



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS V
COLEGIADO DE LETRAS - LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS**

CARLOS HENRIQUE RIBEIRO DA SILVA

**A MÚSICA COMO MOVIMENTO DE RESISTÊNCIA EM DITADURAS
NA AMÉRICA LATINA:
“SOLO LE PIDO A DIOS”**

Santo Antônio de Jesus
2023

CARLOS HENRIQUE RIBEIRO DA SILVA

**A MÚSICA COMO MOVIMENTO DE RESISTÊNCIA EM DITADURAS
NA AMÉRICA LATINA:
“SOLO LE PIDO A DIOS”**

TCC apresentado ao Colegiado de Letras -
Língua Espanhola e Literaturas Departamento
de Ciências Humanas – Campus V da
Universidade do Estado da Bahia como
requisito parcial para obtenção do diploma do
curso de Língua Espanhola e Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco da Silva
Filho – UNEB Campus V.

Santo Antônio de Jesus
2023

R484m

Ribeiro, Carlos Henrique Silva

A música como movimento de resistência em ditaduras na América Latina: "Solo le pido a Dios" / Carlos Henrique Silva Ribeiro. - Santo Antônio de Jesus, 2023.

51 fls.

Orientador(a): Prof. Dr. José Francisco Silva Filho.

Inclui Referências

TCC (Graduação - Letras - Língua Espanhola e Literaturas) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus V. 2023.

CDD: undefined

CARLOS HENRIQUE RIBEIRO DA SILVA

**A MÚSICA COMO MOVIMENTO DE RESISTÊNCIA EM DITADURAS
NA AMÉRICA LATINA:
“SOLO LE PIDO A DIOS”**

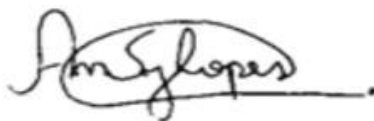
TCC apresentado ao Colegiado de Letras
Língua Espanhola e Literaturas Departamento
de Ciências Humanas – Campus V da
Universidade do Estado da Bahia como
requisito parcial para obtenção do diploma do
curso de Língua Espanhola e Literaturas.

Aprovada em 05 de janeiro de 2023.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José Francisco da Silva Filho
Departamento de Ciências Humanas - Campus V da Universidade do Estado da
Bahia
(Professor Orientador)



Prof.ª Especialista Angélica Silvia de Jesus Lopes
Departamento de Educação - Campus XV da Universidade do Estado da Bahi
(Professora Convidada)



Prof.ª Dra. Luciana Vieira Mariano
Departamento de Ciências Humanas - Campus V da Universidade do Estado da
Bahia
(Professora Convidada)

RESUMO

O interesse pelo tema surgiu a partir do contato com a música, ainda na adolescência, e se intensificou com a aproximação e vivência no mundo acadêmico, através do curso Letras – Língua Espanhola e literaturas do departamento de ciências humanas – Campus V da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), quando foi despertado um interesse maior em investigar a música como elemento contestador no contexto de censura ditatorial. A partir disso, surge como objetivo geral desse trabalho, abordar as manifestações populares musicais que foram se consolidando na América Latina, especificamente em dois países: Argentina e Brasil. Essas nações viveram um período cuja liberdade de expressão era cada vez mais reprimida em suas respectivas ditaduras. Os objetivos específicos deste estudo são: conhecer e historicizar o processo de formação da música ocidental desde a antiguidade até os dias atuais; analisar as ditaduras militares em Argentina e Brasil, relacionando-as à atuação da censura; mostrar a música como forte instrumento de resistência ao modelo ditatorial, tomando como exemplo a canção “Solo le pido a Dios”. Como fundamentação, nesse estudo, foram mencionados autores como; Platão (2000), Narloch (2013), Fausto (2006), Alves (2024), Navaro e Palermo (2017), Fiuza (2001) e Dornelles (2018). Para a realização deste trabalho foi realizada uma pesquisa qualitativa e documental, fazendo uso de vídeos, áudios, fontes que tratam do assunto, entendendo que essas canções carregam um grande teor político e social. Por fim, como resultado do estudo realizado, foi possível provar que a censura e o controle às artes, em ambos os países, foram uma onda repressora que resultaram em ataques às manifestações artísticas, e, em se tratando da censura argentina, esse fator contribuiu para o surgimento da canção “Solo le pido a Dios”.

Palavras-chave: Ditadura Militar; MPB; América Latina; Censura.

RESUMEN

El interés por el tema surgió a partir del contacto con la música, aún en la adolescencia, y se intensificó con el acercamiento y la experiencia en el mundo académico, a través de la asignatura Letras - Lengua y Literatura Españolas del Departamento de Ciencias Humanas - Campus V de la Universidad Estatal da Bahia (UNEB), cuando se despertó un mayor interés por investigar la música como elemento contestatario en el contexto de la censura dictatorial. A partir de ello, el objetivo general de este trabajo es abordar las manifestaciones musicales populares que se han ido consolidando en América Latina, específicamente en dos países: Argentina y Brasil. Estas naciones vivieron un período en el que la libertad de expresión fue cada vez más reprimida en sus respectivas dictaduras. Los objetivos específicos de este estudio son: conocer e historizar el proceso de formación de la música occidental desde la antigüedad hasta nuestros días; analizar las dictaduras militares en Argentina y Brasil, relacionándolas con la censura; mostrar la música como fuerte instrumento de resistencia al modelo dictatorial, tomando como ejemplo la canción "Solo le pido a Dios". Como base, en este estudio, se mencionaron autores como; Platón (2000), Narloch (2013), Fausto (2006), Alves (2024), Navaro y Palermo (2017), Fiuza (2001) y Dornelles (2018). Para llevar a cabo este trabajo se realizó una investigación cualitativa y documental, haciendo uso de videos, audios, fuentes que tratan el tema, entendiendo que estas canciones conllevan un gran contenido político y social. Finalmente, como resultado del estudio realizado, se pudo comprobar que la censura y el control de las artes, en ambos países, fueron una ola represiva que derivó en ataques a las manifestaciones artísticas, y, en el caso de la censura argentina, este factor contribuyó al surgimiento de la canción "Solo le pido a Dios".

Palabras-clave: Dictadura Militar; MPB; América Latina; Censura.

AGRADECIMENTOS

Quero aproveitar esse momento tão especial para externar minha eterna gratidão primeiramente ao meu senhor e salvador Jesus Cristo. Por sua proteção, seu amor imensurável, seu cuidado incondicional para com minha vida e seu imenso amor, que tomou conta do meu coração. Obrigado meu Deus por estar sempre ao meu lado nessa imensidão chamada vida e por se fazer presente em todos os momentos do meu viver. Ao Senhor meu Deus, toda honra, toda glória e toda minha gratidão!

