se encontrava na estrofe: “*La cultura es la sonrisa / que sólo llora en*

²⁰² MARCHINI, op. cit., p. 193.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ Posteriormente, durante o governo de Carlos Menem, General José Montes foi um dos diversos militares indultados.

²⁰⁵ MARCHINI, op. cit., p. 193.

²⁰⁶ FINKELSTEIN, GIECO, op. cit., p. 131.

un país / cuando un ministro cierra las escuelas / y no se puede elegir”. León continuou cantando essa e as outras músicas citadas em suas apresentações, mas esse fragmento foi eliminado definitivamente.

*La cultura es la sonrisa que brilla en todos lados
en un libro, en un niño, en un cine o en un teatro
solo tengo que invitarla para que venga a cantar un rato
Ay, ay, ay, que se va la vida
mas la cultura se queda aquí
La cultura es la sonrisa para todas las edades
puede estar en una madre, en un amigo o en la flor
o quizás se refugie en las manos duras de un trabajador
La cultura es la sonrisa con fuerzas milenarias
ella espera mal herida, prohibida o sepultada
a que venga el señor tiempo y le ilumine otra vez el alma
La cultura es la sonrisa que acaricia la canción
y se alegra todo el pueblo quien le puede decir que no
solamente alguien que quiera que tengamos triste el corazón.*

La cultura es la sonrisa – León Gieco (1981)

Independentemente dessa atitude de recuo, em um contexto onde a cultura, de modo geral, era vista como ato subversivo e, conseqüentemente, os artistas vistos como propagadores desta subversão, a letra de *La cultura es la sonrisa* funcionava como um manifesto de resistência. Isto ocorria por diversos motivos, o primeiro pelo simples fato de mesclar a palavra cultura com “*sonrisa*”, onde o músico observa a manifestação da cultura em todos os cantos, desde a música até “*en las manos duras de un trabajador*”, e a associa com a felicidade dos povos. No fragmento “*ella espera mal herida, prohibida o sepultada / a que venga el señor tiempo y le ilumine otra vez el alma*” destacam-se sentimentos de esperança e resistência, na medida em que compreendemos a tensão entre o artista e a censura e as diversas formas de proibição impostas pela ditadura. O autor aponta a esperança que resulta da certeza de que, com o passar do tempo, a cultura irá renascer novamente. Esta convicção também é evidenciada quando se observa o trecho em que diz “*que se va la vida / mas la cultura se queda aquí*”. Por fim, no final da letra, León afirma que “*se alegra todo el pueblo quien le puede decir que no*” e quem diz o contrário é quem “*quiera que tengamos triste el corazón*”; aqui observamos, novamente, o sentimento de resistência relacionado à denúncia. Nesse sentido, Gieco, por mais que fale do povo e das dificuldades pelas quais passa a sociedade de modo geral, não deixa de explicitar aqueles que se configuram como o oposto de tudo isso; são eles, os repressores, os violadores de direitos humanos, os censores, entre outros agentes do aparato ditatorial.

Por último, destacamos a canção *Pensar en nada*, também gravada no ano de 1981. O título da música – que dá nome ao disco – por si só denota sutilmente as experiências de León

durante a ditadura. Considerando que o músico, no início da década de 80, ainda se ressentia da censura e da autocensura, de forma figurada, esse era o momento propício para *pensar en nada*:

*Justo ayer me di cuenta
que solo es cuestión de plata
mientras diez ventanillas cobran
una sola es la que paga
De como piensa la gente
a veces la diferencia
es tan grande que parecen
seres de alguna otra tierra
Y que me dicen de esa casa sola
que se ve desde un avión
quizá en la soledad no haya dolor
de pensar, de pensar en nada
En la oficina del trabajo
llegando el año nuevo
todos se pelean por
ese maldito ascenso
Con la cuota de frustración
algunos la viven de rosa
la ciudad se pone grande
y cada vez mas peligrosa.*

Pensar en nada – León Gieco (1981)

A letra destaca sentimentos como frustração, relações de trabalho quase sempre alienantes, solidão, dor e violência urbana, por exemplo; como um produto desses fatores, *pensar en nada* se torna reconfortante na medida em que o próprio pensamento se tornou autocensurado naquele tipo de modelo social. Além disso, como vimos no subitem anterior, León, neste momento, passava por períodos de idas e vindas do exterior – este disco, inclusive, teve grande parte das gravações feitas nos EUA – e de insegurança quanto a sobrevivência material garantida pelo seu trabalho. Após o lançamento do disco, e até o momento em que se iniciou o processo de redemocratização no país, o músico lançou ainda uma coletânea com suas principais produções e deu continuidade ao seu trabalho de campo, denominado *De Ushuaia a la Quiaca*.

Para finalizar este capítulo, reiteramos a relação do músico objeto e sujeito desta pesquisa com o conceito de Canção Política. As músicas citadas neste capítulo estão diretamente relacionadas com o contexto histórico traumático vivenciado a partir da aplicação do TDE na sociedade argentina. As músicas de León expressam os sentimentos vivenciados na época e, dessa forma, não deixam de ser formas de resistência, considerando o cenário sufocante que se estabeleceu sobre a classe artística. A canção, neste caso, não necessita nem mesmo de

um rótulo pois, entre outros motivos, ela é, em si só, uma ferramenta para a construção de uma consciência coletiva e um mecanismo de reivindicação de uma sociedade diferente àquela existente. Como o próprio músico afirma, durante sua passagem pela Colômbia, o que ele faz “*no es denuncia, no es protesta, es simplemente canción*”²⁰⁷. Juntamente com a fala de León, podemos destacar a de Daniel Viglietti, emblemático cantor popular uruguaio, em entrevista dada à revista Carta Maior no ano de 2012, que também versa sobre o que acredita ser o poder essencial de uma canção:

[...] Tiene un poder de penetración importante. Incluso en poblaciones distantes, en poblaciones que a veces no saben leer [...]. La canción penetra, supera esas barreras del conocimiento. De manera que, yo siempre pienso que es un poquito como un pequeño pajarito que se para en el ombro de la gente y le habla al oído, le canta al oído ciertas verdades. Pueden ser verdades que tienen que ver con las luchas sociales [...] pero también decifrando de otra manera los sentimientos, haciendo del amor no un producto repetitivo de una canción comercial, sin una cosa mas profunda [...] canción de paisajes que defiendan esas paisajes, que defenda la naturaleza. Y por supuesto canciones que protestan, que denuncian, que narran esta contrahistoria que tenemos que ir armando entre todos en America Latina neste siglo XXI.²⁰⁸

A partir da fala de Viglietti, retomamos a noção de *canción de propuesta* e a relacionamos com a produção musical de León Gieco. Como destacado anteriormente, ambos artistas se assemelham no que diz respeito ao posicionamento para com a possibilidade de auxiliar na luta para transformar suas respectivas realidades sociais; nesse caso, a realidade político-social latino-americana, de forma geral.

O próximo capítulo será destinado para estudarmos o contexto histórico argentino referente ao período imediato do pós-ditadura, até o ano de 1992, em que León Gieco lança o disco *Mensajes del Alma*, significativo para pensarmos questões referentes à luta pelos direitos humanos e por memória, verdade e justiça. Questões que transparecem em diversas músicas da sua produção, algumas bem emblemáticas.

²⁰⁷ FINKELSTEIN, GIECO, op. cit., p. 117.

²⁰⁸ A entrevista completa de Daniel Viglietti está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7dY4-t8OHmo>. Acesso em: 29 out. 2018.

ANEXO - TABELA DAS MÚSICAS APRESENTADAS NESTE CAPÍTULO

Título da música		<i>Sólo le Pido a Dios</i>	<i>Canción de amor para Francisca</i>	<i>La Historia a Esta</i>	<i>Un poco de comprensión</i>	<i>Tema de los Mosquitos</i>	<i>Continentes en Silencio</i>	<i>La Cultura es la Sonrisa</i>	<i>Pensar en Nada</i>
Disco		IV LP	IV LP	IV LP	IV LP	IV LP	IV LP	Pensar en Nada	Pensar en Nada
Ano		1978	1978	1978	1978	1978	1978	1981	1981
Autoria	Própria	x	x	x	x	x	x	x	x
	Outras								
Temática	Política nacional	x		x	x		x	x	x
	Política internacional						x		
	Acontecimento contemporâneo	x							
	Episódio histórico	Guerra Canal Beagle							
	Pessoas/ícones	Mercedes Sosa							
	Relações de trabalho		x		x			x	x
	Injustiça social	x		x	x		x	x	x
	Vida no campo		x				x		
	Tradições culturais							x	
	Amor		x					x	
	Outro sentimento			Memória	x	x	Memória, resistência	Censura, cultura	Dor, solidão
Censura	Total	x	x	x	x	x			
	Parcial				x			x	
Instrumentação	Voz	x	x	x	x	x	x	x	x
	violão	x	x	x	x	x	x	x	x
	outras cordas				Baixo, guitarra			Baixo	Guitarra, baixo
	sopro		Gaita	Gaita		Gaita		Gaita	Flauta, Gaita
	teclas	Bandoneon			Piano		Bandoneon	Bandoneon	Piano
	percussão				Bateria, conga			Bateria, conga	Bateria

CAPÍTULO 3 – LEÓN GIECO, SUA PRODUÇÃO E A LUTA POR MEMÓRIA, VERDADE E JUSTIÇA

3.1. Contexto Político e Cultural argentino (1983-1992)

De acordo com a análise apresentada no capítulo anterior, após o longo processo de conscientização social travado pelas denúncias dos grupos de direitos humanos e do crescente enfraquecimento da estrutura ditatorial, a Argentina se tornou um país democrático no final do ano de 1983. Através das eleições deste ano, em um resultado inédito até então, Raúl Alfonsín, candidato pelo partido *Unión Cívica Radical* (UCR), derrotou Italo Luder, candidato do partido Justicialista (peronista). Raúl Alfonsín, dessa forma, assumiu a presidência da República Argentina em 10 de dezembro de 1983.

Sobre o governo de Raúl Alfonsín algumas questões são dignas de destaque. Como exemplo disso, no que tange às questões referentes aos direitos humanos, o novo presidente argentino se propõe de imediato a investigar as violações e punir os respectivos culpados. Poucos dias após seu primeiro pronunciamento, em 15 de dezembro de 1983, foi criada a CONADEP, comissão que devia investigar e apresentar um informe, ao Poder Executivo, sobre as violações de direitos humanos ocorridas durante o período de terror de Estado no país²⁰⁹. Para isso, Alfonsín se comprometeu a revogar a então vigente *Ley de Amnistía*, também chamada *Ley de Pacificación Nacional*, promulgada pelos próprios militares, em 22 de setembro de 1983. Esta Lei, era, em realidade, uma descarada auto anistia dos militares envolvidos em crimes contra os direitos humanos ocorridos desde o início da ditadura no país.

Em contrapartida, o governo de Alfonsín, referente às questões que envolviam os crimes militares ocorridos durante a ditadura, não foi resoluto em sua totalidade. Desde o momento em que o novo presidente assume o executivo, deixou claro que deveria haver punições dos integrantes das Forças Armadas; para Raúl Alfonsín: “*había que investigar y llevar a juicio a los jefes militares, con exclusión de aquellos que hubieran cometido delitos siguiendo órdenes de sus superiores*”²¹⁰. Sendo assim, a intenção de Alfonsín, desde o início, foi de punir apenas o alto escalão das Forças Armadas, pois, nessa lógica, somente ele seria o real responsável pelas

²⁰⁹ RAPOPORT, Mario Daniel. *Historia económica, política y social de la Argentina, 1880-2003*. Buenos Aires: Emecé, 2003, p. 718.

²¹⁰ LORENZETTI, KRAUT, op. cit., p. 83.

arbitrariedades implementadas, tendo em vista que dele partiam as principais ordens repressivas²¹¹.

Sobre outras questões referentes às medidas imediatas tomadas pelo presidente eleito, relacionadas ao âmbito político, militar, social e cultural, o historiador Mario Rapoport destaca que:

Con respecto al sindicalismo propuso la existencia de un sindicato único por actividad y el quite de la personería jurídica a las agrupaciones sindicales que hicieran política partidaria. En cuanto a la universidad, aseguró el retorno al gobierno tripartito. Se comprometió a la eliminación de las listas negras en el terreno cultural. En el campo militar propuso el reemplazo de la Doctrina de la Seguridad Nacional, la subordinación de las Fuerzas Armadas al poder civil y la reducción del número de conscriptos. En el ámbito de política exterior, anticipo el desarrollo de una estrategia independiente, la solución pacífica de los conflictos y la profundización de las relaciones con los países de América Latina. Al finalizar su mensaje, Alfonsín efectuó un dramático llamado a la reflexión acerca de necesidad de garantizar la vigencia de la democracia y a evitar al fracaso de la nueva experiencia que se iniciaba²¹².

Para os temas que tangenciam esta pesquisa, algumas análises deste posicionamento presidencial nos são caras. À vista disso, destacamos, em primeiro lugar, a eliminação das *listas negras* que ainda estavam vigentes sob a esfera cultural. Sobre isso, relacionamos o apontamento de Juan Ignacio Provéndola, que destaca: “*El 9 de enero de 1984, el gobierno deroga toda lista negra de radiofusión existente*”²¹³. O mesmo autor ainda afirma que, neste período, também se evidenciam iniciativas da Secretaria da Cultura de Buenos Aires de promover eventos gratuitos de música popular e de rock²¹⁴. Assim, muitos artistas que estiveram proibidos por praticamente todo o período ditatorial, no início de 1984 puderam ter suas músicas autorizadas a tocar nas rádios e, da mesma forma, dispuseram de uma gama variada de concertos musicais para atuar, fator que, por essência, era desconhecido até aquele momento. Igualmente, a partir do início do processo de redemocratização, novas bandas de *rock, punk e heavy metal*²¹⁵ surgem no cenário musical da capital argentina; o que também evidencia que a abertura política representava, conseqüentemente, uma abertura cultural.

Em segundo lugar, ainda sobre o trecho destacado da obra de Rapoport, chamamos a atenção para as iniciativas que dizem respeito ao papel das Forças Armadas na sociedade. Raúl

²¹¹ A partir deste posicionamento presidencial que se aprovará a *Ley de Obediencia Debida*, no início do ano de 1987, a qual será abordada no decorrer deste capítulo.

²¹² RAPOPORT. 2003, op. cit., p. 718.

²¹³ PROVÉNDOLA, op. cit., p. 143.

²¹⁴ Ibid., p. 144.

²¹⁵ É o caso de *Los Abuelos de la Nada, Soda Stereo, Virus, GIT, Enanitos Verdes, Los Violadores, Los Fabulosos Cadillacs, ZAS, Patricio Rey y sus Reconditos de Ricota, Los Pericos, Rata Blanca, Los Ratones Paranoicos, Los Twist, V8, Sumo*, entre outras.

Alfonsín, além de defender a necessidade de substituir a DSN do corpo militar, declarou que as Forças Armadas deveriam se subordinar ao poder civil: essas declarações são dignas de destaque, pois, entre outros fatores, demonstram o ineditismo de tal atitude presidencial, considerando que em outros países que foram cenário de ditaduras o mesmo não foi feito por nenhum dos presidentes que sucederam o período ditatorial²¹⁶. Embora tenham existido algumas contradições, já referenciadas, na trajetória presidencial de Alfonsín, o mesmo acaba seu primeiro discurso, como bem aponta a citação de Rapoport, alertando para a necessidade de manutenção dos princípios democráticos recém-conquistados no país.

O período em que Alfonsín esteve na presidência (1983-1989) foi marcado por uma série de instabilidades, principalmente no âmbito econômico. Segundo os historiadores Boris Fausto e Fernando J. Devoto, Alfonsín teve êxito no que se refere à transição política, porém, sua administração fracassou na transição econômica²¹⁷. Podemos lembrar que nos anos finais da ditadura argentina, o país já passava por dificuldades inflacionárias; estes problemas, que originaram uma série de descontentamentos populares, não foram resolvidos durante o primeiro governo democrático. Ainda segundo os autores supracitados, houve uma “crise galopante do governo”²¹⁸, que esteve baseada, segundo os historiadores, aos baixos salários, à precariedade da mobilidade social e da educação, à ineficiência dos serviços públicos, às altas taxas inflacionárias e à economia de forma geral, pois essa não tinha competitividade internacional.

Junto a isso, destaca-se o fracasso do Plano Austral, aplicado em 1985, que propôs a troca (e desvalorização) do peso argentino pelo austral, moeda usada no país até meados do ano de 1992. O principal motivo para que o plano não atingisse o objetivo de conter a inflação foi o de que ao substituir o peso, a moeda corrente se desvalorizou ainda mais, não conseguindo acompanhar o dólar, que manteve seu valor de maneira estável. Ainda com a intenção de conter a hiperinflação, em agosto de 1988 Alfonsín lançou um plano que tinha como objetivo o congelamento de salários, tarifas e preços, denominado Plano Primavera, que, segundo Provéndola: “*Lejos de alcanzar esos objetivos, terminaron produciéndose efectos diametralmente opuestos*”²¹⁹.