A todos os professores da UNEB, em especial ao meu orientador José Francisco (Paco), pela paciência e por acreditar que dentro de mim havia um potencial que apenas estava adormecido. Obrigado, “gran maestro”. Externo minha gratidão à minha turma que tanto amo, por tudo que passamos juntos nesses anos de batalhas, incertezas, comunhão e também de muitos aprendizados e tantas, tantas lições para a vida. Levarei cada um (a) dentro de mim, no lado esquerdo do peito, onde se guarda um grande e verdadeiro amigo.

À minha amiga, namorada e companheira Ivana por esses anos juntos e por me proporcionar crescimento pessoal. Ao meu pai, madrasta e irmãos; ter vocês do meu lado tem sido um verdadeiro bálsamo, amo vocês!

À minha mãe, Jucilene Ribeiro (In Memoriam), minha tia mãe Juleija Ribeiro (In Memoriam) e a minha avó Maria Ducarmo Teixeira (In Memoriam), a quem sou grato e dedico esse trabalho. Tudo que sou devo a vocês!

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A HISTÓRIA DA MÚSICA OCIDENTAL.....	10
3	A DITADURA MILITAR NO BRASIL (1964 – 1985).....	16
3.1	A música como ferramenta de luta.....	18
4	A DITADURA MILITAR ARGENTINA (1976 – 1983)	24
4.1	A canção sob a censura	28
5	UMA ANÁLISE DA CANÇÃO “SOLO LE PIDO A DIOS”	34
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	44

1 INTRODUÇÃO

O interesse por essa temática nasceu a partir do gosto pessoal e do exercício com a música. Tanto minha adolescência, ao me tornar músico, como a experiência vivida ao entrar no meio acadêmico, contribuíram para despertar um interesse maior por investigar a música como elemento contestador no contexto de censura ditatorial. Esse fato contribuiu para definir a escolha do tema para meu trabalho de conclusão de curso (TCC) cujo título é: A música como movimento de resistência em ditaduras na América Latina: “Solo le pido a Dios”.

Este trabalho pretende mostrar que a música foi um instrumento de grande valor, pois a mesma, por ser uma forma de expressão humana, promoveu e despertou a consciência reflexiva e o senso crítico no cenário de censura e repressão durante as ditaduras militares em Argentina e Brasil. Queremos mostrar também que a música foi um forte instrumento de resistência ao modelo ditatorial, tomando como exemplo a canção “Solo le pido a Dios” do cantor e compositor argentino León Gieco, censurada durante a ditadura argentina (1976 - 1983). Como estudante de Letras e Língua Espanhola, considero relevante mostrar que a música e o cenário musical têm um papel relevante para formação crítica e comunicacional do ser humano. Portanto, consideramos que abordar fatos históricos do Brasil e Argentina podem incentivar o pensamento crítico e ajudar na identificação de aspectos que aproximam ambos os países.

Nas ditaduras de Brasil (1964-1985) e Argentina (1976–1983) foi proibida a veiculação de obras musicais com justificativas de que, estas em forma de canções, incitavam a revolução e o protesto. A partir daí, chegamos ao problema que norteia este TCC: Como a música “Solo le pido a Dios” pode ser um instrumento de resistência à ditadura militar?

Esse trabalho tem como objetivo geral observar como a música “Solo le pido a Dios” pode ser um instrumento de resistência à ditadura militar

Para a realização deste estudo e compreender as questões presentes nessa canção e os movimentos artísticos musicais, foi realizada uma pesquisa instrumental qualitativa e documental, com buscas exploratórias na internet, selecionando artigos científicos, pesquisando sites, fazendo leituras de fontes eletrônicas, de livros físicos e de documentos que tratavam do assunto, bem como sobre a vida e carreira

do cantor argentino León Gieco, afim de aprimorar a análise da música e objetivo de estudo.

Este trabalho está dividido em 5 capítulos: no capítulo um está a “Introdução”, onde comentamos como chegamos ao tema escolhido, apresentamos nossos objetivos e mostramos a relevância deste trabalho.

No segundo capítulo falamos sobre “A história da música ocidental”, quando se faz uma viagem pela história da música desde a antiguidade aos dias atuais.

No terceiro capítulo cujo título é: “A ditadura militar no Brasil (1964 – 1985)” e o subcapítulo: “A música como ferramenta de luta”, será abordada a ditadura militar brasileira e a MPB. Vemos como o golpe militar influenciou na vinculação ou não de obras musicais, os exílios e prisões de alguns artistas, e o papel dos festivais , analisando algumas letras de canções que fizeram parte do contexto repressivo da ditadura e como essas serviram de ferramenta de luta.

No quarto capítulo, “A ditadura militar argentina (1976 – 1983) com o subcapítulo “A canção sob a censura”, tratamos da ditadura militar da Argentina, de como o golpe de 1976 trouxe para o país um tempo de grande obscurantismo, repressão, violência e censura. Em seguida serão analisadas algumas canções que foram fortemente censuradas pela ditadura.

O capítulo quinto, Uma análise da canção: “Solo le pido a Dios”, é um estudo dessa música do cantor e compositor argentino León Gieco, quando se faz um apanhado da vida do autor e sua trajetória na música, especialmente como a canção objeto deste estudo que foi escrita (1978). Veremos quais fragmentos da letra são considerados como desencadeantes da censura militar argentina.

Concluimos com “As considerações finais”, quando repassamos o que foi abordado e apreendido em cada parte do trabalho, destacando as conclusões que conseguimos chegar.

2 A HISTÓRIA DA MÚSICA OCIDENTAL

O que é música? Essa é uma pergunta que permeia a humanidade. Em alguns períodos da história a música se fez presente, contabilizando ações, caminhando ao lado do ser humano, sendo “arte das musas”, ajudando a contar a história e os caminhos percorridos pelo ser humano ao longo dos séculos.

Muitas vezes o que não pode ser dito em palavras a música tem o poder de expressar. Ela é uma manifestação, combinação de ritmo, harmonia e melodia, de maneira agradável ao ouvido. Como afirma Pires (2019) os sons estiveram sempre presentes na natureza, sendo os primeiros componentes da linguagem musical. O ser humano desde sempre buscou experimentar a música desde o seu respirar

O homem experimenta a existência de elementos rítmicos e sonoros em seu próprio corpo, através dos batimentos cardíacos, na respiração, ao caminhar e produzindo sons com o corpo, através das mãos, dos pés e da voz (PIRES, 2019, p. 4).

As formas de se comunicar, no início, se deram por gestos para depois serem feitas pelos sons, ou seja, pela linguagem oral. Porém, a música também foi reproduzida pelos sons de batimentos, pelo homem primitivo imitando a percussão através de seu próprio corpo “ou mesmo de objetos do meio natural projetados uns contra os outros” (MOURÃO, 2017, p. 12). Mesmo antes de ter sido criada uma definição para a música como a arte de combinar sons e silêncio ou expressar emoções, os homens como dito, já imitavam os sons emitidos pela própria natureza como o canto dos pássaros, o som dos rios, ventos, chuva e tantos outros. Naquela reprodução sonora fazia uso tanto de seu corpo como de objetos que tivessem ao seu alcance, como observa Cavini (2011, p. 20)

No início, o som musical criado pelo homem era praticamente uma imitação dos sons que ele ouvia na natureza. Por meio de seu corpo ou de artefatos, tentava reproduzir aquilo que ouvia: o canto dos pássaros, o estrondo do trovão, o ruído das fontes ou do vento. Assim, descobriu que modificando a abertura da boca produzia “sons” diferentes.

Segundo Mourão (2017) na medida em que usava o próprio corpo e utensílios para se comunicar através dos sons, o homem agora constrói ferramentas para melhor reprodução sonora como os metais, a harpa e a lira. Podemos considerar

que, naquela época, a música apareceu de forma inconsciente através do ritmo de som produzido no bater de um objeto no outro, o que se diferenciava dos barulhos indesejáveis que a natureza emitia. Já em outro momento da história da humanidade, encontramos a música ocupando uma função concreta e social como para louvar aos deuses ou exaltar imperadores.

Ao recuarmos no tempo até a antiguidade, podemos verificar o quanto a música esteve associada às cerimônias religiosas na Antiga Grécia. Na mitologia grega era atribuída à música uma origem divina e seus primeiros inventores seriam deuses e semideuses como Apolo e Orfeu. Nesse mesmo contexto “temos novamente a concepção do músico mítico como guardião de ritos religiosos” (CERQUEIRA; e MENDES, 2021, p. 247).

Desde os tempos remotos a música foi um instrumento associado também às cerimônias religiosas, como no culto a Apolo quando era a lira o instrumento característico, enquanto para Dioniso o Aulo¹ era o escolhido. Ambos os instrumentos foram, provavelmente, trazidos para a Grécia da Ásia Menor. Apolo era considerado o deus da música e as musas eram deusas que utilizavam seu canto e dança para encantar os deuses. Os primeiros músicos gregos eram considerados como descendentes de Apolo ou das musas, ou seja, de divindades que os gregos associavam à música e seu significado tinha uma conotação diferente do que se tem hoje, como nos diz Grout e Palisca

A palavra música tinha para os Gregos um sentido mais lato do que aquele que hoje lhe damos. Era uma forma adjectivada de musa — na mitologia clássica, qualquer das nove deusas irmãs que presidiam a determinadas artes e ciências. A relação verbal sugere que entre os Gregos a música era concebida como algo comum a todas as actividades que diziam respeito à busca da beleza e da verdade (GROUT; e PALISCA, 2007, p. 19).

¹ O aulos, comumente confundido como uma flauta, era mais parecido com o oboé, pois era um instrumento de palheta feito de cana, na forma de um tubo cilíndrico. O instrumento possuía dois tubos com ouriços que poderiam ser tocados simultaneamente, e era feito de madeira, com chaves de metal. Altíssimamente evoluído, era o instrumento preferido do teatro, tocado com o ímpeto de levar a plateia à catarse. https://www.academia.edu/10799170/os_instrumentos_musicais_na_rep%C3%9Ablica_de_plat%C3%83o. Acesso em: 11 out. 2022.

A educação musical era um fator importante até nas batalhas no mundo grego. Os soldados, quando iam para os campos de batalha, “deveriam recordar sua educação musical, ao iniciarem os combates com os sacrifícios feitos pelo rei às musas” (CERQUEIRA, 2010, p. 69). A música estava inteiramente associada à disciplina física e interior, envolvendo condição de equilíbrio, vigilância, atenção e coragem.

Na obra *República (378 a.c.)* de Platão (428 a.C.-347 a.C.), nota-se a influência que a música tinha sobre a educação da juventude, para sua espiritualidade, alma e vida social. Para chegar à cidade ideal, o indivíduo deveria viver coletivamente e esquecer seus egoísmos e vontades individuais. Platão afirma que um dos principais elementos para a educação e utilidade do indivíduo seria a música

Logo, quando alguém se dedica à música e derrama na alma pelo canal dos ouvidos e derrama na alma pelo canal dos ouvidos, como por um funil, as harmonias doces, brandas e melancólicas a que a pouco nos referimos, e passa a vida a gorjear e a deleitar-se com a beleza do canto, inicialmente o elemento irascível de sua alma se torna brando, tal como se dá com o ferro que, de imprestável e quebradiço, fica maleável e útil (PLATÃO, 2000, p. 173).

Esse filósofo grego acreditava que a música era capaz de tocar a alma do cidadão, podendo moldá-lo, fazendo-o ser conhecedor do bem e do mal, pois a música tinha esse poder de elevar o indivíduo ao mais profundo de sua alma, conhecendo-se melhor e criticando o mundo ao seu redor. O uso correto da educação musical afastaria os maus vícios, assim como atrairia as boas virtudes como a coragem, ordem à alma e até mesmo a justiça. Portanto, a música também ocupava um lugar de destaque, pois, era definida “como formadora do caráter do cidadão, pois possibilitaria o aprendizado da virtude e desenvolvimento espiritual [...]” (CERQUEIRA, 2007, p. 65).

No período do império romano, quando Roma pegou fogo, temos um exemplo em que a música também esteve relacionada a um fato histórico ocorrido. Na obra *Guia politicamente incorreto da história do mundo (2013)* o autor, fazendo referência ao Imperador Nero, comenta: “Mandou incendiarem Roma. Tocou lira enquanto a cidade ardia” (NARLOCH, 2013, p. 25).