²¹⁶ Um exemplo disso é o Brasil onde, até os dias atuais, as Forças Armadas possuem considerável respaldo e força política e ideológica dentro do quadro social.

²¹⁷ FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002). São Paulo: Editora 34, 2004, p. 462.

²¹⁸ Ibid., p. 465.

²¹⁹ PROVÉNDOLA. op. cit., p. 156.

O governo de Alfonsín, embora não tenha resolvido os cruciais problemas econômicos já apontados, avançou consideravelmente na questão referente aos direitos humanos. Além da criação da CONADEP produziu outro fato da maior importância, o julgamento das Juntas Militares, ocorrido entre os meses de abril e dezembro de 1985. Evidentemente que este julgamento, mesmo que transcorresse em um período relativamente longo – oito meses – não pôde considerar a maioria dos casos referentes aos crimes cometidos contra os direitos humanos durante a ditadura. Entretanto, segundo Lorenzetti e Kraut, foram levados em conta 700 casos emblemáticos sobre desaparecimentos de pessoas, todos eles selecionados previamente pelos fiscais responsáveis que compunham a *Cámara Federal de la Capital en lo Criminal y Correccional*²²⁰. Devemos levar em conta, da mesma forma, que os julgamentos aos chefes militares das três armas – Exército, Marinha e Aeronáutica – ocorreram em âmbito civil pois foi concedido determinado prazo para que eles ocorressem em tribunais militares, mas isso acabou não se efetivando dentro do prazo estipulado.

Deve-se ressaltar que esse tipo de julgamento era inédito até então em países que haviam sido palco de ditaduras de Segurança Nacional, o que atraiu, na época, grande atenção da mídia internacional e, na esfera dos organismos de direitos humanos de outros países, uma esperança no sentido da efetivação da justiça para com crimes e contextos semelhantes. Por outro lado, por mais que a sentença final não tenha condenado todos os responsáveis das Juntas, seu resultado também foi positivo, principalmente no que tange ao imediatismo dos julgamentos, pois, como já mencionado, estes ocorreram apenas dois anos após o fim do regime de exceção. Assim, mesmo que este julgamento seja repleto de significados, podemos apontá-lo como apenas o início de um longo processo de justiça no país no que se refere aos crimes da ditadura. Sobre os resultados finais das condenações, Lorenzetti e Kraut resumem 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, respectivamente²²¹.

²²⁰ LORENZETTI; KRAUT, op. cit., p. 89.

²²¹ Ibid., p. 90.

Entre os chefes militares que compuseram as Juntas entre os anos de 1979 e 1982, foram absolvidos Basilio Arturo Ignacio Lami Dozo, Omar Domingo Rubens Graffigna, Leopoldo Fortunato Galtieri e Jorge Isaac Anaya. A título de esclarecimento, o recorte temporal estabelecido para o julgamento das Juntas está relacionado à ordem de Raúl Alfonsín em julgar os chefes militares que estavam no poder entre o golpe de março de 1976 e a Guerra das Malvinas, ocorrida no ano de 1982²²². Por fim, de acordo com os mesmos autores, devemos destacar que a metodologia utilizada no julgamento, principalmente no que se refere às temáticas que se configuravam como individuais, foi utilizada na lógica da autoria de culpa dos integrantes das Juntas Militares “*mediante un aparato organizado de poder*”²²³; isto é, os juízes envolvidos no caso concluíram que seria inviável que o alto escalão das Forças Armadas não tivesse conhecimento dos crimes cometidos pelos seus subalternos.

Sob a esfera social e cultural, como já assinalado, este período que marcou a redemocratização no país esteve marcado por diversas questões relevantes ao tema central desta pesquisa. A conscientização em torno das questões referentes aos direitos humanos e a luta pela manutenção do modelo democrático estiveram simultaneamente acompanhadas pelo ativismo universitário, artístico e trabalhista. Sobre as questões que tangenciam a efervescência cultural, social e política deste período, Jorge Fernández aponta que:

As Mães da Praça de Maio e as organizações de Direitos Humanos tornavam-se portavozes 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 democracia²²⁴.

O renascimento cultural destacado por Fernández, no que se refere ao rock nacional, estava também associado, em certa medida, às lutas políticas desassociadas do ativismo partidário. Durante a campanha de Alfonsín para presidência da República, porém, muitos artistas destacados do cenário argentino colaboraram para a campanha do presidencial, alguns até mesmo assinaram documentos de adesão de sua candidatura. Foi o caso, entre outros, de Charly García, Nito Mestre, Miguel Abuelo, Patricia Sosa, Fabiana Cantilo, Oscar Moro e

²²² LORENZETTI; KRAUT, op. cit., p. 86.

²²³ Ibid., p. 93.

²²⁴ FERNÁNDEZ, op. cit., p. 42.

Rubén Rada²²⁵. León Gieco, porém, foi um dos únicos músicos que não se vinculou nas lutas partidárias do início do período democrático; León participava das atividades promovidas pelos partidos políticos apenas na figura de artista profissional e, na prática, nunca demonstrou apoio efetivo a nenhum deles²²⁶.

Por outro lado, ainda sobre o espectro judicial durante o governo Alfonsín, apontamos outro importante julgamento efetuado em dezembro de 1986, onde componentes de alto e médio cargo das Forças Armadas foram condenados. É o caso do General Ramón Juan Alberto Camps (ex-chefe da Polícia de Buenos Aires), condenado a 25 anos de prisão, e Miguel Osvaldo Etchecolatz (ex-comissário geral da Polícia de Buenos Aires), condenado a 23 anos de prisão²²⁷. Entretanto, outros condenados neste mesmo julgamento, que possuíam tarefas subordinadas aos oficiais de alta patente, tiveram suas penas canceladas a partir da “Lei de Obediência Devida”, sancionada pouco tempo depois, no dia 13 de maio de 1987. A Lei estipulava que oficiais de baixo e médio escalão não deveriam ser julgados, tendo em vista que estavam “apenas” cumprindo ordens de seus superiores. Em um pronunciamento sobre a Lei, Alfonsín destacou que estes julgamentos “*dificultan la obtención de los objetivos de paz y unidad que requiere la consolidación de la democracia*”²²⁸.

Durante esta mesma época, em dezembro de 1986, foi promulgada a “Lei do Ponto Final”, que também cumpria o objetivo de adiar ou diminuir os julgamentos contra os militares. Devemos destacar que a partir do momento em que se iniciaram os julgamentos das Juntas Militares, de imediato, também se iniciaram protestos (os motins dos “caraspintadas”) e ataques a bomba dos próprios militares para que estes julgamentos não acontecessem²²⁹. Sobre isso, Lorenzetti e Kraut implicam que:

Bajo presión, el gobierno presentó un proyecto de ley al Congreso, conocido como “Punto Final”, que fue aprobado por la ley 23.492 y que fijó un plazo de sesenta días para la presentación de nuevas denuncias por delitos cometidos durante la dictadura militar. En cuanto a las denuncias ya existentes, se las consideró desestimadas a menos que el tribunal competente tomara durante ese lapso. Era un texto pensado para descomprimir la presión de los militares que se negaban a ser juzgados, pero fue muy resistido por todos los organismos de derechos humanos, que veían en la ley una claudicación y un retroceso en la lucha por la memoria²³⁰.

²²⁵ PROVÉNDOLA, op. cit., p. 140.

²²⁶ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 171.

²²⁷ LORENZETTI; KRAUT, op. cit., p. 94.

²²⁸ Ibid., p. 96.

²²⁹ Ibid., p. 95.

²³⁰ Idem.

Sobre estas leis, os próprios músicos argentinos se pronunciaram, considerando que muitos, neste momento, participavam de concertos, atividades e atos a favor da manutenção da democracia no país. Sobre esta questão, Provéndola destaca que o vocalista da banda *Los Fabulosos Cadillacs*, Vicentico Fernández Capello, durante a comitiva de imprensa de um festival, se negou a participar de uma foto em que estavam os músicos que tocaram no festival e os políticos envolvidos no evento, com a alegação de que não se sentaria junto “*en la mesa de quien firmó la Ley de Obediencia Debida*”²³¹, referindo-se ao deputado Jesús Rodríguez. Pouco tempo depois, o mesmo grupo, no disco “*Yo te avisé*”, de 1987, lançou uma canção denominada “*Yo no me sentaria en tu mesa*”²³². Esta música conta com as seguintes estrofes: “*Ya no podrás minarnos a los ojos más / nosotros somos amigos vos que solo estás / Por más que quieras callar toda nuestra voz / nunca podrán callar esta canción*”²³³. Da mesma forma, Fito Páez, na mesma época, quando entrevistado sobre a Lei disse: “*Me parece una atrocidad, una inmundicia, como me parecen una inmundicia miles de cosas; ya está todo tan prostituido acá*”²³⁴.

O governo de Raúl Alfonsín chegou ao seu fim, segundo Fausto e Devoto, de maneira prematura. Alfonsín não conseguiu completar seu mandato; o final de seu governo foi marcado por diversos problemas de ordem econômica²³⁵. Durante o período que compõe o término deste governo, a Argentina passava por ampla crise econômica, considerando a baixa dos salários e o aumento da inflação. No dia 14 de maio de 1989 ocorreram eleições presidenciais; o candidato do partido Justicialista, Carlos Menem, obteve a maioria dos votos; vence as eleições com 49% dos votos válidos, abrindo ampla vantagem em cima da UCR, o partido de Alfonsín que obteve 37% dos votos²³⁶. Após o resultado das eleições, Raúl Alfonsín, cujo mandato ia até 10 de dezembro, frente à grande instabilidade político e social, decidiu abandonar o cargo no 12 de junho e antecipar a posse do presidente eleito. Sobre isso, Rapoport destaca que:

Hacia fines de mayo, el cuadro social registró varios episodios de gravedad. En el Gran Buenos Aires, particularmente San Miguel, se produjo una ola de saqueos a supermercados, almacenes y pequeños comercios. La situación se reprodujo en Gran Rosario, donde muchos pobladores humildes debieron armarse en defensa de sus

²³¹ PROVÉNDOLA, op. cit., p. 152.

²³² Idem.

²³³ A letra completa da música, assim como as outras que compõem o mesmo disco, podem ser acessadas em: https://www.cmtv.com.ar/discos_letras/show.php?bnid=112&banda=Los_Fabulosos_Cadillacs&DS_DS=968&disco=YO_TE_AVIS%C9. Acesso em: 12 nov. 2018.

²³⁴ PROVÉNDOLA, op. cit., p. 152

²³⁵ FAUSTO; DEVOTO, op. cit., p. 463.

²³⁶ RAPOPORT, op. cit., p. 722.

pertenencias contra vecinos de barrios más necesitados. El gobierno debió declarar el estado de sitio por treinta días y la represión cobró más de una decena de muertos²³⁷.

Carlos Saúl Menem assumiu a presidência, portanto, nesse cenário de instabilidade política e social; ele ficou na presidência do país por, aproximadamente, dez anos, de julho de 1989 até dezembro de 1999, tendo em vista que, ao completar seu primeiro mandato negociou uma reforma constitucional que permitia sua reeleição. O governo de Menem foi marcado pela adoção de princípios neoliberais para a economia; acreditava-se que a solução para os problemas de ordem econômica estava, principalmente, na abertura para o comércio internacional e na mudança da função estatal, que deveria diminuir sua intervenção na área econômica e seu assistencialismo na área social. Segundo Fausto e Devoto, o presidente possuía, no que tange às relações internacionais, identificação com o modelo político-econômico estadunidense²³⁸. Em suma, Carlos Menem defendeu o processo de privatizações de antigas empresas estatais. Para isso, no início de seu mandato, Menem aprovou duas leis que faziam referência à reforma do Estado: a Lei de Emergência Econômica e a Lei de Reforma do Estado. A primeira dizia respeito à suspensão de subsídios e incentivos às empresas e à demissão de servidores do Estado; a segunda Lei declarava a privatização de inúmeras empresas estatais e delegava amplos poderes ao presidente sobre a forma de execução das mesmas²³⁹. Sobre às críticas que Menem recebeu ao converter-se à linha neoliberal, rebateu-as dizendo que o fez em nome do pragmatismo e que “se Perón estivesse vivo, faria a mudança de rumos que ele estava disposto a empreender, criticando aqueles ‘que tinham permanecido em 1945’”²⁴⁰.

Durante as campanhas eleitorais de 1989 o *rock* foi usado em larga escala pelos candidatos à presidência. Principalmente o candidato Eduardo Angeloz, que concorria pelo UCR, usou do estilo musical e de artistas influentes da época, na tentativa de obtenção de votos. Segundo Provéndola, os *jingles* da campanha ficaram a cargo do tecladista Carlos Cutaia, ex-integrante de Pescado Rabioso e de La Máquina de Hacer Pájaros (banda de Charly García); além disso, o partido radical organizou uma série de shows que contavam com a presença de Luis Alberto Spinetta, Ratonés Paranoicos, Virus, Los Pericos, La Torre, entre outras bandas e artistas²⁴¹.

²³⁷ Idem.

²³⁸ FAUSTO; DEVOTO, op. cit., p. 477.

²³⁹ Ibid., p. 479.

²⁴⁰ Ibid., p. 476.

²⁴¹ PROVÉNDOLA, op. cit., p. 155.

Carlos Menem, por sua vez, teve como *jingle* uma música de Litto Nebbia e encerrou sua campanha no festival *Rock en la Boca*, que contou com a apresentação de Los Intocables, Horacio Fontova, Los Auténticos Decadentes e Memphis la Blusera. Além disso, quando Menem ganhou as eleições contou com shows de Pedro y Pablo, Horacio Fontova, Lito Vitale, Fito Páez, Ratonés Paranoicos e Luis Alberto Spinetta. Charly García, por sua vez, pouco antes do processo eleitoral de 1989, declarou que caso Menem ganhasse as eleições deixaria o país (o que não aconteceu), e acrescentou posteriormente que “*es un burro el que crea que Nemen (sic), o como se llame, es solución a algo*”²⁴². García, entretanto, ao longo do governo de Menem, se aproximou de forma significativa dele, tendo aceitado, inclusive, convites de shows feitos pelo presidente.

Em 27 de dezembro de 1989 alguns artistas foram chamados para uma reunião na Casa Rosada. Compareceram Moris, Los Violadores, Spinetta, Virus y Los Guarros e entregaram um documento escrito pelos músicos (assinado também por outros que não compareceram) com algumas solicitações como: a promoção de artistas locais, a federalização do *rock*, a criação e ampliação de espaços para a difusão radial, televisiva e gráfica²⁴³. Em troca, estes artistas se colocaram à disposição de tocar em hospitais e apoiar campanhas contra as drogas e a AIDS. Nesse encontro, Carlos Menem declarou que “*Ojalá los jóvenes de pelo largo, verdaderos transgresores y violadores como yo, logren hacer algo por nuestra cultura a través del rock (...). Sé que hay cosas que hago que no les gustan. Díganlo, igual las vamos a seguir haciendo*”²⁴⁴. Os pedidos dos músicos nunca foram atendidos por Menem.

No que tange às questões referentes aos direitos humanos, as decisões do novo presidente fizeram retroceder de forma considerável a busca por justiça aos crimes cometidos durante a ditadura. Pouco tempo após o início de seu mandato, em dezembro de 1990, Menem assinou um total de dez decretos que concediam indultos aos militares e civis que haviam sido condenados ou que estavam em processo de julgamento pelos crimes cometidos durante a ditadura ou durante as rebeliões militares que ocorreram entre os anos de 1987 e 1988²⁴⁵. Os indultos também foram motivo de discordância dos músicos em relação ao governo Menem. A título de exemplo, Charly García declarou que “*no había forma de llegar al paraíso sin juzgar a los culpables del infierno*”. E ainda, segundo Provéndola, no mesmo dia o músico propôs que deveria ser feito um “*Museo de la Tortura de la ESMA, una idea visionaria que el tiempo*

²⁴² PROVÉNDOLA, op. cit., p. 156.

²⁴³ Ibid., p. 157.

²⁴⁴ Ibid., p. 157.

²⁴⁵ LORENZETTI; KRAUT, op. cit., p. 99.

volvería realidad”²⁴⁶. O prédio que pertencia à *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA) e que servia como um dos maiores centros clandestinos de detenção e tortura durante a ditadura, foi desocupado e assumido como parte basilar das Políticas de Memória desenvolvidas a partir do Estado em 2003. Atualmente o complexo do prédio abarca, entre inúmeras entidades de direitos humanos e espaços intritucionais estatais vinculadas às consignas de Memória, Verdade e Justiça, um centro de memória sobre o período ditatorial, conhecido como *Espacio Memoria y Derechos Humanos - Ex-ESMA*²⁴⁷.