Podemos destacar, também, no período medieval, o surgimento da notação musical em pautas (as partituras) que serve para escrever as notas musicais que serão executadas pelo músico. Também temos o cantochão, um tipo de canto com uma só melodia que não tinha acompanhamento de instrumentos, somente as vozes cantadas formando apenas uma linha melódica. Nele, a textura musical era formada somente por vozes, em forma monofônica e melodias que caminhavam livremente. Bennett (1986) descreve alguns instrumentos medievais que se fizeram presentes em danças e peças teatrais, os quais tinham uma específica função

[...] **Corneto** feito de marfim ou madeira e guarnecido de couro; possuía bocal parecido com o trompete, mas com orifícios para os dedos, como os da flauta [...]

[...] **Harpa** menor em tamanho que a harpa moderna e com muito menos cordas

Viola ligeiramente menos do que as violas modernas, possuía um cavalete um tanto achatado que permitia que uma mesma corda fosse tocada ao mesmo tempo que outra

Rebeque instrumento em forma de pêra, geralmente de três cordas friccionado com arco

Viola de roda instrumento no qual uma roda movida a manivela fazia as cordas vibrarem, e um teclado em conexão com cordas melódicas respondiam pela diferenciação do som

Saltério dotados de cordas que era tocado com bico-de-penas, um em cada mão (BENNETT, 1986, p. 19).

O autor acentua também instrumentos como a flauta medieval, a flauta doce, os instrumentos de percussão como triângulo e diversos tambores, instrumentos esses que eram usados, como citados acima, para acompanhar as danças.

O renascimento que é caracterizado pelas grandes navegações, descobertas, com seus exploradores como Cristóvão Colombo, Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral, foi um período em que “o homem explorava igualmente os mistérios de suas emoções e de seu espírito” (BENNETT, 1986, p. 23). Algo que pode ser vinculado à música. Ao começar a questionar o mundo ao seu redor, a música se torna um importante instrumento de criação e transposição de sentimentos sobre a realidade. Nesse contexto, ainda conforme o autor, alguns elementos musicais como as músicas Sacras foram surgindo, quando as peças começam a aparecer não mais com objetivo de acompanhar as vozes. O surgimento da polifonia coral seria o estilo que abrangeria diversos cantores, responsáveis pela parte da qualidade vocal.

Dentro da música Sacra, também, passou a existir a *Cappella*, um estilo essencialmente vocal onde não era preciso o acompanhamento de instrumentos. E, ao contrário da música Sacra, surge a música profana, um tipo de canção popular, onde se pode expressar todo tipo de emoção. Notamos que, dentro desse estilo, há diversas modalidades de canções

[...] Umhas tem a textura extremamente contrapontística, outras são construídas com acordes, soando num alegre e bem ritmado tempo de dança. Dentre as várias modalidades de canções, incluem-se a **frótola** e o **madrigal** italianos, o Lied alemão, o **villancico** espanhol e a **canção** francesa (BENNETT, 1986, p. 26).

Outro movimento que teve uma relação clara com a música foi movimento trovadoresco, que surgiu na França no século XI e teve como característica o amor cortês, trazendo a exaltação à dama e o engrandecimento à chamada vassalagem. O trovadorismo cultivou a canção de amor entre os mestres que a executavam, tendo como língua cultivada o Galego-Português, que se tornou a idioma culto naquele período na Península Ibérica. As formas poético-musicais se dividiram em Cantiga de Amigo, Cantiga de Amor, Cantiga de Escárnio e de Maldizer. Nesse lirismo era expresso o amor em forma de canto ou crítica à sociedade, saudade e abandono. Eram textos literários recitados na companhia de instrumentos musicais, sendo mais comuns viola, lira, harpa, flauta, alaúde e pandeiro. Os trovadores usavam o canto para expressar a insatisfação pessoal e em suas cantigas, encontra-se o respeito excessivo ao amor distante, inalcançável, uma característica da poesia desse período. Vejamos abaixo um exemplo deste tipo de poema

Pois nasci nunca vi amor
 E ouço d'el sempre falar
 Pero sei que me quer matar
 Mais rogarei a mia senhor
 Que me mostr' aquel matador
 Ou que m' ampare d'el melhor
 (CAGLIARI, 2019, p. 121).

Na história da música verificamos que no trovadorismo, como se pode ver na cantiga acima, o personagem trovador nunca conheceu o amor, após seu nascimento, nunca o experimentou, mesmo tendo ouvido sempre falar dele. Nessa

situação, o trovador, com medo desse matador, invoca a sua senhora para protegê-lo da insegurança e desse mal que não causa o mal, mas como se encontra sozinho, a “mia senhor” vai ao seu encontro.

No período clássico o canto solista atingiu o seu papel, diferente no romantismo, que não trouxe a notoriedade devida, chegando a desempenhar sua verdadeira função na liturgia em igrejas. Essa estrutura que o autor denomina de “concertante e a estrutura da cantata estiveram muito presentes na composição da Missa, onde os solos e os *ensembles* dialogavam regularmente [...]” (CARDOSO, 2010, p. 79).

A música clássica de Viena também trouxe inúmeros artistas que praticavam o estilo clássico, tornando-os baluartes, trazendo grande representação em suas obras, como é o caso de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Com uma carreira esplendorosa e precoce, esse artista compôs inúmeras obras, como nomeia Cardoso (2010)

[...] na aproximação do simples e do sublime, sobretudo na sua música concertante e dramática: 19 missas (Missa em Dó menor, 1783, Missa da Coroação, 1779, Requiem, 1791); duas Vésperas; numerosas peças sacras (Ave verum); 41 sinfonias; 22 óperas; 25 concertos para piano; 11 concertos para violino; 14 concertos para sopros; 22 quartetos de cordas, etc..(CARDOSO, 2010, p. 83 – 84).

A música do século XIX, representada pelo romantismo, trouxe um caráter saudosista, vestido de lirismo, “num gosto pelo passado, histórico ou mítico, justificando deste modo, e em última análise, o nacionalismo musical que se prolongou pela passagem do século” (CARDOSO, 2010, p. 85). A preocupação com o sentimento já é um mecanismo imprescindível, e, a estética, não é mais a priori no movimento, visto que, era de emoções intensas que viam as composições.

O homem sempre viveu em busca de respostas para sua existência, desde a antiguidade, usando os sons para se encontrar e se comunicar. A música com certeza é identificada como uma espécie de raio - X da cultura humana, como sintetiza Barros (2018, p. 29) “[...] através das fontes musicais, podemos estudar não somente a música de uma dada sociedade [...] mas também a própria sociedade como um todo [...]”. A história da humanidade é e sempre foi contada através da música.