Outros artistas também se manifestaram sobre os indultos, como foi o caso de Pil, vocalista da banda *Los Violadores*, quem declarou certa ocasião 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*”²⁴⁸. Também a banda de *punk rock*, *Ataque 77* incidiu na polêmica; em 1992 lançou uma música chamada *Justicia*, que compõe o disco *Ángeles Caídos*, nitidamente inspirada nos indultos. Um trecho da canção diz que:

*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?*²⁴⁹

Justicia - Ataque 77 (1992)

Segundo Lorenzetti e Kraut, os indultos representaram um grande retrocesso na busca por justiça e, da mesma forma, um avassalamento do Poder Judicial, considerando que os mesmos foram originados a partir da intromissão do Poder Executivo na esfera judicial²⁵⁰. Ainda segundo os mesmos autores, e a título de encerramento desta parte contextual, é digno de destaque que:

Como se puede apreciar a partir de las diferentes decisiones comentadas, luego de recuperada la democracia hubo un camino difícil, caracterizado por el deseo de

²⁴⁶ PROVÉNDOLA, op. cit., p. 158.

²⁴⁷ Informações sobre este espaço de memória podem ser encontradas em seu site oficial. Disponível em: <http://www.espaciomemoria.ar/index.php>. Acesso em: 21 nov. 2018.

²⁴⁸ PROVÉNDOLA, op. cit., p. 158.

²⁴⁹ A letra completa pode ser consultada em:

https://www.cmtv.com.ar/discos_letras/letra.php?bnid=20&banda=Ataque_77&DS_DS=170&tmid=2190&tema=JUSTICIA. Acesso em: 21 nov. 2018.

²⁵⁰ LORENZETTI; KRAUT, op. cit., p. 99.

investigar los hechos y de sostener la débil institucionalidad existente en la época frente a las presiones de los acusados. Por esta razón, al mismo tiempo que se hicieron avances importantes, como el juicio a las juntas o el informe de la CONADEP, existieron también retrocesos y límites, como las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los indultos. Estos obstáculos hacia una investigación plena solo serían salvados con posterioridad, en un contexto de mayor fortaleza institucional²⁵¹.

Desta forma, podemos reafirmar que, segundo os estudos dos autores supracitados, a Argentina avançou nessas questões logo após o término do terror de Estado, se comparada aos outros países do Cone Sul que também foram palco de ditaduras; porém, também retrocedeu consideravelmente durante meados do governo de Alfonsín e durante o governo de Menem. O país, entretanto, voltou a avançar nas questões referentes ao resgate da memória do período ditatorial durante o início da década de 2000, durante a presidência de Néstor Kirchner; quando, desta vez em maior medida e sob intensa pressão da sociedade civil organizada, a Argentina começou de fato a vivenciar políticas concretas que tinham como objetivo principal o resgate da história traumática recente e o julgamento dos culpados pelos crimes contra os direitos humanos efetuados durante a ditadura (crimes definidos internacionalmente como de lesa humanidade).

Dito isso, no próximo subitem deste capítulo focaremos o estudo da pesquisa na trajetória pessoal e profissional de León Gieco; afim de conhecermos as atividades desenvolvidas pelo músico durante o contexto histórico supracitado, entre os anos de 1983 e 1992, e seus principais feitos no decorrer desses anos.

3.2. *Para poder seguir tengo que empazar todo de nuevo* – Trajetória e atuação de León Gieco

A partir do processo de redemocratização e do impacto cultural que isso provocou, León se mostrou atualizado quanto às novas tendências musicais; o músico, mesmo que já tivesse incorporado o rock ao seu estilo, aumentou o peso do *folklore* na sua carreira, e realizou diversas parcerias com músicos nacionais e internacionais. Gieco dividiu o palco, a partir de 1983, com Silvio Rodríguez (Cuba), Pablo Milanés (Cuba), Ivan Lins (Brasil) e com diversos dos músicos argentinos que o acompanhavam anteriormente, como é o caso de Mercedes Sosa, Luis Alberto Spinetta, Charly García, Victor Heredia, Pedro Aznar, Gustavo Santaolalla, entre outros. Além

²⁵¹ LORENZETTI; KRAUT, op. cit., p. 100-101.

disso, a partir do ano de 1984 o músico, junto com Gustavo Santaolalla e Leda Valladares, deu continuidade ao projeto interiorano *De Ushuaia a La Quiaca*.

Concomitantemente à continuação dos shows, León deu sequência a seu ativismo nos concertos referentes às questões políticas e sociais. Sobre a participação do músico nestes concertos musicais com intenções políticas, realizados em Buenos Aires entre 1984 e 1985. Oscar Finkelstein evidencia algumas atuações do músico nessa época:

(...) Su participación en acontecimientos político-socio-musicales como el festival en apoyo a la revolución nicaraguense (Luna Park, 8 de mayo de 1984) junto a Luis Enrique Mejía Godoy, el grupo Mancotal, Horacio Guarany, Rubén Rada y Piero; el Encuentro de dos culturas (Luna Park, 21 de octubre de 1985) a beneficio de los indios tobas del departamento Bermejo, Chaco, o su participación junto al sacerdote Luis Farinello en la celebración de una serie de misas populares en las villas de Quilmes.²⁵²

Estas foram algumas das participações de León Gieco neste ano. Como podemos observar no decorrer desta pesquisa, fazem parte da amplitude de ocasiões em que o músico manteve sua coerência profissional e esteve ao lado das lutas que acreditava serem legítimas e carentes de apoio. Segundo Gramsci, em sua obra *Los Intelectuales y la organización de la Cultura*, todos os seres humanos podem ser intelectuais, porém, somente alguns cumprem essa função social dentro do conjunto da sociedade²⁵³. Assim, alertamos para a importância de descaracterizar o sentido da palavra intelectual ligada somente ao âmbito acadêmico e voltado para as classes mais abastadas economicamente. A intenção de relacionar León Gieco ao conceito estudado por Gramsci é justamente demonstrar que um artista também dispõe de determinada intelectualidade e, no caso de León, exerceu e ainda exerce essa função dentro do corpo social. Isto se torna mais evidente se associamos a noção de intelectual orgânico, ressaltada por Gramsci, com o conceito de Canção Política, destadado por José Barata Moura; pois, ambos se complementam considerando que, para o caso de Gieco, o papel que o artista cumpre dentro de seu entorno social está diretamente relacionado às canções que produz, tanto as de sentido político direto quanto as de sentido político figurado.

Em meados de 1984, durante uma viagem com Mercedes Sosa para a Austrália, León encontrou Gustavo Santaolalla, seu companheiro desde os primeiros meses em Buenos Aires. Com Gustavo, León conversou sobre seus projetos de dar continuidade ao projeto *De Ushuaia a La Quiaca*, com a intenção de levar os artistas que conheceu no interior do país para a capital

²⁵² FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 172.

²⁵³ GRAMSCI, Antonio. *Los Intelectuales y la Organización de la Cultura*. In: Cultura y Literatura. Barcelona, Espanha: Península, 1968, p. 19.

para produzir um disco; Santaolalla aceitou a proposta de ser o produtor do disco, porém, ao contrário dos planos iniciais de León, Santaolalla o adverte que “*vos tenés que ir a grabar adonde ellos viven*”²⁵⁴. Este se tornou o ponto de partida do projeto ampliado de *De Ushuaia a La Quiaca*. Sobre os pilares essenciais que fizeram ser possível este projeto, León Gieco menciona que:

El trabajo de planificación de *De Ushuaia a La Quiaca* se basa en tres pilares: Gustavo, con sus ideas brillantes y su profesionalismo; Leda Valladares, con sus conocimientos, y yo que en el momento de mayor éxito de mi carrera me puse a trabajar en un proyecto que no me aseguraba (ni a nadie) el éxito económico. (...). Es decir que nos juntamos tres personas con orígenes diferentes, distintos intereses, distintos gustos y estilos de vida, y nos largamos a recorrer un camino que cada uno de nosotros hizo suyo²⁵⁵.

À vista disso, nesta segunda turnê interiorana, León gravou os discos *De Ushuaia a La Quiaca I* (1985) e *De Ushuaia a La Quiaca II e III* (1986), material que, em grande parte, também está disponível em vídeo. Das músicas pertencentes a estes discos constou tanto canções anteriores de León como composições novas e também de autoria de outros artistas, já consagrados no *folklore* argentino. O músico gravou com Isabel Parra (filha de Violeta Parra), Banda de Monteros, Tomás Vázquez, Peteco Carbajal, Tarragó Ros, Sixto Palavecino, Los Veteranos de Tilcara, Grupo Humahuaca, Cuarteto Leo, Gerónima Sequeida, Leda Valladares e Gustavo Santaolalla, além da presença de mil e quinhentos alunos e quarenta professoras de escolas de Tucumán, que representou “*la mayor experiencia de canto colectivo de que se tengan noticias*”²⁵⁶. Dessa forma, *De Ushuaia a La Quiaca* ultrapassou as barreiras estritamente musicais e logrou ser um dos projetos mais importantes da carreira de León Gieco; representou, também, a iniciativa de percorrer lugares normalmente deixados de lado pelos artistas argentinos da capital e enraizar-se na cultura musical dessas localidades. Da mesma forma, o projeto se tornou uma viagem antropológica, onde León, Santaolalla e Leda buscaram interagir em lugares, culturas indígenas e antigas sonorizações do *folklore*.

Para a vida pessoal de León Gieco esta experiência teve importância similar. Podemos ressaltar que o período imediatamente posterior à Guerra das Malvinas, com a manipulação, feita pela ditadura, de *Sólo de pido a Dios*, causou uma grande depressão ao músico, a ponto de ter deixado de subir aos palcos durante determinado período. Segundo ele: “*Yo iba pasando por un par de cosas problematicas [...] Me sentí usado entonces me produjo a mi una depresión*

²⁵⁴ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 176.

²⁵⁵ Ibid., p. 177.

²⁵⁶ Ibid., p. 193, 184.

mui grande que paré 3 años de tocar”²⁵⁷. Dessa forma, o projeto *De Ushuaia a La Quiaca* marcou positivamente a trajetória de León, no sentido de ser um refúgio em meio ao mal-estar ditatorial que ainda pairava sobre a vida de cada cidadão argentino atingido de alguma forma pelas medidas do terror.

Em dezembro de 1984 ocorreu, através da produção de *Abraxas Producciones Internacionales*, o *Gran Concierto*, que contava com a presença de León Gieco, Mercedes Sosa e de Milton Nascimento, que, com sua qualidade musical e original, representava um dos mais importantes músicos das décadas de 1970 e 1980 no cenário brasileiro²⁵⁸. No dia 21 daquele mês subiram ao palco os três músicos, e, dessa forma, representaram grande parte da essência musical latino-americana; os artistas levaram ao público seus grandes sucessos e “*mucha de la mejor música del sur del continente*”²⁵⁹. Pouco tempo após esta experiência, em 1985, os três persistiram no trabalho conjunto e gravaram um disco ao vivo através do concerto, denominado *Corazon Americano*²⁶⁰.

O ano de 1985 para León foi repleto de shows. Conjuntamente com os músicos que o acompanharam durante a viagem de *De Ushuaia a la Quiaca*, percorreu o interior do país, a capital e também outros países. Essa turnê reproduziu, principalmente, as músicas que fizeram parte dos discos de *De Ushuaia a la Quiaca* e representou, da mesma forma, a vontade de León de permanecer tocando *folklore* conjuntamente com músicos pelos quais tinha enorme reconhecimento, tanto no quesito musical quanto por amizade pessoal. Durante o mês de junho do mesmo ano, Gieco cantou para os operários da Fábrica Ford que estavam em greve, após constantes ações coercitivas para conter a luta pelos seus direitos; tais ações, ironicamente, ocorreram nos primeiros anos de democracia de Alfonsín²⁶¹:

El compromiso tácito asumido por León de estar al lado de los necesitados y de los trabajadores en lucha lo lleva hasta las puertas mismas de la fábrica Ford. El conflicto

²⁵⁷ Depoimento retirado da série de documentários sobre *De Ushuaia a La Quiaca*, produzidos pelo *Canal Encuentro*. Nesse material podemos encontrar todos os vídeos, fotos e entrevistas produzidos durante a turnê. O primeiro capítulo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I8K0HOIe70Y&t=0s>. Acesso em: 09 nov. 2018.

²⁵⁸ Consideramos importante destacar que Milton Nascimento também fazia parte dos diversos músicos brasileiros que sofreram, direta ou indiretamente, a censura durante o período ditatorial no país (1964-1985). Milton transpôs para suas canções, assim como León, grande parte das problemáticas políticas e sociais do contexto brasileiro ditatorial.

²⁵⁹ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 188.

²⁶⁰ Demais informações e curiosidades sobre esta parceria musical entre Milton, León e Mercedes podem ser acessadas na entrevista dos músicos concedida ao programa televisivo *Cordialmente*, gravado no dia 17 de dezembro de 1984. Programa completo disponível em: <http://www.archivorta.com.ar/asset/mercedes-sosa-leon-gieco-y-milton-nascimento-en-cordialmente-1984/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

²⁶¹ Disponível em: <https://www.laizquierdadiario.com/A-treinta-anos-del-desalojo-de-la-Ford-ocupada-por-sus-obreros>. Acesso em: 13 nov. 2018.

se había iniciado el 25 de junio del 85 y amenaza con continuar indefinidamente. El 7 de junio León canta para los obreros agolpados en la entrada de la fábrica y el 15 lo hace en la Federación de Box durante el Festival de Solidaridad con los trabajadores²⁶².

Pouco tempo depois destas atividades em apoio aos trabalhadores, León viajou para a URSS, para se apresentar no *XII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes*. Deste festival participaram músicos de diversos países; da Argentina estiveram presentes, além de León: Horacio Guarany, Litto Nebbia, Juan Carlos Baglietto e Antonio Tarragó Ros; do Brasil participaram Chico Buarque e o grupo Blitz; de Cuba, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés; da Venezuela Soledad Bravo; Daniel Viglietti e Alfredo Zitarrosa do Uruguai; Inti Illimani e Quilapayún do Chile; da Nicarágua os irmãos Mejía Godoy; da Espanha Joan Manuel Serrat²⁶³; entre outros. Sobre esta viagem a Moscou León Gieco destaca a proximidade que teve com as questões referentes à Revolução Sandinista (1979-1990), que, nesta época, acontecia na Nicarágua, e como conheceu um dos principais dirigentes da Revolução, o comandante Omar Cabezas:

En Moscú conocí uno de los gestores de la revolución Sandinista, el comandante Omar Cabezas, autor de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Estuve a punto de ir a Nicaragua en plena época de la revolución, pero me mandaron a decir que no vaya porque la cosa estaba muy difícil y los “contras” habían hecho un ataque feroz y no era conveniente ir. [...] Durante el festival de Moscú, como cada país organizaba una fiesta, me invitaron a la de Nicaragua, especialmente porque una cantante nicaraguense quería grabar “Sólo le pido a Dios” y me querían contactar. Estábamos en la fiesta con Isabel Parra y de pronto aparece el comandante Cabezas [...] y me pregunta si ya habíamos cantado “Sólo le pido a Dios”. “Sí, ya la cantamos”, le dije. “No importa” – me dijo – yo voy a ir a la sala, me voy a sentar y voy a empezar a gritar para que la canten otra vez.” Al rato la estábamos cantando de nuevo, especialmente dedicada a él²⁶⁴.

Logo após o retorno da viagem à URSS, após os esforços de León, Leda Valladares e Gustavo Santaolalla, o disco duplo de *De Ushuaia a la Quiaca II e III* saiu à venda, em 1986. León deu continuidade aos seus shows para divulgações das músicas que compunham os discos. Sobre os resultados do impacto cultural que este projeto causou em seus ouvintes, o músico descreve uma situação particular:

En Córdoba, por ejemplo, un punk todo pintado de verde e rojo me dijo que no me conocía de antes pero que había escuchado el álbum doble y que le había dado vuelta la cabeza. Siempre admiré a los punks argentinos, porque una cosa es ser punk en

²⁶² FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 190.

²⁶³ Ibid., p. 191; p. 192.

²⁶⁴ Idem.

Londres o en Nueva York y otra es serlo en Buenos Aires y tomarse el 86 em Plaza Once. [...] Esta pequena anécdota sirve para demostrarme la validez del proyecto²⁶⁵.

Tão significativa foi a recepção dos discos pelo público que León passou mais de dois anos fazendo shows em diversas localidades para divulgar o trabalho. Até meados de 1987, León e sua banda, além de se apresentarem na maioria das localidades argentinas, percorreram o exterior, em países como Peru, Colômbia, Equador, Chile e Uruguai. O ano de 1986 também foi marcado pela aproximação cada vez maior de León e Mercedes Sosa; neste ano os dois músicos fizeram uma duradoura turnê em conjunto pela Europa, que passou por Amsterdam e diversas cidades da Alemanha²⁶⁶.

Em 1988 León Gieco lançou um novo disco, gravado de forma independente pois, neste momento, o músico não dispunha de contrato vigente com nenhuma gravadora. *Semillas del Corazón* vendeu em torno de vinte mil cópias²⁶⁷ e sua faixa título foi dedicada às crianças desaparecidas durante a ditadura que foram restituídas e entregues às suas famílias. Durante este mesmo ano León continuou com seus shows e, acompanhado pela sua banda, fez novamente uma turnê de grande proporção pela Europa.