3 A DITADURA MILITAR NO BRASIL (1964 – 1985)

O Brasil vivenciou um golpe dado pelos militares nos anos 1960 em um momento histórico que deixou marcas até os dias atuais. A ditadura militar brasileira de 1964 até 1985 foi um período de muita censura no âmbito da criação artística, a exemplo da música, o que significou mais de duas décadas de governo não democrático no poder.

Antes desse golpe de 1964, quando civis e militares se reuniram para derrubar o então presidente João Goulart, o Brasil já passava por momentos em que os militares usaram de tentativas para tomar à força o Estado. Em agosto de 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, João Goulart é eleito para presidente do Brasil e começou a promover mudanças importantes como: o direito ao voto, também aos analfabetos; ampliar a indústria farmacêutica; nacionalização de empresas, lucros para o exterior, que causou repulsa de setores que passaram a querer a derrubada do presidente. Essas reformas de base, aparentemente, não tinham muito haver com socialismo, pois se tratava de uma “tentativa de modernizar o capitalismo e reduzir as profundas desigualdades sociais do país” (FAUSTO, 2006, p. 448). Com um discurso mais liberal, afrontoso diante da ala conservadora e com projetos, como o da reforma agrária, esse governo acabou gerando descontentamento por parte de um grupo que culminou com “uma grande campanha anticomunista, realizada em conjunto com diversos setores da sociedade (mídia, militares, igreja católica)” (PEREIRA, 2018, p. 3).

Em 31 de março de 1964, um discurso do presidente do Brasil João Goulart, foi o grande passo para que o golpe se concretizasse. Com declarações de cunho democrático e duras críticas aos golpistas, a sua fala repercutiu ligeiramente, pois, era transmitido via TV. Isso culminou com inúmeros pedidos pela tomada do poder, através da marcha da família com Deus pela liberdade, “organizada em São Paulo, a partir das associações das senhoras católicas ligadas à igreja conservadora” (FAUSTO, 2006, p. 460). Quinhentas mil pessoas pediam a renúncia de Jango, alegando que suas reformas poderiam representar um governo comunista. De 31 de março a 1 de abril, acontece um levante militar

[...] Com o apoio do governador Magalhães Pinto, Mourão mobilizou a 31 de março as tropas sob seu comando sediadas em Juiz de Fora, deslocando-se em direção ao Rio de Janeiro [...]. A situação se definiu com uma rapidez

inesperada [...]. A 1ª de abril, Goulart voou para Brasília e evitou qualquer ação que pudesse ressaltar em derramamento de sangue (FAUSTO, 2006, p. 460 - 461).

Após o golpe militar de 1964, “o intimado congresso, transformado em colégio eleitoral, reuniu-se em 11 de abril para escolher o próximo presidente” (SCHMIDT, 2017, p. 273). Dos três generais concorrentes assume Humberto de Alencar Castelo Branco, militar que decretou atos institucionais que, aos poucos, foram tirando direitos de políticos e sociedade civil: com o AI-1, cassou mandatos de parlamentares e direitos políticos; o AI- 2, extinguiu partidos, permitindo somente a existência da Arena (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro); já com o AI- 3, aboliu eleições diretas. O golpe militar que veio em 1964 foi justificado alegando que o objetivo era livrar o país do comunismo, pois, segundo a ala conservadora, o Brasil estaria perto de virar uma Cuba.

Em março 1967, foi eleito por via indireta, Costa e Silva, que convocou, em dezembro do ano seguinte, o Conselho de Segurança Nacional, editando, em 13 de dezembro de 1968, o AI-5, dando-lhe poderes para fechar o Parlamento, cassar políticos e institucionalizar a repressão. O ato institucional número 5 foi a única solução para limitar o crescimento dos movimentos sociais e políticos àquela época. Imagina-se que, para os brasileiros que vivenciaram esse período da ditadura militar, esse decreto tenha significado o momento político mais difícil desde o golpe de 1964

Para a maioria dos brasileiros que viveram o período da ditadura militar, a decretação do ato institucional número nº 5 significou a pior ação daquele governo [...]. O AI – 5 representa, para essa gente, o período mais arbitrário, mais violento, mais nebuloso de sua história (PINHEIRO, 2019, n.p).

Em 1969, toma posse Emílio Garrastazu Médici e, conforme Schmidt (2017, p. 284): “Para ele, comandar o Brasil não diferia de comandar um batalhão [...]. Usou inúmeras vezes do AI-5 para impor suas decisões”. Esse autor ainda afirma que opositores eram torturados nos porões do Dops (Departamento de Ordem Política e Social), enquanto divulgava-se um Brasil que andava muito bem, segundo o que se propagava

Enquanto os opositores eram torturados nos porões do Dops e do DOI-codi, a propaganda oficial vendia a imagem de um Brasil onde tudo ia às mil

maravilhas, um “país que vai pra frente”, divulgando slogans patrioteiros como Brasil: ame ou deixe-o”. A vitória no Brasil na copa de 1970 ajudou a reforçar esse discurso (SCHMDT, 2017, p. 283).

Com o fim do governo do presidente Médici, assume, em 15 de março de 1974, o seu sucessor, Ernesto Geisel. Para os otimistas, esse militar seria uma espécie de transição da ditadura para a liberdade. Alguns atos desse presidente foram considerados como um possível caminho rumo à sonhada democracia, pois ele “fez suspender a censura prévia à imprensa escrita, embora mantivesse a vigilância sobre o rádio e a TV” (SCHMIDT, 2017, p. 288). Finalmente, em 1º de janeiro de 1979, como conta Schmidt (2017), Geisel extinguiu todos os atos institucionais, inclusive o AI-5, trazendo uma importante reforma política, com a extinção da pena de morte e de Estado de sítio.

Em março de 1985, é eleito em votação pelo colégio eleitoral, Tancredo Neves, ganhando para Paulo Maluf. Em seu discurso, anunciava nova república, sendo que o mesmo não chegou a tomar posse, pois adoeceu antes da cerimônia, vindo a falecer em abril, assumindo a presidência o seu vice, José Sarney².

Em fevereiro de 1987, o país punha sua esperança numa nova Constituição, pois era nela que os cidadãos ansiavam em ter seus direitos outrora perdidos e sua liberdade cerceada. Sob essa perspectiva “os trabalhos da constituinte foram longos, tendo-se encerrado formalmente a 5 de outubro de 1988 quando foi promulgada a nova Constituição” (FAUSTO, 2006, p. 524). Na nova carta estavam atribuídos direitos sociais, individuais e coletivos. Incumbe-se, à constituição de 1988, um importante marco para a volta da democracia e o fim total do regime autoritário que governou o Brasil por mais de duas décadas.