No dia 16 de outubro de 1988 foi organizado, no estádio do River Plate, em Buenos Aires, um dos festivais musicais mais simbólicos da década: *Derechos Humanos Ya*, atividade patrocinada pela *Amnistía Internacional*. O evento, segundo Oscar Finkelstein, teve como intenção a celebração dos 40 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, proclamada pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1948²⁶⁸. Charly García e León Gieco foram os artistas locais convidados para participar do evento; Peter Gabriel (ex-integrante do grupo de rock progressivo *Genesis*), Bruce Springsteen e Sting (ex-vocalista da banda *The Police*) foram os principais artistas internacionais a subir ao palco. León, ao relatar como foi sua participação no festival, comenta sobre a relação com os músicos estrangeiros, segundo o artista a relação era amigável com a maioria deles, exceto com Sting:

No sé si fue porque en la conferencia de prensa yo dije que teníamos que agradecer a los músicos que ponían toda su popularidad al servicio de los derechos humanos pero que nosotros no tuvimos que hacer eso porque habíamos nacido en el corazón de la violencia con una arma apuntándonos permanentemente a la cabeza y que siempre estuvimos trabajando por los derechos humanos, sin quererlo y especialmente sin intelectualizarlo²⁶⁹.

²⁶⁵ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 193-194.

²⁶⁶ Ibid., p. 199.

²⁶⁷ Ibid., p. 205.

²⁶⁸ Ibid., p. 207.

²⁶⁹ Ibid., p. 209.

Esta fala do músico é muito significativa para pensarmos no que este tipo de festival representava para os argentinos, justamente cinco anos após o término da ditadura no país. Evidentemente que com isso não afirmamos que quem não passa por situações de terror de Estado não possa se solidarizar pela causa dos direitos humanos, muito pelo contrário; representa que, para quem possui essa marca traumática na história de seu país, a causa, certamente, tem maior significado. Da mesma forma, o depoimento de Gieco faz com que seja necessário ressaltar o papel de diversos músicos argentinos que, durante a ditadura, como foi apontado anteriormente, em momento algum deixaram de representar, através de suas canções, as causas pelas quais lutavam, e este fator, a partir da abertura democrática no país, continuou sendo uma constante na carreira dos mesmos.

Durante essa época a sessão da *Anmistía Internacional* da Argentina também patrocinou diversas propagandas televisivas em que trazia falas de trechos da Declaração Universal dos Direitos Humanos; León apareceu em um destes programas, lendo trechos dos artigos 1 e 3 da declaração, que contém o seguinte: “*Todos nascemos libres y iguales en dignidad y derechos. Por eso todos tenemos derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de nuestra persona. Si lo creés, defendelo*”²⁷⁰.” O festival, em suma, teve um grande significado, tanto sentimental quanto político. Um dos momentos mais emblemáticos, certamente, foi quando em que Sting convidou ao palco as *Madres de la Plaza de Mayo* (que usavam seus lenços e carregavam rosas e fotos dos seus filhos desaparecidos). Sting as recebeu e dançou com a maioria delas, em um gesto marcante; em um momento em que não era comum que organizações como *Madres* tivessem espaço na televisão, principalmente para falar de seus familiares desaparecidos durante a ditadura²⁷¹.

A despeito da bela iniciativa de Sting durante o show, como já foi dito, segundo León, o músico inglês externou arrogância para os demais músicos argentinos. Diferentemente de Bruce Springsteen e Peter Gabriel. León relata que dias antes do festival, em uma apresentação em Mendonça, como convidado do grupo Inti Illimani, os artistas chilenos ofereceram para León dois *charangos* (pequeno instrumento com cordas), para serem apresentados a Sting e Peter Gabriel. Durante o festival, no momento em que León se dirige até os camarins dos músicos para ofertar o instrumento, Peter Gabriel o aceita emocionado, diferentemente de Sting que,

²⁷⁰ O programa na íntegra está disponível em: <https://rarovhsvideos.blogspot.com/>; e também em: <https://www.youtube.com/watch?v=e5qbN74iG6I>. Acesso em: 10 nov. 2018.

²⁷¹ Estas e demais informações sobre o festival podem ser acessadas através do documentário “*Festival Amnesty 1988*”, produzido pelo *Canal Encuentro*, e que faz parte da série *Grandes Conciertos*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=obgVIFtsDWQ&t=4s>. Acesso em: 10 nov. 2018.

segundo León: “[...] *el tipo empezó a caminar para atrás con las manos en alto como si lo estuviera apuntando con una arma y me decía ‘no, por favor, no’*”²⁷². Esse relato, por mais que possa ter sido uma brincadeira ofensiva, representa desconhecimento e, do mesmo modo, preconceito com um instrumento que era de grande valia para os músicos locais; e ainda, o que Sting nem ao menos teve conhecimento, no momento, é que o presente havia sido ofertado por um dos maiores e mais conhecidos grupos chilenos daquele momento, fator que tornou a situação mais estranha, entre o mal-entendido ou talvez a ofensa à cultura local.

Apesar destas questões, que se referem aos músicos que participaram do festival, citadas neste trabalho por terem relação com a trajetória de León, o evento foi extremamente importante para a luta social na Argentina daquele momento. A fala de Nora Cortiñas, pertencente às *Madres de la Plaza de Mayo – Línea Fundadora*, em depoimento ao documentário “*Festival Amnesty 1988*”, produzido pelo canal *Encuentro*, nos ajuda a compreender parte do significado do festival para a luta pelos direitos humanos. Entre outras coisas, Nora Cortiñas relata que ir ao palco sabendo que todo o mundo iria assistir era magnífico e que representava uma transmissão da memória através da arte e uma expressão pela memória e pela justiça²⁷³.

Logo após a participação no festival *Derechos Humanos Ya*, León deu continuidade aos seus shows na capital argentina. A estreia foi no mês de janeiro de 1989, no Estádio Obras Sanitarias: “*El espectáculo se llama León Gieco para todos, y es la excusa para presentar oficialmente su álbum Semillas del Corazón (...)*”²⁷⁴. O ano de 1989 ainda foi marcado por dois acontecimentos importantes da carreira de León, em primeiro lugar, as apresentações do músico junto a Leda Valladares em Buenos Aires, que neste período estava lançando seu disco *Grito en el Cielo*; Em segundo lugar, a parceria de León e Víctor Heredia que, através da amizade comum com Mercedes Sosa, começaram a tocar juntos²⁷⁵, atividade que permanece constante até os dias de hoje.

O ano de 1989 foi marcado, como já foi destacado, pela vitória de Menem à presidência da República Argentina. Os anos do governo de Alfonsín representaram, embora tenham ocorrido diversos problemas econômicos, o primeiro momento democrático no país, contemplado com esperança pela população. Menem chegou à presidência do país em um

²⁷² FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 209-210.

²⁷³ Entrevista completa disponível no documentário: “*Festival Amnesty 1988*”, produzido pelo Canal *Encuentro*, em: <https://www.youtube.com/watch?v=obgVIFTsDWQ&t=4s>. Acesso em: 10 nov. 2018.

²⁷⁴ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 210.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 211-212.

momento de grande instabilidade econômica, em que a hiperinflação estava em um de seus períodos mais desestabilizados.



Com Peter Seeger. 1990.
Fonte: FINKELSTEIN;
GIECO, op.cit.

Apesar da crise e do clima de instabilidade, os recitais, nacionais e internacionais, na Capital Federal, tiveram continuidade. Em agosto deste ano León dividiu o palco, em uma experiência inédita, com Peter Seeger, importante músico do *folk* estadunidense da década de 1960, influência para artistas da qualidade de Bob Dylan e Joan Baez. Os shows com León marcaram a primeira vez em que Seeger se apresentava na Argentina. Um ano após o show foi lançado o primeiro disco dos dois artistas, denominado *Concierto en vivo I* e, em 1991, o segundo, *Concierto en vivo II*, ambos gravados ao vivo durante as apresentações na capital. Contudo, a relação de León com o músico estadunidense não se resumiu aos shows e aos discos gravados em conjunto; León, que já possuía grande admiração por Peter Seeger (a ponto de gravar uma canção em sua homenagem no disco *De Ushuaia a la Quiaca I*, denominada “*Para Pete*”), mantinha uma amizade duradoura com o cantor, anterior ao concerto organizado na Argentina²⁷⁶. Durante as apresentações com Peter Seeger León convida diversos músicos locais para participarem em alguns momentos do concerto, caso de Leda Valladares, Fito Páez, Gabriela, Luis Gurevich, entre outros. Sobre esta experiência, Gieco afirma que:

La idea de invitar a los músicos a subir al escenario con Pete Seeger fue una manera de agradecer los buenos momentos que he vivido y la posibilidad de tocar con tipos como Pete o como Sixto. Ellos, como Mercedes y como Atahualpa Yupanqui, son mis maestros de la vida: los que no claudican, los que no se venden, los que luchan por la justicia y por los derechos humanos. Yo quiero ser como ellos²⁷⁷.

²⁷⁶ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 215-217.

²⁷⁷ Ibid., p. 219.

Poucos meses após esta experiência musical inesquecível para León e para tantos outros músicos argentinos, no dia 7 de outubro de 1989 o então presidente Carlos Menem tomou uma decisão que deixaria muitas marcas negativas para a história da luta pela defesa dos direitos humanos na Argentina. Menem decretou os Indultos que beneficiaram aos chefes das Juntas Militares que, poucos anos antes, haviam sido presos pelas violações contra os direitos humanos que cometeram durante a ditadura. Sobre este acontecimento político, verdadeiro retrocesso político na luta contra a impunidade na Argentina e na América Latina, León Gieco escreveu uma coluna no jornal *Página/12*, com o título: “*Ni un paso atrás*”²⁷⁸. Considerando o foco temático dado à esta pesquisa, acreditamos que o documento, embora extenso, seja digno de destaque para conhecermos o posicionamento do músico nesta ocasião:

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 aun 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 consciencia 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’. Deve 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 eso²⁷⁹.

Este posicionamento de León Gieco nos auxilia no sentido de reafirmarmos o que está sendo colocado deste o princípio desta pesquisa: seu constante comprometimento com as lutas sociais e seu compromisso permanente com a busca por justiça referente aos crimes cometidos contra os direitos humanos. Sua música, certamente, assim como é o caso de outros artistas argentinos, estava diretamente relacionada a estas consignas. Evidentemente que, da mesma forma, como está apontado no texto de León, os Indultos de Menem não podem ser

²⁷⁸ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 220.

²⁷⁹ Ibid., p. 221.

compreendidos como um “ponto final” nestas questões, e sim um fator que, mesmo que tenha gerado um duro retrocesso, intensificou a vontade da sociedade argentina em se concretizar a justiça, até mesmo porque a maioria da população, neste momento, criava consciência da necessidade de lutar a favor dos direitos humanos.

Por outro lado, o ano de 1990 foi representado por novas experiências para o músico. Por um lado recebeu um convite de David Byrne, integrante da banda *Talking Heads*, para que se conhecessem. David Byrne estava de passagem por Buenos Aires, durante o mês de maio de 1990, para a ocasião da turnê do seu disco *Rei Momo*, onde incorporou diversos ritmos latino-americanos, fato que gerou opiniões das mais variadas entre os músicos argentinos, entre críticas e aceitações, considerando que Byrne tentou reproduzir ritmos como a salsa ou o tango em seu disco²⁸⁰. Por outro lado, Gieco foi convidado por Peter Seeger para tocar em Nova York. Durante os dias 26, 27 e 29 de outubro de 1990 León Gieco e Peter Seeger se apresentam em Nova York, Boston e Washington. León era o artista convidado na turnê de Seeger nos EUA²⁸¹.

Ainda neste ano, o músico realizou uma série de aulas para crianças do primário e secundário de diferentes escolas; através das “Clínicas”, León e a banda que o acompanhava naquele momento, lecionaram com o objetivo de ensinar às crianças sobre a música e os instrumentos nativos, tendo como base o projeto de *De Ushuaia a la Quiaca*. A partir dessas “aulas-recitais” para crianças e adolescentes, o artista comenta que:

Para mí las clínicas fueron una especie de continuación de De Ushuaia a la Quiaca pero enfocada exclusivamente hacia los chicos y los adolescentes, que son quienes pueden comenzar a cambiar un poco la historia. Era, en todo caso, una actividad doblemente docente; por un lado, porque hacía dentro del horario de clases de los estudiantes, lo que hacía que lo registraran como una especie de clase práctica o de taller de música, y por otro, porque aprendían de una manera muy relajada y muy divertida un montón de cosas que por lo general nadie les enseña²⁸².

Depois desta experiência, durante agosto de 1991, uma das maiores influências de León Gieco se apresentou em Buenos Aires: Bob Dylan. Uma decisão que surpreendeu os fãs de León (e a ele próprio) foi o fato de não ter sido convidado para abrir a apresentação de Dylan na capital; a produtora, ao contrário, optou por outro músico, Celeste Carballo²⁸³. Entretanto, este fato não foi motivo para que León não fosse até o show e conhecesse de perto seu grande ídolo, noite que o músico guarda na memória com muita emoção: “*Fue muy lindo, me dió gusto*

²⁸⁰ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 222.

²⁸¹ Ibid., p. 225.

²⁸² Ibid., p. 230.

²⁸³ Ibid., p. 233.

*estar ahí aunque no haya hablado una sola palabra con él y me dió gusto también comprobar que es una persona normal, como cualquiera, como yo*²⁸⁴. Na década de 2000 Bob Dylan se apresentou pela terceira vez em Buenos Aires e, desta vez, León teve a experiência de abrir o show para essa que é uma das maiores lendas da música *folk* e inspiração para muitos artistas.

O ano de 1991 se encerrou positivamente para León. Durante o mês de dezembro se apresentou em Buenos Aires, no Teatro Opera, com motivo da comemoração dos seus vinte anos de carreira, com o show “*Autorretrato: 40 años de vida, 20 años de música*”. Pouco tempo após, em março de 1992, León assinou contrato com a companhia discográfica EMI-Odeón, uma das mais relevantes naquele cenário. O ano de 1992 foi intenso para o músico, em distintos sentidos e experiências: viajou para uma turnê no Japão; tomou conhecimento da morte de um dos maiores músicos argentinos (e seu grande ídolo), Atahualpa Yupanqui, que faleceu no dia 23 de março de 1992; e passou por um processo duradouro e traumático de abandono do uso das drogas, as quais acompanhavam León desde a década de 1980²⁸⁵.

O primeiro trabalho do músico com a nova companhia discográfica foi o emblemático *Mensajes del Alma*, disco lançado em dezembro de 1992; o mesmo foi, de fato, um dos discos mais destacados dessa fase de sua carreira; além de expressar seu amadurecimento como músico e compositor, contém canções que se tornaram muito conhecidas, como *Los Salieris de Charly*. Por outro lado, é composto por canções representativas das questões políticas sociais, marcadas por letras de intensa sensibilidade e, por vezes, biográficas da sua vivência em cenários argentinos difíceis, caso de *Gira y Gira, Cinco Siglos Igual* e, a música que deu título ao disco, *Mensajes del Alma*²⁸⁶.

No próximo subitem deste capítulo estudaremos as músicas que fazem parte do recorte temporal escolhido (1983-1992). Do mesmo modo, se fará a análise das letras das canções que consideramos serem relevantes para compreender a relação entre a produção musical de León Gieco e o contexto de redemocratização na Argentina, até o ano de 1992, quando se deu o lançamento de *Mensajes del Alma*. Se buscará, da mesma forma, analisar o conteúdo das letras das canções do artista supracitado com o contexto argentino até aqui desenvolvido.

²⁸⁴ FINKELSTEIN; GIECO op. cit., p. 235.

²⁸⁵ Acreditamos que alguns detalhes que possuem características mais pessoais da vida do músico não sejam relevantes para a proposta deste trabalho. Demais informações podem ser encontradas na biografia oficial do músico, usada constantemente como fonte nesta pesquisa: FINKELSTEIN; GIECO, op. cit.

²⁸⁶ Informações e demais curiosidades sobre a produção do disco podem ser conferidas no documentário produzido pelo programa *Elepe*. Disponível em: <http://www.archivorta.com.ar/asset/elepe-03-12-2009/>. Acesso em: 11 nov. 2018.

3.3. *¿Que piensas cuando te hablo de todo lo que pasó? – As canções*

No capítulo anterior, observamos que o último disco que León Gieco lançou foi *Pensar en Nada*, em 1981. Seguindo a ordem cronológica, este subitem será destinado para a abordagem de canções que o artista lançou entre os anos de 1983 e 1985. Dessa forma, serão abordadas as músicas: *Cola de Amor*, do disco *De Ushuaia a la Quiaca I* (1985); *Semillas del Corazón* (1988), do disco de mesmo título; *Mensajes del Alma*, *Gira y Gira*, *Cinco siglos igual* e *Los salieris de Charly*, todas gravadas no disco *Mensajes del Alma* (1992).