3.1 A música como ferramenta de luta

A música produzida por cada nação possui características próprias, pois expressa a alma particular de um povo e, devido a sua capacidade de influenciar a sociedade, em alguns momentos, sofreu perseguição por parte de modelos

² Períodos da ditadura. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/periodos-da-ditadura/>. Acesso em: 04 Mai. 2022.

ditatoriais como passou com a Música Popular Brasileira (MPB) durante a ditadura militar no Brasil de 1964 a 1985.

Uma maneira de enfrentar o sistema autoritário durante a ditadura imposta foi o de compor canções que trouxessem questionamento, embora se soubesse do perigo que isso representava. O cerceamento da liberdade era maior do que se podia imaginar. Os artistas, nesse momento, começam a sofrer perseguição, e as canções, a partir daquele instante, “tornam-se hinos de um público mais atuante nos protestos contra o regime, com letras cada vez mais politizadas” (SERGL, 2013, p. 127). Nesse sentido, a institucionalização da censura já havia acontecido desde os anos trinta, como reitera Carocha (2007, p. 35) “a censura prévia era uma atividade legal do Estado desde a Constituição de 1934 – que introduziu no sistema jurídico a censura prévia [...]”. Com as constituições de 1937 e 1946, e a partir 1965, uma nova legislação censória foi sendo construída pelo regime militar, aproveitando a já existente legislação.

A música intitulada MPB se torna uma eficaz maneira de inserir o povo na discussão política, já que a mesma começou a contar a história do Brasil por meio das músicas. Algumas letras de canções foram mutiladas ou seus autores tiveram que mudar partes delas por exigência da censura. A Música Popular Brasileira foi uma forte arma de expressão naquele período em que o país estava submerso em um contexto repressivo

A MPB representou, durante aquele período, um dos maiores e mais fortes instrumentos de reflexão, comunicação e formação de opinião numa época que a imprensa estava sujeita à censura prévia, o povo brasileiro sentiu a necessidade de buscar novas formas de expressar e registrar o que sentia. (PINHEIRO, 2019, p. 10).

Com o AI -5, o ato institucional emitido em Dezembro de 1968, a música passa a sofrer censura e vetos, visto que, seria, segundo os militares, uma ação para legitimação do poder e instauração da ordem. Silva, (2007, p. 66), apresenta alguns exemplos de letras de canções que sofreram alteração por exigências da censura

[...] como os versos “pela omissão/um tanto forçada”, no Samba de Orly, de Chico Buarque, Toquinho e Vinicius de Moraes, em 1970, substituídos por “pela duração/dessa temporada [...]”. Ou às palavras “brasileiro” e “pouca títica”, na canção *Partido alto*, de Chico, feita em 1972, substituídas por

“batuqueiro” e “pobre coisica”, respectivamente. Ou, ainda, a substituição de “almirante negro” por “navegante negro [...]”.

A resistência ao regime militar se dava por meio de canções de protesto. Os cantores e compositores apresentavam, nos festivais, as canções que falavam de crítica e questionava o âmbito social. Para Souza, Araújo e Rocha (2021) a insatisfação do povo aumentava, pois, o mesmo, não tinha o direito de externar as suas opiniões. A era dos festivais deixou um marco histórico na ditadura militar no Brasil, quando os artistas manifestaram sua repulsa ao regime, cantando, ora, sob vaias e críticas; ora, com aplausos e elogios do outro bando. Os artistas tiveram que colocar em suas canções, metáforas, disfarces e jogos de palavras para expressar sua posição política sem que os censores percebessem.

O Festival da MPB, em 1967, na TV Record, foi uma manifestação contra o regime militar. Os questionamentos que a MPB trazia, como o político, foi a porta de entrada para a consolidação desse estilo no cenário artístico brasileiro. A canção de protesto, que usava de críticas diretas à ação política do país, também inseriu “em suas letras, mensagens políticas partidárias” (SERGL, 2013, p. 127). Daí surge Caetano Veloso trazendo *Alergia Alegria*, composta em 1968. A canção, apresentada no Festival da Record, tem um título que aparenta uma genuína alegria, mas que, em realidade, reflete sobre o período militar no Brasil e a forte repressão que cercava a sociedade. Esse artista sobe ao palco cantando com o grupo argentino Beat Boys, fazendo com que a canção se tornasse uma das mais emblemáticas da ditadura militar. Na letra, se faz uso de metáforas que apresentam um sentido implícito relacionado ao momento político do país, como se verifica nos versos abaixo

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou [...]
Sem livros e sem fuzil
Sem fome sem telefone
No coração do Brasil [...].

Da violência à paz, *Alegria Alegria* passeia por temáticas que permeavam à época, sem deixar de lado a crítica ao sistema ditatorial, referente à liberdade de expressão, rebeldia, de nadar contra o vento e da inconformidade do sistema. Os

obstáculos da ditadura estavam no caminho dos que lutaram, mas a resistência foi mais forte. Os festivais de música foram o palco para a via de mão dupla, onde os embates ficaram fortes como aponta Alves (2014, p. 15)

[...] o cenário musical brasileiro encontrou nos festivais de música, promovidos pelas emissoras de televisão, palco privilegiado para as discussões e embates. Por meio das posições assumidas por compositores, intérpretes, arranjadores e público – pela reação da plateia presente nas eliminatórias –, além da ampla discussão promovida na imprensa, as propostas ocuparam o espaço dos festivais para defender suas posições [...].

No ano de 1968, no FIC (Festival Internacional da Canção), mais uma vez Caetano Veloso aparece, trazendo agora a canção *é Proibido Proibir*. Com protestos e vaias “a plateia do TUCA (Teatro da Universidade Católica) atirava objetos no palco, mostrando-se intolerante àquela revolução proposta pelo artista” (PINHEIRO, 2019, p. 40). O público, naquele momento, mostrava-se contra aquela resistência motivada pela canção, tanto que “as vaias foram tão estrondosas que ele não teve condições de encerrar a canção” (SOUZA, 2010, p. 75). A canção fala de movimentos estudantis em 1968 na França, também em derrubar as prateleiras e estátuas como no trecho “Derrubar as prateleiras / as estantes / as estátuas / [...]. E eu digo sim / Eu digo não ao não / E eu digo é proibido proibir [...]”. Um ano mais tarde, após a propagação da canção, Caetano Veloso foi exilado, indo para Inglaterra. Mas falando sobre as vaias e protesto do público, houve um discurso de artista, que se encontra no vídeo *Caetano e os mutantes é proibido proibir. (Discurso legendado)*, dizendo essas palavras: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? / Vocês tem coragem de aplaudir, esse ano, uma música / Um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir ano passado / Vocês não estão entendendo nada, absolutamente nada [...]”.

Com metáforas e letras marcantes, falando do Brasil e seu Estado mergulhado numa censura contra as manifestações artísticas, essas canções engajadas são criadas para falar de temas como sonhos, liberdade, paz e um país melhor, a exemplo da música *Pra não dizer que não falei das flores*, do Geraldo Vandré. Em Setembro de 1968, no III Festival da canção, diante de 30 mil pessoas, esse cantor canta a sua música somente acompanhado de seu violão e, mesmo sendo hoje um símbolo de resistência, não foi premiada no Festival por conta da influência dos militares. A canção seria “uma conclamação do povo a um novo olhar,

ao inconformismo e isso não era bem visto por nenhum governo ditatorial” (SANTANA, 2012, p. 16). Nela, se ouvi uma voz chamando o povo para as ruas e lutar, uma luta pela paz e liberdade, fazendo “Da flor seu mais forte refrão / E acreditam nas flores vencendo o canhão”.

Outra canção relevante naquele período foi *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil, criada em 1973, mas lançada em 1978, tornando-se um dos emblemas contra o regime militar brasileiro. O título faz referência a uma passagem bíblica fazendo alusão ao sofrimento de Jesus Cristo pouco antes de sua crucificação, numa comparação ao cenário de repressão em que o país passava, e, ao sofrimento do povo diante da ditadura, pois “Há também uma similaridade entre as palavras “cálice” e “cale-se”, representando a opressão e o não direito a expressão contra o regime militar [...]” (SOUZA; ARAÚJO; ROCHA, 2021, p. 32). Portanto, uma metáfora sobre as questões sociais e o silêncio imposto pelo regime seria o trecho “Pai, afasta de mim este cálice / De vinho tinto de sangue”, em um jogo de duplo sentido.

A censura intensifica, e, com ela, cresce também a Música Popular Brasileira, tornando-se um marco histórico dentro do contexto político social. A MPB virou uma ferramenta perigosa para o sistema e um instrumento muito forte de contestação, sendo “uma importante válvula de escape para a inquietação política de sua época, com diversas músicas que se transformaram em hinos nas manifestações de rua que criticavam o regime militar” (BORGES, 2017, p. 09). Enquanto esse movimento musical se consolidava através dos festivais, promovidos pelos canais de televisão, os estilos musicais que não seguiam essa vertente eram considerados pequenos pela classe intelectual ou até mesmo pelos artistas dessa música engajada. Se o artista não se posicionasse contra a ditadura já era considerado alienado, e se trouxesse influências estrangeiras também. A MPB passa a ser considerada música culta, tanto por estar num patamar elevado dentro do mercado fonográfico, quanto devido “as cifras de vendagem dos chamados “monstros sagrados” (Chico Buarque, Elis Regina, Maria Bethânia, entre outros) [...]” (NAPOLITANO, 2002, p. 11).

Durante os 21 anos que durou o regime autoritário no Brasil, que termina em 1985 quando assume a presidência José Sarney, a MPB conseguiu expor sua indignação e crítica ao Estado autoritário. Os problemas e injustiças sociais eram cantados por esses artistas que viam na arte uma forma de expressar indignação, insatisfação, dor e descontentamento. A música manifestava o que muitos não

diziam, indo aonde muitos não ponderam chegar, realizando o que muitos não poderiam fazer, portanto, foi um instrumento de resistência que contribuiu no processo de redemocratização do país.

4 A DITADURA MILITAR ARGENTINA (1976 – 1983)

Em 24 de março de 1976, a junta militar da Argentina, juntamente com oficiais do exército, Marinha e Aeronáutica, deu um golpe militar nesse país, que havia, desde 1930, enfrentado diversos golpes, dando lugar agora a um tipo de “regime messiânico e inédito que pretendeu produzir mudanças irreversíveis na economia, no sistema institucional, na educação, na cultura e na estrutura social” (NORAVO; e PALERMO, 2017, p. 26). A revolução libertadora argentina, em 1955, causou a derrubada e o exílio do presidente Juan Domingo Perón “que em outubro de 1973 se converteria por terceira vez em presidente del gobierno argentino junto a su esposa Isabel Perón como vice presidenta” (DE LOS SANTOS ROJAS, 2014, p. 52). Eva Perón assume a presidência em 1974, um ano depois da morte de seu esposo. O país entra em crise financeira e política e o governo não sabia lidar com a situação, sendo talvez, o principal motivo para que os militares dessem esse golpe que duraria anos. Nesse período, movimentos de guerrilha também estavam se formando, e, para frear esse crescimento da luta armada, “foi criada, em 1974, a Aliança Anticomunista da Argentina (AAA ou Triple A), um organismo repressivo do Estado conformado juntamente às Forças Armadas” (RIBEIRO, 2021, p. 103).

O vice da presidente Isabel Perón, Rafael Videla, esperou a crise, advinda do déficit público, hiperinflação, assassinatos e da violência política, para derrubar o governo e provocar o golpe, quando na madrugada de 24 de março de 1976 as forças armadas ocuparam o governo junto com o congresso

Y así, el 24 de marzo de 1976 los comandantes militares arrestaron y secuestraron a Isabel Perón y proclamaron el conocido «Proceso de Reorganización Nacional». A partir de ese momento el país quedaba bajo la comandancia de la Junta Militar [...] (DE LOS SANTOS ROJAS, 2014, p. 52).

Os meios de comunicação anunciavam que a junta de comandantes iriam assumir “o poder político em nome do autodenominado *Proceso de Reorganização Nacional*, cujos objetivos seriam restabelecer a ordem, organizar as instituições [...]”. (NORAVO; e PALERMO, 2017, p. 26). Sobre esse golpe, comenta Almeida (2019, p. 130): “o general Jorge Rafael Videla assume o cargo deixado pela presidente Isabelita Perón. Nesta data se dá o início do mais sangrento período da história

recente da Argentina”. Os ministros do governo de Isabel, juntamente com ela, foram presos. As detenções cresciam cada vez mais e os manifestantes de esquerda, juntamente com jornalistas tido como suspeitos, eram pegos de surpresa pelos militares. Naqueles anos, conforme Ribeiro (2021) tiveram na Argentina alguns líderes que estiveram à frente do poder, após o golpe: Jorge Rafael Videla (de 1976 a 1981), Roberto Eduardo Viola (1981), Leopoldo Galltieri (de 1981 a 1982) e Reynaldo Bignone (de 1982 a 1983). Esse momento ficou conhecido como *Guerra Suja*, momento em que “a população argentina se via amedrontada por casos de pessoas detidas ilegalmente, sessões de torturas, sequestros, assassinatos, encobrimento de provas, ocultação de cadáveres” (RIBEIRO, 2021, p. 104).