Como já mencionado, após a Guerra das Malvinas e da manipulação militar feita em cima do uso da canção *Solo le pido a Dios*, León Gieco, passou por um período de depressão e ficou alguns anos sem lançar um novo disco, segundo ele, porque não conseguia compor novas canções. Entretanto, em 1985 o músico lançou o primeiro disco da turnê de *De Ushuaia a la Quiaca*, sua experimental viagem musical pelo interior do país. Desse disco, muitas composições são emblemáticas; é o caso de *Don Sixto Palacevino* (dedicada ao mesmo) e *Para Pete* (dedicada a Peter Seeger). O disco também apresenta interpretações de León de composições de outros músicos, é o caso de *Príncipe Azul*, do uruguaio Eduardo Mateo²⁸⁷ e *No existe fuerza en el mundo*, de Gustavo Santaolalla. Para efeitos de análise, deste disco destacamos a canção *Cola de amor*, pois, acreditamos que é a que tem maior pertinência com o objeto desta pesquisa.

*No me queda bien estar fingiendo
aquí parado cualquier línea me deja bien
A veces sin rumbo cola de amor
voy a buscarte espero aquí o me voy.
Miran otros ojos alrededor
no creo que alguien pueda robarme este amor
Mas de diez años mas que los vientos mas un dolor
no creo que alguien pueda robarme este amor.
Para poder seguir tengo que empezar todo de nuevo
un canto libre para la luna y para vos
En una orilla todos los días descansaran
y con un sueño en un lugar y con un sueño en un lugar
y con un sueño en un lugar te espero.*

Cola de amor – León Gieco (1985)

²⁸⁷ Eduardo Mateo (1940-1990) foi um importante instrumentista e compositor uruguaio; é considerado até os dias que correm como um dos maiores precursores (junto com Rubén Rada e Jaime Roos, entre outros) do estilo *Candombe Beat* no país. O músico também possuía influência da Bossa Nova brasileira, originada, principalmente, a partir da influência de João Gilberto. Mateo teve contato com esse tipo de musicalidade no momento de sua estadia no Brasil, na década de 1960.

Sobre esta canção não encontramos informações disponíveis, no sentido de esclarecer, pelo próprio León, a intencionalidade da letra, por exemplo; porém, destacaremos alguns pontos da canção de acordo com sua possível relação com o contexto histórico e a trajetória de vida do músico. Em primeiro lugar devemos destacar que esta música pode ser considerada uma canção de amor, pelo motivo de que a própria letra nos remete à esse teor; como, por exemplo, nos seguintes trechos: “*A veces sin rumbo cola de amor voy a buscarte espero aquí o me voy*” e “*no creo que alguien pueda robarme este amor*”. Porém, a parte da letra que mais nos interessa, de acordo com a proposta da nossa análise é quando indica que: *Para poder seguir tengo que empezar todo de nuevo / un canto libre para la luna e para vos*; acreditamos que este trecho evidencia acontecimentos já destacados, principalmente no que se refere à vida de León Gieco diante dos fatos compostos pela ditadura em seu país. Assim, quando o músico fala que “para seguir precisa começar tudo de novo” pode remeter a uma situação de “pós mal-estar”, onde estava tentando se recompor para seguir com seu trabalho. É digno de destaque a referência ao “*canto libre*”, que, como em outras canções de León, remete ao caráter político de forma direta presente na mensagem da canção.

A segunda música a destacar é *Semillas del corazón*, lançada três anos depois do lançamento do primeiro volume de *De Ushuaia a la Quiaca*, em 1988. Sobre o disco *Semillas del corazón*, León comenta que “*Con Semillas del corazón no gané dinero pero es uno de mis trabajos preferidos. En realidad, nunca gané mucho dinero, no soy un capitalista de la música*²⁸⁸”. A letra de *Semillas del corazón*, segundo León, é dedicada aquelas crianças que foram desaparecidas durante a ditadura e que, posteriormente, foram restituídas pelas suas verdadeiras famílias²⁸⁹.

*Te irás con las estrellas, romperás el mundo en dos
Vendrás con la tormenta por las noches sin amor
Vendrás con al 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.*

Semillas del corazón – León Gieco (1988)

²⁸⁸ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 205.

²⁸⁹ Ibid., p. 203.

Segundo depoimento de Estela de Carlotto, a luta de León sempre esteve associada à luta de *Abuelas de Plaza de Mayo*; isto se identifica, certamente, no propósito dessa canção, ao ter como tema o objetivo principal da luta das *Abuelas*: a restituição de seus netos desaparecidos pela ditadura argentina. Sobre León Gieco, segundo as palavras da presidenta de *Abuelas*:

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.²⁹⁰

Dessa forma, reafirmamos que o compromisso contínuo de León com as questões referentes aos direitos humanos perpassa as letras de suas canções. São diversos os trechos de *Semillas del corazón* que exemplificam o tema das crianças desaparecidas; principalmente, no que tange ao momento do reencontro das mesmas com suas famílias de origem. “*Andarás pisando un sueño, sin los besos de un adiós*”, remete, por exemplo, à brutalidade com que agia a ditadura, fazendo com que os familiares não tivessem nem chance de dar adeus aos seus entes queridos. E ainda, em: “*Sos una semilla de este pobre corazón que un día vio de cerca todo lo que desangró*” podemos observar que, o momento do reencontro dessas crianças com as suas avós é, sem dúvida, uma esperança (semente) recuperada, após um cenário de crueldade e tristeza da história recente e dor da perda dos seus filhos e netos dessas pessoas; ou seja, León realça o *pobre corazón*, provavelmente de quem perdeu seus familiares e *vio de cerca todo lo que desangró*, evidenciando que, para quem presenciou a dor da perda e da ausência de seus filhos, a única esperança é a busca incansável para encontrar as *semillas* (netos), originados dos relacionamentos de jovens que viram seus sonhos e vidas serem-lhes arrancados de maneira brutal e de forma precoce.

As próximas canções a serem analisadas são parte do disco *Mensajes del Alma*, lançado em 1992. Tratasse do primeiro trabalho de León pela gravadora EMI-Odeon, como já foi anunciado, e com o suporte das melodias do tecladista Luis Gurevich. Seguindo a ordem das músicas no disco, a primeira canção destacada é *Los salieris de Charly*, uma evidente homenagem e reconhecimento ao trabalho de Charly García. Nesta composição León mescla vários elementos da cultura argentina tanto no sentido musical quanto a elementos gerais

²⁹⁰ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 495.

relacionados à política e à sociedade; ainda, o compositor arrisca novos elementos musicais, tendo em vista que a sonoridade, com a batida fortemente marcada, se parece muito com um *rap*. Diante das limitações desta pesquisa e da extensão da letra desta canção, não podemos nos deter em cada uma de suas estrofes, entretanto ressaltamos alguns trechos que dizem respeito ao tema deste trabalho.

(...) *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 que
 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 (...)**

Los salieris de Charly – León Gieco (1992)

Em primeiro lugar, lembramos que na época desta composição o presidente na Argentina era Carlos Menem. A primeira estrofe destacada acima, evidencia claramente uma crítica ao mandatário contemporâneo à feitura da canção. Segundo León, algumas de suas canções são, de fato, produtos de determinado tempo histórico e, sendo assim, representam os acontecimentos dessa temporalidade. Sobre *Los salieris de Charly*, o compositor comenta que: “*Es totalmente antimenemista. Dice “queremos ya un presidente joven (...) Kirchner, en broma, me dijo alguna vez que tenía que cambiar la letra (tenemos ya un presidente joven)”*”²⁹¹. Na mesma ocasião, em contrapartida, León comenta que, lamentavelmente, algumas de suas

²⁹¹ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 422.

canções possuem o sentido “atemporal”, ou seja, não fazem sentido somente em determinado momento. É o caso de *Hombres de hierro* e *Sólo le pido a Dios* “*porque siempre hay y habrá guerras. Y hombres de hierro que matan*”²⁹².

Retomando a letra de *Los salieris de Charly* destacamos que Gieco cita diversos nomes que, para ele, são simbólicos e muito representativos, tanto para sua trajetória pessoal quanto para a construção da cultura argentina contemporânea. São eles: o jornal *Página/12*, o escritor uruguaio Eduardo Galeano e os músicos Víctor Jara e Mercedes Sosa (*la Negra*). Quando cita o comunismo, refere-se ao fato dessa ideologia estar “em baixa” no contexto pós-ditadura e no contexto mundial. Porém, como os jovens são sempre considerados subversivos e recebem rótulos pejorativos por parte do *establishment*, se deixaram de ser rotulados de comunistas quais serão os novos rótulos a ocupar essa associação? Ele mesmo responde, agora são *enfermitos* ou *drogadictos*²⁹³. Nos trechos: *El 1 % quiere esto torcer / El 9 % tiene el poder*, Gieco se refere aos indultos assinados por Menem, quando, em uma marcha, o presidente disse que “não governava para 1% da população”, menosprezando a presença de 350 mil pessoas que se manifestavam naquele dia²⁹⁴. Por fim, na última frase realçada *Es mi país, es un país esponja / se chupa todo lo que pasó*, León faz referência à falta de memória, no que tange aos acontecimentos da história recente do país²⁹⁵, o que evidencia, nas entrelinhas, os ataques do governo às pioneiras conquistas na luta pela memória e pelos direitos humanos.

A próxima canção que salientamos é *Gira y Gira*. De forma breve, destacamos certas inflexões pertinentes ao diálogo que estabelecemos com o cancionero de Gieco. *Gira y Gira* funciona como uma espécie de “balanço” de acontecimentos do passado, sem citar nenhum especificamente, porém, que são mesclados com uma característica muito marcante da obra de León, a esperança em dias melhores.

*Gira y gira la vida
siempre lucha el amor
dignidad de los pueblos
aunque gobierne lo peor
Gira y gira la historia
se repite el dolor
no es tu prócer ni gloria
no le creo al perdón
Sol que me estas salvando
iluminan mi esperanza tus ojos claros*

²⁹² FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., 422.

²⁹³ Entrevista concedida ao programa Elepé sobre a produção do disco *Mensajes del Alma*. Disponível em: <http://www.archivorta.com.ar/asset/elepe-03-12-2009/>. Acesso em: 24 nov. 2018.

²⁹⁴ Disponível em: <http://www.archivorta.com.ar/asset/elepe-03-12-2009/>. Acesso em: 24 nov. 2018.

²⁹⁵ Idem.

*Sol me vas protegiendo
 en este tiempo igual a los que ya fueron
 Gira y giran los días
 tanta gente han matado
 la mentira es la misma
 para justificarlo
 Gira y giran las horas
 si me marchó no estoy
 si no estoy ya no canto
 sin cantar no soy yo*

Gira y Gira – León Gieco (1992)

Essa canção, como podemos observar, possui uma mensagem direta. No sentido político a crítica aos governos em contraposição com a defesa da dignidade dos povos e a referência à recorrência dos fatos históricos, fazendo com que a dor e o sofrimento se repitam. Essa mensagem pode ser considerada como uma linha de pensamento que persiste ao longo de toda a canção. Porém, mesmo que o músico destaque fatos traumáticos, ele também reitera seu compromisso social na medida em que fala que não crê no perdão e que, na última frase da canção, não se reconhece se não cantar. Quando Gieco declama que “*sin cantar no soy yo*”, parece ir ao encontro de uma famosa letra de Horacio Guarany, quando este canta “*Si se calla al cantor, calla la vida*”. Para um e para outro, o canto é a vida, o canto é a essência do cantor, mas para o cantar é necessário assumir compromissos e disfrutar de certa liberdade para dar continuidade ao trabalho artístico. Em contrapartida, podemos pensar que ambos artistas vivenciaram o contexto da ditadura argentina, tendo sido alvos da censura e da experiência do exílio, por exemplo, o que faz com que a mensagem, tanto de León quanto de Horacio Guarany, seja ainda mais direta.

Mensajes del alma, música título do disco supracitado, é composta por uma das letras mais reconhecidas da carreira de León no que se refere à evidenciação das questões referentes aos direitos humanos. Na época da elaboração da canção a Argentina vive sob um governo que pautou um retrocesso em diversos sentidos. A canção explicita essa problemática e trata-se a primeira canção²⁹⁶ em que o artista escreve de forma direta sobre a impunidade e “dá nome” aos militares envolvidos nos crimes da ditadura: Alfredo Astiz, citado como o *ángel rubio de la muerte*, fazendo referência ao apelido do militar. De fato, o ex-comandante da Marinha, Alfredo Astiz, pertenceu a um Grupo de Tarefas que efetuou sequestros, aplicou tortura e desapareceu pessoas a partir da base operativa da ESMA. Acabou infiltrando-se no interior das

²⁹⁶ Posteriormente, no disco *Bandidos Rurales* (2001), León lança a música *Idolo de los Quemados* onde, entre outras questões referentes ao contexto argentino, cita o nome do General Videla, comandante da primeira Junta Militar, em uma estrofe emblemática: “*Me hice ateo, nomás / Videla usó mi Dios para matar*”.

organizações de direitos humanos, como *Madres de Plaza de Mayo*, para servir de informante aos órgãos repressores. Teve responsabilidade direta no sequestro da primeira presidenta da associação, Azucena Villaflor, de outras duas mães fundadoras, Esther Ballestrino e María Ponce e de duas freiras francesas, Alice Domon e Léonie Duquet. Todas foram desaparecidas. Astiz, ainda, foi comandante na Guerra das Malvinas, liderando um grupo denominado *Lagartos*²⁹⁷. Voltando à canção:

*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 como 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 mas 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 passa
Ningún dolor se siente mientras le toque al vecino
el que manda a matar es para sentirse mas 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.*

Mensajes del alma – León Gieco (1992)

Trata-se de uma letra em que León aponta diversos fatos que remetem o ouvinte às problemáticas que envolvem a impunidade dos repressores da ditadura. O músico expressa a necessidade urgente de que se conheça essa história para que se possa fazer justiça sobre as atrocidades cometidas. *Mensajes del alma* pode ser interpretada como um apelo, um pedido para que as pessoas conheçam a história traumática de seu próprio país e responsabilizem seus

²⁹⁷ Mais informações no documentário produzido pela TV Pública Argentina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VNeHqBHGjOA>. Acesso em: 24 nov. 2018.

culpados, considerando que o perdão para os genocidas nunca foi uma questão pautada pelo artista. Sobre essa música León Gieco 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 tema²⁹⁸.

Poucos anos após essa entrevista de León, Alfredo Astiz foi condenado, em novembro de 2017, à prisão perpétua pelos crimes cometidos durante a ditadura. Essa canção sintetiza, de maneira direta, o comprometimento do músico com as lutas da história recente argentina. Lembramos que a música, ao ser um produto da consciência social de que a compõe, segundo os pressupostos de José Barata Moura, funciona como uma “resposta” aos acontecimentos de dado contexto. Nesse sentido, *Mensajes del Alma* interpela o retrocesso imposto às questões de memória e justiça por parte do governo Menem. A música, portanto, pode funcionar, aqui de maneira bem concreta, como um manifesto da luta social, tendo em vista que se expressa e se posiciona de acordo com os fatos históricos. Percebemos que o conteúdo destas últimas canções destacadas, que abordam o período ditatorial, não possui apenas o teor memorialístico do período, pois, evidentemente, a intenção do músico em questão não é a de apenas lembrar dos fatos passados. Elas carregam consignas que estão diretamente relacionadas à luta social e ao tronômimo memória, verdade e justiça, entendido aqui em sua totalidade de significados.

A última música analisada é *Cinco siglos igual*, que, assim como o título evidencia, versa sobre os cinco séculos, ou os quinhentos anos, de “descobrimento” da América. León escreveu essa letra durante as “comemorações” do quinto centenário do acontecimento, em 1992; para lembrar a efeméride o músico foi convidado a participar de um evento na Espanha, convite que o mesmo recusou, pois, segundo ele, ao invés de comemorar o dia 12 de outubro como o dia do “descobrimento”, comemorava um dia antes, o dia 11, como “*el ultimo día de libertad en América*”²⁹⁹. Em *Cinco siglos igual*, Gieco sintetiza esses quinhentos anos de injustiças, invasões e genocídio dos povos originários e, da mesma forma, aborda questões contemporâneas que realçam a continuidade dessas arbitrariedades ao longo da história do continente:

*Soledad sobre ruinas, sangre en el trigo
rojo y amarillo, manantial del veneno
escudo heridas, cinco siglos igual.*

²⁹⁸ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 340.

²⁹⁹ Entrevista completa disponível em: <http://www.archivorta.com.ar/asset/elepe-03-12-2009/>. Acesso em: 24 nov. 2018.

*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.*

Cinco siglos igual – León Gieco (1992)

São inúmeros os temas que podem ser abordados a partir da análise da letra dessa canção; pode-se realçar desde o genocídio efetuado pelos conquistadores aos povos originários, até questões mais recentes. No que diz respeito à história do tempo presente certas frases evidenciam o tema da ditadura; é o caso de *gloria de un pueblo desaparecido*, que, em um sentido até mesmo sarcástico com a palavra “glória”, tão exaltada por ufanismos nacionalistas, incide sobre os desaparecidos, que tanto podem ser os povos originários quanto as vítimas da ditadura de Segurança Nacional. O mesmo sentido carrega a expressão *y aunque muchos no están*.

Uma constante na letra também é o alerta de que no continente americano a história *se cayó*, tendo em vista a escrita da história ao longo dos séculos, quem a escreve e quais os interesses representados em determinadas interpretações. Da mesma forma, é possível relacionar esses interesses ao apagamento da história americana com vistas à anexação de um capitalismo em processo de globalização, fagocitando identidades culturais, experiências societárias e formas de perceber e compreender o mundo, a “pacha mama”. E o que dizer de figuras consideradas “heróis nacionais” que, na maioria das vezes, são os principais responsáveis pelos crimes cometidos. Assim, apaga-se a história dos verdadeiros sujeitos; os indígenas, os trabalhadores, as mulheres, a população negra, os pobres, entre outros. *Cinco siglos igual* é uma das canções vitais do comprometimento social de León frente à realidade e à história através de suas composições:

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 música³⁰⁰

Esta fala do artista nos permite inferir que para além do seu compromisso social mediado pelo seu trabalho; León destaca um fator de extrema importância: o fato de suas canções servirem como uma “aula de História” para as novas gerações que, muitas vezes entram em contato com os fatos históricos a partir das letras do artista. Dessa forma, linamos essa intencionalidade ou o resultado da sua ação com o conceito de Canção Política e a noção de Intelectual Artista, que se complementam e representam o sujeito de análise desta pesquisa, pois, entre outros fatores destacados ao longo da pesquisa, realça a importância do trabalho de León Gieco como uma espécie de instrumento ou de ativador social que pretenda “dar voz” a questões que, não raramente, são deixadas de lado pela “história oficial” e pelos representantes da ideologia dominante, mantidas em silêncio, ignoradas ou invisibilizadas. Como destaca José Barata Moura, a música está diretamente relacionada à história e o compositor, por sua vez, retira da realidade concreta sua razão de ser e sua possibilidade de comunicação³⁰¹.

Assim, reafirmamos que León, ao longo de todo período que compreende sua carreira, particularmente no período objeto de estudo neste trabalho, ou seja, até o lançamento de *Mensajes del Alma* demonstrou uma vinculação social e ética com questões históricas e do entorno político-cultural em que ele que estava inserido como artista, como cidadão, como argentino e como latino-americano. O músico demonstra, ao longo da sua vasta discografia, uma trajetória onde a coerência não é elemento decorativo, mas é a essência das suas opções políticas, sempre ao lado da luta em prol dos direitos humanos, ao lado dos humildes e das vítimas da injustiça social. O produto e o alcance de seu trabalho atestam essa vida e produção militante, solidária e companheira das causas justas. Como evidencia José Barata Moura, “toda a canção faz parte do domínio da produção ideológica e, por outro lado, este campo se encontra estruturalmente atravessado por opções políticas fundamentais”³⁰². León Gieco, parafraseando um poema³⁰³ de Bertolt Brecht, faz parte daquele reduzido universo dos seres humanos que lutam toda a vida e que, por isso, são imprescindíveis.

³⁰⁰ FINKELSTEIN; GIECO, op. cit., p. 340.

³⁰¹ MOURA, op. cit., p. 101.

³⁰² MOURA, op. cit., p. 85.

³⁰³ Poema de título: “Os que lutam”.

ANEXO - TABELA DAS MÚSICAS APRESENTADAS NESTE CAPÍTULO

Título da música		<i>Cola de Amor</i>	<i>Semillas del corazón</i>	<i>Gira y Gira</i>	<i>Mensajes del Alma</i>	<i>Cinco siglos igual</i>	<i>Los salieris de Charly</i>
Disco		<i>De Ushuaia a la Quiaca I</i>	<i>Semillas del Corazón</i>	<i>Mensajes del Alma</i>	<i>Mensajes del Alma</i>	<i>Mensajes del Alma</i>	<i>Mensajes del Alma</i>
		1985	1988	1992	1992	1992	1992
Composição	Própria	x	x	x	x	x	x
	Outras						
Temática	Política nacional		x	x	x	x	x
	Política internacional					x	
	Acontecimento contemporâneo		<i>Niños desaparecidos</i>		Punição Alfredo Astiz		Indultos
	Episódio histórico					Chegada Europeus na América	
	Pessoas/ícones						Charly Garcia
	Relações de trabalho	x					
	Injustiça social			x	x	x	x
	Vida no campo						
	Tradições culturais	x					x
	Amor	x					
	Outro sentimento		Esperança; luta social		Impunidade, memória	Luta social, repressão	Justiça, luta social
Censura	Total						
	Parcial						
Instrumentação	voz	x	x	x	x	x	x
	violão	x	x	x	x		x
	outras cordas	Baixo, guitarra	Baixo, guitarra	Baixo, guitarra	Baixo, guitarra		Baixo, guitarra
	sopro	Gaita					Gaita
	teclas		Piano	Piano	Piano	Piano	Bandoneon
	percussão	Bateria	Bateria	Bateria, meia-lua	Bateria, meia-lua		Bateria

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se dispôs a analisar a trajetória e as canções de León Gieco inseridas no contexto da ditadura de Segurança Nacional argentina e no período imediato ao fim da mesma. Para isso, nos dedicamos em apresentar o contexto histórico argentino e, simultaneamente, a trajetória do músico e parte de sua produção fonográfica; também analisamos determinadas letras de músicas do artista, que consideramos que dialogam com os acontecimentos da história recente daquele país.

O objetivo principal foi demonstrar, através dos mecanismos de pesquisa já explicitados, como León Gieco pode ser inserido na categoria de Intelectual Artista e como suas produções, conseqüentemente, podem ser consideradas canções políticas diretamente relacionadas com o contexto histórico do terror de Estado, seja como forma de resistí-lo, de denunciá-lo ou de combate-lo, através de instrumentos (palavras, músicas e atitudes) que reivindicam a necessidade de lembrar, de conhecer, de julgar e de punir. Ou seja, em sintonia com as diretrizes essenciais dos organismos de direitos humanos argentinos, a postura que se expressa nas consignas de Memória, Verdade e Justiça.

Em relação a isso observamos que a realidade argentina está inserida, direta ou indiretamente, na produção de León; suas canções se configuram, como um componente da luta social travada em cada momento histórico, na medida em que expressam, através dos meios culturais disponíveis, anseios e denúncias que fazem parte da realidade concreta na qual o músico está inserido. Podemos perceber que Gieco, a partir de seu testemunho, pode ser considerado um intérprete do seu tempo histórico, considerando que a arte está, constantemente, traduzindo, de maneira distinta, a história concreta dos seres humanos; assim, como afirma José Barata Moura, evidenciamos que a música, especialmente a de cunho político, de forma alguma está a margem ou para além da história, mas sim está em constante relação com a mesma, se configurando, até mesmo, como um reflexo de determinado período³⁰⁴.

Esta ideia, que nos é muito cara, reitera questões que transpassam a finalidade desta pesquisa e reafirmam que as canções de León Gieco, a seu modo, constituem um tipo de expressão da consciência social de determinada realidade. Da mesma forma, não é secundário avaliar que o contexto histórico analisado corresponde a um regime ditatorial, onde, mais do que em outras situações, a arte se torna, simultaneamente, alvo de perseguições mas, também,

³⁰⁴ MOURA, op. cit., p. 101.

um instrumento fundamental de resistência e denúncia dos crimes cometidos a partir do Estado, sobre a sociedade em que o artista está inserido. Dessa forma, a carreira e a trajetória de León Gieco está pautada, em grande medida, aos acontecimentos referentes à ditadura no país. Assim como outros músicos de sua geração, León teve que lidar com a censura, a repressão, a insegurança, o exílio, e outras variadas manifestações de violência estatal encontrada nessa atmosfera ditatorial. Estes componentes políticos, evidentemente, influenciaram sua produção artística; muitas vezes, a simples prática de compor uma canção com o mínimo de crítica à ordem estabelecida, pode ser considerada, em determinado contexto, um ato valoroso de resistência.

Para realização desta pesquisa utilizamos diversas fontes orais, como os depoimentos citados, e as próprias letras de músicas referenciadas ao longo da mesma. Também tabelamos as músicas de León, a partir de exemplos de trabalhos da área de história e música já efetuados, para fins de compreendermos de melhor forma o impacto social de cada canção. A partir dessas fontes foi possível o estudo dos principais objetivos que nos propusemos a discorrer, como a percepção de que a ação dos mecanismos vinculados ao Terrorismo de Estado esteve em permanente correspondência, de forma de tensionada, com o âmbito cultural.

No primeiro capítulo, a partir do contexto histórico situado entre 1973 e 1976, momento anterior ao golpe de Estado, verificamos disputas políticas e acirramentos ideológicos, questões que repercutiram, também, no crescimento da indústria musical argentina e na formação e trajetória dos músicos relacionados a este período. O início da carreira de León Gieco se deu concomitantemente ao fortalecimento do poder das Forças Armadas, vinculado aos ideais da Guerra Fria e à difusão do anticomunismo.

No segundo capítulo examinamos a produção de León e sua trajetória profissional, tendo como pano de fundo correspondente a ditadura instaurada no país (1976-1983); período marcado pela presença massiva dos mecanismos de controle e repressão instaurados com a intencionalidade de aplicação da Doutrina de Segurança Nacional e do combate ao “inimigo interno”. Percebemos que o controle sobre a sociedade foi uma constante e, conseqüentemente, os músicos foram alvos de várias formas de perseguição e enquadramento. A censura se consolidou na esfera artística, prejudicando de forma considerável a sobrevivência dos artistas dos mais diversos campos, não só da música. A autocensura, por sua vez, se estabeleceu de forma que os próprios artistas se “castravam” de forma preventiva, coagidos pelo terror gerado pelo poder político-militar, tendo em vista a incerteza e o medo gerados a partir da falta de maior clareza sobre o permitido, o proibido e a instabilidade dessas diretrizes.

No terceiro e último capítulo nossa análise se focou no término da ditadura e se estendeu até 1992, ano do lançamento do disco *Mensajes del Alma*, momento de clivagem do país, dando passo a um significativo retrocesso, nas questões referentes aos direitos humanos e à punição aos crimes cometidos durante a ditadura. Aqui constatamos como a obra de León reafirmou, cada vez mais, a luta por Memória, Verdade e Justiça e sua conexão entre com as organizações de direitos humanos, especialmente *Madres de la Plaza de Mayo* e *Abuelas de la Plaza de Mayo*. É digno de destaque o pioneirismo do músico na manifestação de solidariedade a essas organizações, concretizada, principalmente, no fato de dedicar canções para as *Madres* e as *Abuelas* desde o início da década de 1980. Este comprometimento, como foi visto ao longo desta pesquisa, foi e continua sendo constante na carreira de Gieco.

Em função das limitações concretas de um Trabalho de Conclusão de Curso, a análise se estendeu somente até o ano de 1992. Entretanto, León Gieco, após essa data, deu continuidade ao seu trabalho e manteve seu posicionamento ético e seu compromisso com as questões centradas nos direitos humanos e na dignidade dos povos. É evidente que a obra de Gieco vai muito além da temática objeto de estudo neste trabalho. Mas a ênfase na postura de não fazer concessões diante dos crimes de lesa humanidade perpetrados pelo TDE argentino persiste. No ano de 2001, o artista lançou o disco *Bandidos Rurales*, onde, entre outras canções, gravou *La Memoria*, música que se tornou um dos maiores hinos em prol dos direitos humanos já produzidos na Argentina; de fato, é, até hoje, referenciada pelas principais organizações e artistas envolvidos na mesma causa. Outros dois discos lançados posteriormente, *Por favor, Perdón y Gracias* (2005) e *El Desembarco* (2011), dão sequência à temática sobre a realidade social argentina, e de forma específica, as questões referentes à ditadura. O título de *El Desembarco*, por exemplo, tem relação com o sentimento que as *Madres de la Plaza de Mayo* descreveram ao entrar pela primeira vez na Ex-ESMA. A referência de León nessa homenagem às *Madres* é categórica: “*hay quienes desembarcan ardiendo con un grito sin barcos y sin armas por la vida*”.

A título de exemplificar a relevância e persistência de León Gieco na atualidade, cabe registrar que no dia 10 de novembro deste ano (2018), foi convidado por Roger Waters, ex-integrante da banda *Pink Floyd*, a cantar *La Memoria* na cidade de La Plata. Em um dos shows que faziam parte da turnê latino-americana, o músico britânico dedicou seu apoio à identificação dos corpos de soldados mortos durante a Guerra das Malvinas e, após este posicionamento, convidou León para cantar uma das músicas que, particularmente para os

argentinos, possui relação direta com a Guerra e com tantas outras injustiças e crimes militares da história recente do país.

Concluimos, reiterando que vincular a produção musical ao contexto histórico, embora não seja uma tarefa simples, configura um instrumento de trabalho extremamente rico e gratificante. A percepção que a cultura, neste caso a música, é um reflexo da realidade material em que está inserida, potencializa o estudo. Nesse caso, ao adotar o recorte temporal da ditadura argentina e o prolongamento das marcas deixadas pela mesma na sociedade, procuramos dar voz (considerando que ao trabalhar com músicas essa expressão assume seu sentido literal) para uma história que, infelizmente, e não por acaso, ainda é deixada de lado pela historiografia tida como oficial. Não falar dos crimes cometidos durante as ditaduras que assolaram o Cone Sul durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 é contribuir para o esquecimento e para a impunidade dos perpetuadores dessa violência. Quando Gieco canta, canta pelas vítimas da ditadura argentina; mas também canta pelas ditaduras de Segurança Nacional do Cone Sul.

Conhecer suas canções, como as de tantos outros artistas mencionados neste trabalho, integrados na mesma luta, faz parte da tentativa de combater o esquecimento tão almejado pelos detentores do poder. Como sociedade e, em dupla tarefa, como professores, historiadores ou artistas, temos o compromisso de assumir essa luta como nossa para que assim possamos, futuramente, vivenciar uma sociedade mais justa e igualitária, longe das amarras do terror de Estado e distante de qualquer tipo de censura e de perseguição contra quem ousa sonhar com um mundo mais digno. Desse modo, compreendemos que a relevância maior desta pesquisa é, sem dúvida, colaborar para o entendimento de que, a partir de canções políticas, também estamos contribuindo de maneira significativa para a escrita da história e para a luta por Memória, Verdade e Justiça.

ANEXOS

1. DOCUMENTOS

		PÁGINA Nº 2
		
<i>Experiencia de la Nación</i> <i>Consejo Federal de Censura</i>		
"AMAR PARA SABER" de HONORER, BILLOTE Y SUMER	32-COMFER	09.09.76
"AMAR LIBRE" de CAMILO SINIO	33-COMFER	09.09.76
"MISIMO FUEGO" de CUFRENTAL Y AMER	36-COMFER	12.10.76
"PO. NO. NO" por SABINA GRUPNIK	38-COMFER	15.10.76
"PROPÓSITO A GEMMA FIGUEROA FIVES-SUS ULTIMOS DICIENDOS"	42-COMFER	04.11.76
"MI MARCHA Y CON DESGANO"	45-COMFER	15.11.76
"ENTRE LA UJANTA Y EL VIENTO"	43-COMFER	15.11.76
"ME GUSTA SER TAZO" de L. A. SERRATA	51-COMFER	28.12.76
"COMPARTELA DEL HILCO" de A. ZITAFERRA	03-COMFER	01.02.77
"TODOS DE MARCEL RODRIGUES" de VICENTE RODRIGUEZ Y PABLO MENIERA	06-COMFER	25.02.77
"VAMOS EN MI PAIS" de A. ZITAFERRA	07-COMFER	03.03.77
"MILANO AGRARIO" de ARMANDO TORRES GOMEZ Y CESAR ISILLA	07-COMFER	03.03.77
"MI BARR" por FREDDO GALVAN	09-COMFER	08.03.77
"EL REY DE LOS CONTANTES" por VIRGILIO	09-COMFER	08.03.77
"MILITARIO DE AMOR" por DONNA SUMER	09-COMFER	08.03.77
"EL PROGRESO" de FREDDO Y ERASMO CARLOS	12-COMFER	10.03.77
"LA TRUFA" de PATRICIO MORA	12-COMFER	10.03.77
"TU AMIGO, UNA FLOJ, UNAS DESFELIAS" de ANTONIO FORTUNA Y CESAR ISILLA	12-COMFER	10.03.77
"TE NECESITO AMOR" de VICTOR JARA	13-COMFER	10.03.77
"LAS MADRES CANSADAS" de JONAS BARR	13-COMFER	10.03.77
"ENCAMERADO DEL GUERRILLERO" de FREDDO ALEXANDER Y RICARDO ALARCON	13-COMFER	10.03.77
"YO NOS MONTAMOS" de JONAS BARR	13-COMFER	10.03.77
"EL TERCERO MUNDO" de M. A. BUSTO Y CASPILLO	14-COMFER	22.03.77
"AGARRAME LA ESCOLERA" de M. CASTELLON, J. O. MORALES Y M. LOUBET	15-COMFER	30.03.77
"ME GUSTA SU ROSA ROSA" de H. CASTELLON, J.O. MORALES Y M. LOUBET	15-COMFER	30.03.77
"LA VIOLETA DE SUDIN" de M. CASTELLON, J. O. MORALES Y M. LOUBET	15-COMFER	30.03.77
"CANTO DEL BARRIO NOROCC" de MARIA E. VALERI	16-COMFER	12.04.77
"EL PRIMER BESO" de RAY GERACIO	18-COMFER	15.04.77
"VIENTO" de ALBERTO COZZE	19-COMFER	02.05.77
"JUANA MURDOY" de A. ROMERIZ recitado por ENRIQUE	20-COMFER	05.05.77
"NO HONS QUE ESTOY TENDIENDO" de J.C. CALDERIN	22-COMFER	09.05.77
"CERRO SIN ALMA" de A.P. CASILLA	24-COMFER	07.06.77
"OJO A LOS TRECE AÑOS" de MATHIAS	29-COMFER	07.07.77
"MORADA SER NACIDO" por DONNA SUMER	38-COMFER	23.08.77
"TIENE DE VIENTO" de DONNA SUMER	43-COMFER	06.08.77
"LOS BOMBAS" de FREDDO Y ERASMO CARLOS	43-COMFER	06.08.77
"ILEGAL, MORAL O INMORAL" de FREDDO Y ERASMO CARLOS	43-COMFER	06.08.77
"CIVILIAN O INMORAL" de FREDDO BOLINA, interpretado por P. SERRATA	43-COMFER	06.08.77
"COMPARTELA MIA" de ALBERTO COZZE	44-COMFER	14.10.77
"AMAR ROSAS" de ROEIS Y PIPPO	44-COMFER	14.10.77

Anexo 1.1:

Documento COMFER contendo as músicas censuradas, página 1.

Fonte: www.nodalcultura.am.



BOJA Nº 3

Presidencia de la Nación
Comité Federal de Prohibiciones

"YO RECIBIENDO CUANDO UN BESO" de C. MELLINO	44-COMFER	14.10.77
"LA ONCEJON DE LOS TONTOS" de NATINGA	46-COMFER	11.10.77
"LA DONNA CHE MO" versión italiana de "La mujer que yo amo" por GINO FIOLE	46-COMFER	11.10.77
"MI PEQUEÑO GRAN AMOR" int. BALLEONI	49-COMFER	09.11.77
"EN VI" int. MANOLO GIBRO	49-COMFER	09.11.77
"FELICIDAD DEL AMOR" por DONNA SUMER	49-COMFER	09.11.77
"SIEMPRE O NUNCA" de CONJ. TRIGO LIMPIO	50-COMFER	25.11.77
"Y SI LA SACO CUANDO" int. VELAZQUEZ	51-COMFER	01.02.78
"CUANDO VAS A LA CASITA" de PEDRO y BELDAN	02-COMFER	10.02.78
"BIENOS DIAS AMOR" de J.C. CALDERON int. JOSE JOSE	02-COMFER	10.02.78
"EL VIOLIN DE BRONCE" de A. ZITARRISA	03-COMFER	17.02.78
"LOS PAJAROS DE NIPONIA" de H. GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"LA CORPULENTA" de H. GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"ESTAMOS PRESIGIENDO" de H. GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"CONCIERNO" de H. GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"ELSON DOCTOR" de H. GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"MEMORIAS DE UNA VIEJA CANCION" de H. GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"NO SE PORQUE PIENSA TU" de CUILLEN-GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"CUIDO DE LOS TUPANOS" de RODRIGUEZ CASTELLO	03-COMFER	17.02.78
"DOMINGITO PAPILOM" de E. DI FULVIO	03-COMFER	17.02.78
"DIFERENCIA DE FEBREJO" de PIREZ BOTIJA	05-COMFER	10.04.78
"QUE SIEMPRE ME TRUENO DE NACER" de A. COSTER	05-COMFER	18.04.78
"VIENTE DE ELANCO" de JC. CALDERON	08-COMFER	29.04.78
"LA INYECCION" de JOSE Y DELFIN ANAYA	09-COMFER	29.04.78
"CAMO A SUBANERION" de EDUARDO FAJUL	10-COMFER	26.04.78
"AVANZANDO SIN MIRAR ATRAS" de TIM Y JERRY	11-COMFER	16.05.78
"DE AMO" de RIGAZZI, TORZI, TOPO y ROSEZ	12-COMFER	23.05.78
"TU ABSENCIA ME DA TRISTEZA" de E. BLAZQUEZ	15-COMFER	25.05.78
"EL NEGOCIO" del L.P. APO-1 PCA 581 cuyo título es "Enganchata a todo ritmo"	16-COMFER	31.05.78
"DOÑA PLACA" de E. BLAZQUEZ del L.P. denominado "Sonos y no sonos"	17-COMFER	14.06.78
"LA LLAMADA" de SERGIO BRESTIVAREZ	18-COMFER	14.06.78
"EL BANDERO" de PINO GALAF	20-COMFER	20.06.78
"NO TE AMARE" de HERNAN	21-COMFER	06.07.78
"PIENSO EN VOS" de BATTISTI-MOUIL	24-COMFER	25.07.78
"MIENEME" de OMILIO BLANES	27-COMFER	08.08.78
"HOY NO ME LEVANTO" de MANOLO GILMAN	28-COMFER	29.08.78
"CANCIÓN DE AMOR PARA FRANCISCA Y SU HERMANA" de LEON GIBRO	32-COMFER	04.10.78
"MISA DE LOS MOSQUITOS" de LEON GIBRO	33-COMFER	04.10.78
"LA HISTORIA ESTA" de LEON GIBRO	33-COMFER	04.10.78
"LAS DULCES PROMESAS" de LEON GIBRO	33-COMFER	04.10.78
"MARRASHE EL MAZAN" de CAR M. PALACIOS	35-COMFER	06.10.78
"ALBER LA BARBERA" de ABUEL RAMIREZ	39-COMFER	21.11.78
"HASTA LA VICTORIA" de A. SANTANO	39-COMFER	21.11.78
"ES SUDAMERICA MI VOZ" de ABUEL RAMIREZ	39-COMFER	21.11.78
"RECHES-EN EL TIEMPO" de CESAR ISILLA	39-COMFER	21.11.78
"VIBRANTE, HAZ EL AMOR" de QUEEN	01-COMFER	15.01.79
"COCAINA" de ERIC CLAYTON	01-COMFER	15.01.79

Anexo 1.2:

Documento COMFER contendo as músicas censuradas, página 2.

Fonte: www.nodalcultura.am.



PÁGINA Nº 4

Presidencia de la Nación
Comité Federal de Censura

"DESAMUNO" de ROBERTO CARLOS	02-COMFER	25.01.79
"MIA" de NICOLA DI BARI	03-COMFER	25.01.79
"LA FAMILIA" de CUNO DINE	06-COMFER	07.02.79
"TODI EN UNA NOCHE LO VIVIANI" de FOX	09-COMFER	20.02.79
"LUCAS" de BOB CASPARO	10-COMFER	05.03.79
"LA BICICLETA BLANCA" de FRANCESCOLA Y FERRER	12-COMFER	20.03.79
"EL PAIS DESOLADO" de ALBERTO CORTES	12-COMFER	10.04.79
"SOLO TU" de EUSEBIA, MARFALI Y CRESPO	12-COMFER	10.04.79
"TANTI AUREI" de BONICOMAGNI Y TACE	13-COMFER	10.04.79
"DOS CUBROS" de PICCOLI, VARELLI Y BALDAN	13-COMFER	10.04.79
"PREGUNTAS, PREGUNTAS" de DE LA COLIDA	15-COMFER	11.05.79
"LOS PARTISANOS" de FIGUEROA	16-COMFER	28.05.79
"HESO A BESO, INALOCENTE" de C. DOMICO, GUINO CASTRO, SCHWELARA, SANTA CRUZ	16-COMFER	28.05.79
"SAN JAVIER" de RODRIGUEZ	18-COMFER	05.06.79
"COYO DICE NUNCA" de JUAN RAMON NITTEL	22-COMFER	25.06.79
"TOS Y LOS Y MAS" de PAUL VIALE	23-COMFER	25.06.79
"Y TU SOBRE MI" de EFCAR	23-COMFER	25.06.79
"PREMIADO EN TI" de MICHENYA	23-COMFER	25.06.79
"RUE LAS MUJERES NO PU NI PA" de ROSET	25-COMFER	29.06.79
"ROMPIENDO EL CONTRAJO" de NENTY NELSON	33-COMFER	12.07.79
"SOLO PUESO EN TI" de VICTOR NUNEZ	35-COMFER	24.07.79
"TOMA PALOMIN" de CARLOS DE FULVIO	43-COMFER	24.08.79
"BOLIVAR MI PUECO" de LUCAS	55-COMFER	10.10.79
"TU DICHENES MI PUECO" de MICHFIELD	55-COMFER	10.10.79
"SONNE DE MIHRO" de H. CLASNY	62-COMFER	25.10.79
"LA CONQUISTA DEL DESIERTO" de DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"CARRA DE CASON" de CARLOS DE FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"EL DESERTO DE PIEDRA" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"TANTA EL MALON" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"EL COMENTE DE SAN CARLOS" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"VALIA VA EL TORO VILLEGAS" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"EL TRIUNFO DEL ALABRE" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"SOLDADO IMPERERA" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"EL FINAL DE LA EPOHEA" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"TIERRA RAQUELINA" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"LA MEMIA DE CALUCUNA" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"VICIENIA EN EL PATRUE" de NUNELARRE	67-COMFER	09.11.79
"PERSONAJES" de DESSENYI Y RISSO	68-COMFER	09.11.79
"ME NUERO, ME NUERO" de LOLITA DE LA COLIDA	71-COMFER	14.11.79
"EL SEQUESTADO" de QUINTEROS Y MONTOVA	76-COMFER	29.11.79
"EL BORNVE" de VALLES Y REY	76-COMFER	29.11.79
"LO QUE TIENI PARA DARIE" de RUSTIN Y SANCHEZ	76-COMFER	29.11.79
"EL CURA JOSE" de MEDUINA, VIDELA Y MARQUEZ	76-COMFER	29.11.79
"EL SANTIAGO DE BELSARRO" de A. RUIZ DEL CASTELLO	76-COMFER	29.11.79
"POEMA Nº 0 Y TRES PUNOS" de RIVERO Y ALFOSTA	76-COMFER	29.11.79
"SAN LORENZO" en tiempo de rock por BILLY BOB de CARLOS SILVA	78-COMFER	05.12.79
"CAMARADA" de CHARLES ARNAUD	84-COMFER	14.12.79
"EL LITE" de FRIAN, BLAN Y JAY	84-COMFER	14.12.79

NO HAY HORARIO PROTECCION AL SEÑOR

Anexo 1.3:

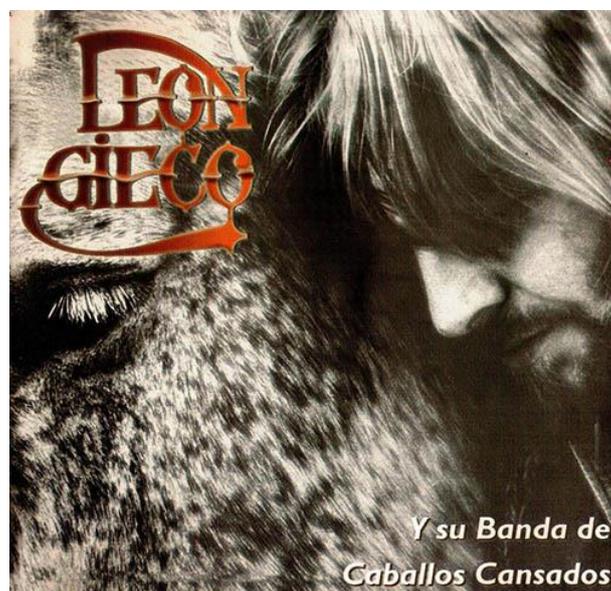
Documento COMFER contendo as músicas censuradas, página 3.

Fonte: www.nodalcultura.am.

2. CAPAS DOS DISCOS UTILIZADOS



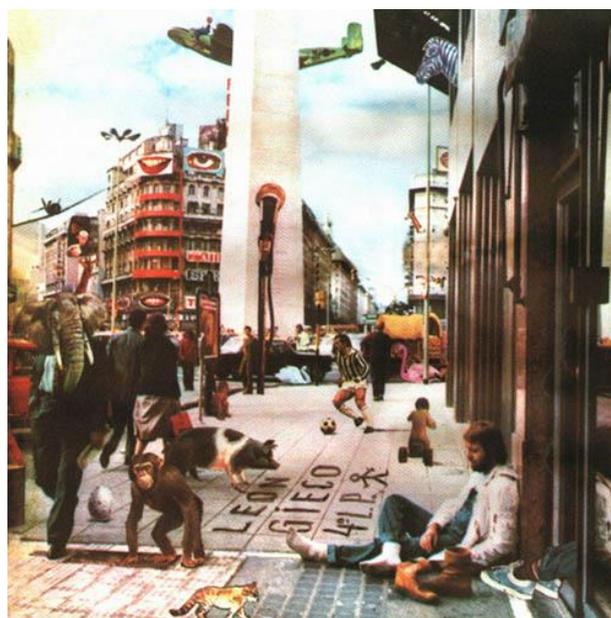
2.1. León Gieco – 1973.



2.2. León Gieco y su Banda de Caballos Cansados – 1974.



2.3. El Fantasma de Canterville – 1976.



2.4. IV LP – 1978.



2.5. 7 Años – 1980.



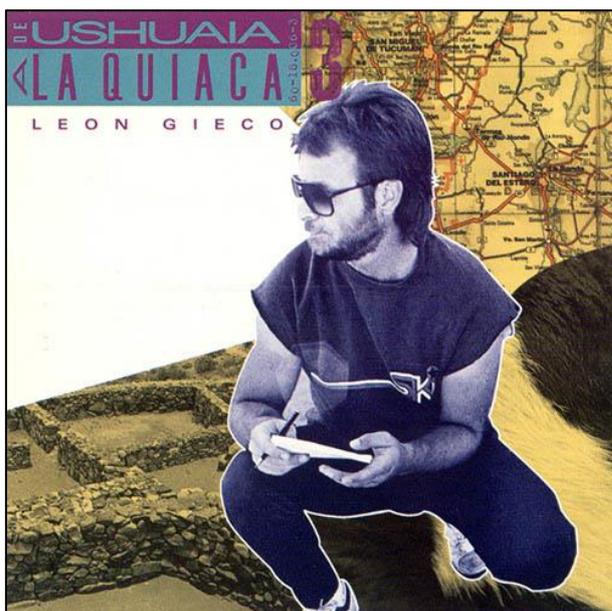
2.6. Pensar en Nada – 1981.



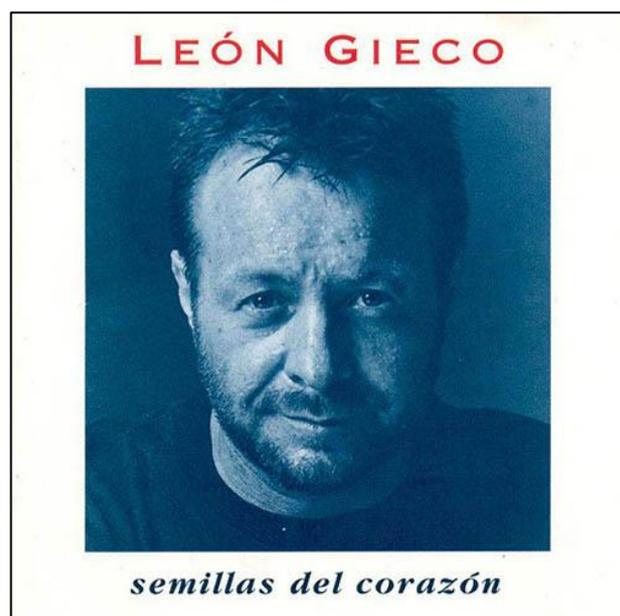
2.7. De Ushuaia a la Quiaca I – 1985.



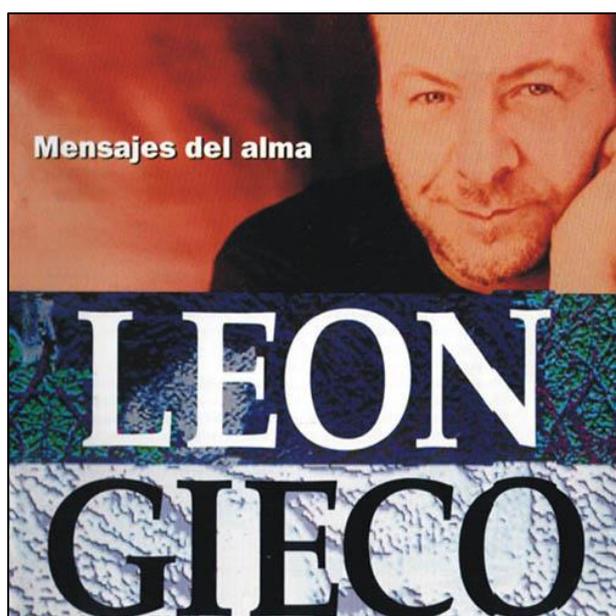
2.8. De Ushuaia a la Quiaca II – 1986.



2.9. De Ushuaia a la Quiaca III – 1986.



2.10. Semillas del Corazón – 1989.

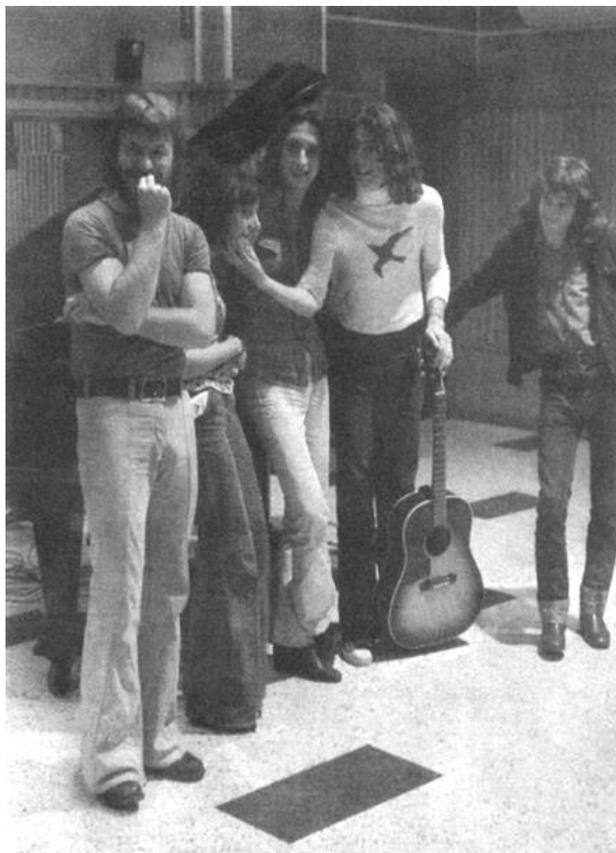


2.11. Mensajes del Alma – 1992.

3. FOTOGRAFIAS



3.1. Tocando *Hombres de Hierro* no B.A. Rock (1971).
Fonte: youtube.com.



3.2. Durante as gravações do disco de *Porsuigieco*.
Fonte: rock.com.ar.



3.3. Com Mercedes Sosa.
Fonte: <http://www.epoca2.lajiribilla.cu>.



3.4. Com Charly García, Fito Páez, Andrés Calamaro e Luis Alberto Spinetta.
(Da esquerda para a direita).
Fonte: www.taringa.net.



3.5. Com Mercedes Sosa e Milton Nascimento.
 Fonte: FINKELSTEIN, Oscar; GIECO, León. León Gieco: *Crónica de un sueño*. Buenos Aires: Planeta, 2011.



3.6. Com Sixto Palavecino.
 Fonte: FINKELSTEIN, Oscar; GIECO, León. León Gieco: *Crónica de un sueño*. Buenos Aires: Planeta, 2011.



3.7. Com Gustavo Santaolalla e a banda Sikuris de Tilcara.
 Fonte: FINKELSTEIN, Oscar; GIECO, León. León Gieco: *Crónica de un sueño*. Buenos Aires: Planeta, 2011.



3.8. Com Abuelas de la Plaza de Mayo durante o Festival da Anistia Internacional – 1988.

Fonte: FINKELSTEIN, Oscar; GIECO, León. León Gieco: *Crónica de un sueño*. Buenos Aires: Planeta, 2011.



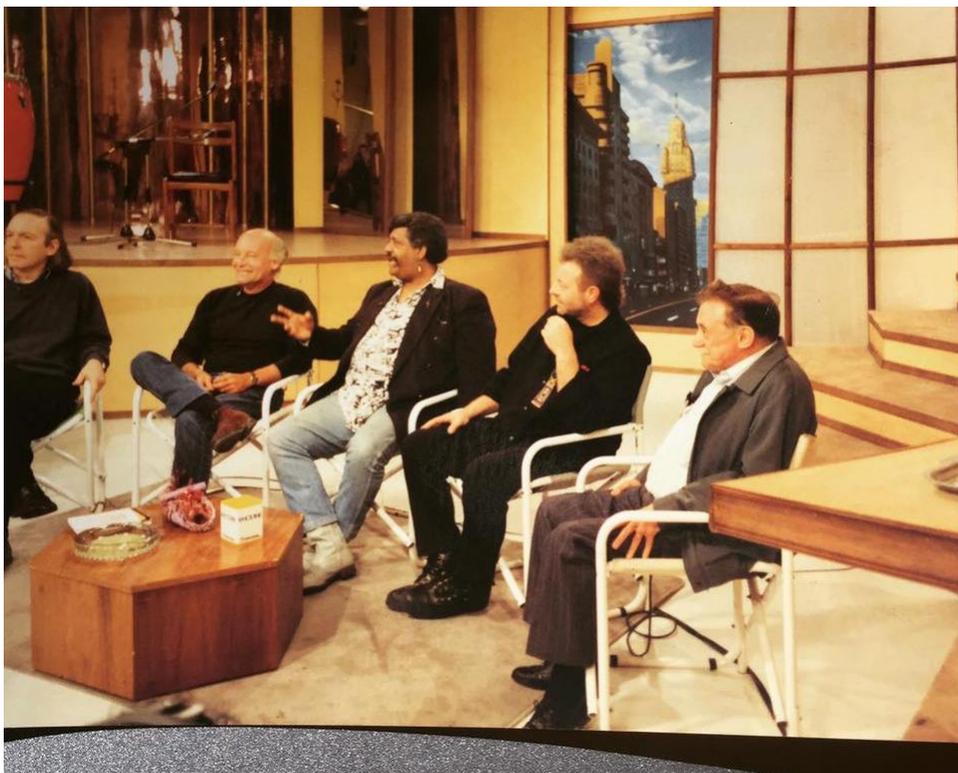
3.9. Durante propanda televisiva sobre a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1988).

Fonte: youtube.com.



3.10. Com Hebe de Bonafini - Madres de la Plaza de Mayo.

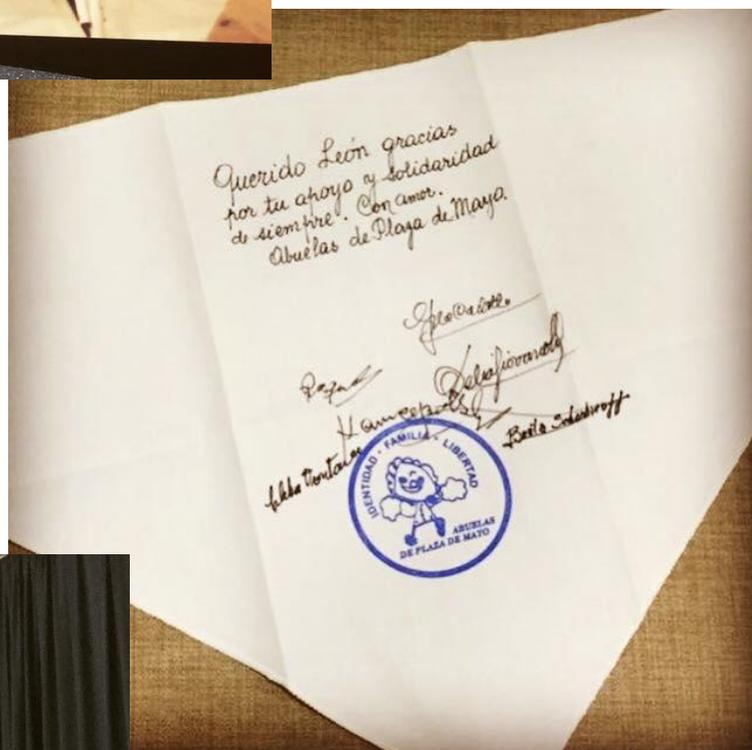
Fonte: FINKELSTEIN, Oscar; GIECO, León. León Gieco: *Crónica de un sueño*. Buenos Aires: Planeta, 2011.



3.11. Com Daniel Viglietti, Eduardo Galeano, Rubén Rada e Mario Benedetti (Da esquerda para a direita).

Entrevista a Omar Gutierrez, Omar, La Biblia y el Calefon, Montevideo Portal, 2007. Fonte: Facebook oficial.

3.12. Lenço de Abuelas de la Plaza de Mayo dedicado à León. Está escrito: “Querido León gracias por tu apoyo y solidaridad de siempre. Con amor. Abuelas de la Plaza de Mayo” (2018). Fonte: Facebook oficial.



3.13. Com Roger Waters, La Plata (2018). Fonte: Fabebook oficial.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) REVISTAS E PERIÓDICOS CONSULTADOS

Revista *Expreso Imaginario*. Disponível em: <http://laexpresoimaginario.blogspot.com/>.

Revista *Pelo* – Archivo histórico digital. Disponível em: <http://www.revistapelo.com.ar/>.

2) WEB SITES ACESSADOS

Abuelas de Plaza de Mayo. Disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/>. Acesso em: 29 out. 2018.

Archivo Oral Memoria Abierta. Disponível em: <http://memoriaabierta.org.ar/wp/archivo-oral/>. Acesso em: 29 out. 2018.

Asociación Madres de Plaza de Mayo. Disponível em: <http://madres.org/>. Acesso em: 29 out. 2018.

Canal Encuentro – “Como hice”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f12hXoXr620&t=195s>. Acesso em: 25 out. 2018.

Canal Encuentro – *De Ushuaia a la Quiaca*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I8K0HOIe70Y>. Acesso em: 29 out. 2018.

Carta Maior – Entrevista Daniel Viglietti. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7dY4-t8OHmo>. Acesso em: 29 out. 2018.

CMTV Argentina. Disponível em: <https://www.cmtv.com.ar/>. Acesso em: 20 jul. 2018.

Documentário *Canal Encuentro* – *Grandes Conciertos. Festival de la Solidaridad Latinoamericana*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmotiSeX2XU&t=116s>. Acesso em: 22 out. 2018.

Documentário *Rock y Dictadura - Golpe de Estado 1976-1983*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=703FbUQ-L2g&t=672s>. Acesso em: 23 jun. 2018.

Documentário *Quizás Porque - Rock y Dictadura*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0IJrmbv1Y_0&index=3. Acesso em: 23 jun. 2018.

Encuentros de De Ushuaia a la Quiaca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I8K0HOIe70Y>. Acesso em: 03 dez. 2018.

Entrevista a León Gieco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TQcPApyUpTw&list=PLUsDshUNPIhHweBCqZ3QVNZnxvgVQo1Zh&index=2>. Acesso em: 24 jun. 2018.

Entrevista a León Gieco.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bxkh0xCiOKs&index=1>. Acesso em: 29 out. 2018.

Facebook oficial León Gieco: <https://www.facebook.com/Leon.Gieco.Oficial>.

Miguel Ángel Estrella - entrevista concedida ao programa televisivo “*Nunca es tarde*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W7fVSKy5gpM>. Acesso em: 16 out. 2018.

Página /12 – Argentina: <https://www.pagina12.com.ar/>.

¿Qué fue de tu vida? León Gieco, TV Pública Argentina. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hO3cdzy2FQk&index=7&list=PLUsDshUNPIhHweBCqZ3QVNZnxvgVQo1Zh>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Testimonio León Gieco - Memoria Abierta. Archivo Oral, 2013. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w9f9LO93OEK&index=5&t=225s&list=PLUsDshUNPIhHweBCqZ3QVNZnxvgVQo1Zh>. Acesso em: 23 jun. 2018.

Testimonio Víctor Heredia – Memoria Abierta. Archivo Oral, 2013. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ktiZt5gbDkw>. Acesso em: 26 jun. 2018.

3) DISCOGRAFIA LEÓN GIECO UTILIZADA NA PESQUISA

León Gieco (1973)
 Banda de Caballos Cansados (1974)
 El Fantasma de Canterville (1976)
 IV LP (1978)
 Pensar en Nada (1980)
 De Ushuaia a la Quiaca I (1985)
 De Ushuaia a la Quiaca II e III (1986)
 Semillas del Corazón (1988)
 Mensajes del Alma (1992)

4) BIBLIOGRAFIA

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.

BAUER, Caroline Silveira. *Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países*. Tese (Doutorado em História). PPG-História/UFRGS. Porto Alegre, 2011.

BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti: desalabrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

COMBLIN, Joseph. *A ideologia da Segurança Nacional: o poder militar na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CONADEP. Nunca Más. Buenos Aires: EUDEBA, 1984.

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.

_____. *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.

GORINI, Ulises. La rebelión de las Madres: Historia de las Madres de la Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983).

_____. La otra Lucha: Historia de las Madres de la Plaza de Mayo. Tomo II (1983-1986). Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2008.

GRAMSCI, Antonio. Los Intelectuales y la Organización de la Cultura. In: Cultura y Literatura, 2.ed. Barcelona, Espanha: Península, 1968.

GRINBERG, Miguel. La Generación “V”. Buenos Aires: Distal, 2004.

GUBERN, Román. La Censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975). Barcelona: Península, Historia, Ciencia y Sociedad. 1981.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. El Gaucho sin Pátria: A Canção Anarquista na Argentina. In: *Anos 90*. Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS. N. 15. Porto Alegre, 2001/2002.

_____. A Identidade Antifascista no Cancioneiro da Guerra Civil Espanhola. Tese (Doutorado em História). PPG-História/UFRGS. Porto Alegre, 2004.

HOBSBAWM, Eric. História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. O Presente como História: Escrever a História de seu próprio tempo. CEBRAP: *Novos Estudos*, N 43, nov. 1995.

KERBER, Alessander. Representações da identidade nacional argentina em Carlos Gardel. In: *APG*, São Paulo, Vol. 13, n. 33. Maio 2007.

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.

MACHADO, Patrícia da Costa. As Supremas Cortes de Brasil e Argentina frente aos crimes de Leda Humanidade perpetrados pelas ditaduras. Dissertação (Mestrado em História). PPG-História/UFRGS, Porto Alegre, 2015.

MARCHINI, Dario. No Toquen: Músicos populares, gobierno y sociedad. Utopia, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

MCSHERRY, J. Patrice. La Nueva Canción chilena: El poder político de la música (1960-1973). Santiago: LOM ediciones, 2017.

MOURA, José Barata. Estética da Canção Política. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. História e Música: História Cultural da Música Popular. Autêntica. Belo Horizonte, 2002.

NERCOLINI, Marildo José. Artista-Intelectual: A Voz Possível numa Sociedade que foi Calada: um estudo sociológico sobre a obra de Chico Buarque e Caetano Veloso no Brasil dos anos 60. Dissertação (Mestrado em Sociologia). PPG-Sociologia/UFRGS, Porto Alegre, 1997.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. A Ditadura Militar Argentina 1976-1983, do Golpe de Estado à Restauração democrática. São Paulo: EDUSP, 2007.

PADRÓS, Enrique Serra. Os desafios na produção do conhecimento histórico sob a perspectiva do Tempo Presente. *Anos 90*, Porto Alegre, v.11, n. 19-20, jan. /dez. 2004, p. 205.

_____. (org.). As Ditaduras de Segurança Nacional: Brasil e Cone Sul. Porto Alegre: CORAG, 2006.

_____. *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.

_____. “Botim de Guerra”: desaparecimento e apropriação de crianças durante os regimes civis-militares platinos. *Métis: história & cultura*, 2007.

PARDO, Nerina. (org) Letras Dibujadas – León Gieco. Buenos Aires: Siempre, 2016.

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.

RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. Capítulos sobre a História do século XX. Tese (Doutorado em História) PPG-História/UFRGS, Porto Alegre, 2013.

ROMERO, Luis Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SANTOS, Laura; PETRUCCELLI, Alejandro; MORGADE, Pablo. *Música y Dictadura: Por qué cantábamos*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008.

SCHMIDT, Benito. O gênero biográfico no campo do conhecimento histórico: trajetória, tendências e impasses atuais e uma proposta de investigação. *Anos 90*, n. 6, Porto Alegre, 1996. P. 165-192.

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.

SIMÕES, Sílvia. *Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*. Porto Alegre: Dissertação (Mestrado em História). PPG-História/UFRGS, Porto Alegre, 2011.

STACCONE, Giuseppe. *Gramsci: 100 anos. Revolução e Política*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

STONE, Rolling. *Leyendas el Rock Nacional: cinco décadas a traves de cuarenta artistas esenciales*. Buenos Aires: La Nación, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.