Era um período sombrio com um regime repressivo que se diversificava em ações violentas, até as mulheres grávidas ou com filhos pós-partos, sofriam fuzilamentos, sendo um governo que “usou da violência direta para sequestrar, torturar, manter prisioneiros e aniquilar possíveis adversários” (PASCUAL, 1997, p. 65). A autora ainda segue afirmando que, as forças armadas tinham recorrido a outras formas de repressão, estruturas clandestinas, inclusive, aproveitando dessa estrutura para promover o terror à criação de grupos de tarefas como os pára-policiais e os esquadrões da morte.

A partir do golpe, foram tomando conta da sociedade o medo e um sentimento de desproteção, visto que isso significava que não mais se podia andar pelas ruas públicas, ir ao mercado, ou seja, viver uma vida de liberdade plena. Nesse contexto, também, “ser familiar de alguém que foi considerado “subversivo” e desapareceu era o suficiente para que alguém fosse considerado suspeito de atividades ilegais” (MIOTELLO; e SOUZA, 2020, p. 174). Esses autores asseguram que a intenção da cúpula repressora seria acabar com a influência vista como “perigosa” do meio da sociedade argentina, sendo uma medida fundamental para atenuar as resistências, assim como fazer desaparecer atividades clandestinas.

Pascual (1997, p. 66) comenta sobre as etapas em que se faziam uso de execução pelas forças de segurança, deixando a sociedade argentina amedrontada

[...] o esquema implementado pelas Forças de Segurança no desaparecimento de pessoas contava com as seguintes etapas: a) seqüestro da vítima; b) transferência a um centro clandestino de detenção (C.C.D.); c) prisão ilegal e submetimento a torturas; d) finalmente, o extermínio [...].

Nota-se uma institucionalização da violência, viabilizada por sequestro, prisão e assassinato. Aniquilar os adversários subversivos agora era algo padrão e legalizado. Vemos a atuação da repressão em todas as áreas: trabalho, vias públicas, instituições de ensino e residências, ou seja, o sistema repressivo estava inserido em todo lugar.

Junto às perseguições, prisões e todo horror estabelecido pela ditadura, era extremamente proibida a atuação de partidos políticos, juntamente com os sindicatos e a imprensa. Para De los Santos Rojas (2014) a liberdade de pensamento estava submetida à alta censura, quando as pessoas já não podiam expor suas ideias contra o que estava ocorrendo pelo simples medo de serem sequestrados ou assassinados.

Por volta de 1976 e 1978, aumentaram o número de desaparecidos. O grupo responsável pelos extermínios foi chamado de *Los Milicos*, que era encarregado de executar qualquer suspeito. Os sequestros das vítimas muitas vezes se davam pela noite, depois eram levadas para os centros clandestinos onde lá aconteciam as torturas. Um dos centros clandestinos mais conhecidos foi a *ESMA* (Escuela de Mecánica Armada), que ficou encarregada de executar mais de 5.000 mil pessoas, uma vez que, depois da tortura o próximo passo era o assassinato, pois, o objetivo era, como confirma De los Santos Rojas (2014, p. 54), “llevar a los secuestrados al confinamiento en las cárceles improvisadas dentro de los centros clandestinos. Por último, se llevaba a cabo la ejecución de los secuestrados”.

Quanto às crianças, Ribeiro (2021) sinaliza que, dos assassinatos cometidos “de acordo com a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas - CONADEP), ao todo foram 172 torturadas e/ ou assassinadas” (RIBEIRO, 2021, p. 106). No ano de 1979 a comissão “CONADEP, recebeu 8960 - quase nove mil - reclamações. Nenhuma das pessoas detidas-desaparecidas cujo nome constava nessas listas, foi visto novamente com vida” (PASCUAL, 1997, p. 69).

Manifestações por parte da sociedade civil começam a acontecer entre 1982 e 1983 contra o governo, tendo como objetivo a volta da democracia. Os partidos extintos pela ditadura voltam a existir e em 30 de outubro de 1983 acontecem as eleições para presidente, conforme nos conta De los Santos Rojas (2014, p. 56)

Las elecciones se celebraron el 30 de octubre de 1983 y finalmente el 10 de diciembre Raúl Alfonsín, de la UCR (Unión Cívica Radical), ganó las elecciones a Presidente de la Nación Argentina tras imponerse con un 51,75% de los votos a los candidatos Ítalo Luder, del PJ (Partido Justicialista) y Óscar Alende, del PI (Partido Intransigente).

A derrota da Argentina na Guerra das Malvinas em 1982 - conflito entre esse país e Reino Unido pela disputa das Islas Malvinas, localizadas no arquipélago - foi o que levou o governo dessa nação Sul-Americana a entrar em colapso e ir perdendo força. A guerra teve “duração de 74 dias e iniciou em 02 de abril de 1982 [...]”. Do lado argentino, apesar de maior efetivo em cerca de 3.000 militares a mais, possuía menor poder de combate [...]”. (MACEDO, 2018, p. 12). Com isso, como segue discorrendo esse autor, mesmo com uma forte economia, patriotismo e da grande reserva de óleo por parte da Argentina, o fracasso militar foi notório, voltando esse território a ser administrado pelo governo britânico.

Com a volta da democracia, Ribeiro afirma que, Raúl Alfonsín, primeiro presidente pós-ditadura, “aprovou já no início de seu mandato, em dezembro de 1983, o decreto 158/1983, que considerava inconstitucional a autoanistia” (RIBEIRO, 2021, p. 108). A autora prossegue afirmando que o presidente também assinou o decreto o 187/1983 que criava a CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), dando início ao processo de julgamento dos responsáveis que estiveram no poder de 1976 e 1983. Os autores dos crimes participaram de “audiencias públicas en abril de 1985 y finalizó el 9 de diciembre el mismo año con una sentencia unánime en la que se condenaba al Gral. Jorge Rafael Videla y al Alnte Emilio Massera [...]” (ACUÑA; e SMULOVITZ, 1991, p. 15).

O governo de Raúl Alfonsín representou, para a classe trabalhadora e os direitos humanos, um importante papel para o julgamento das juntas militares, fruto de lutas e resistências durante o período que fez desaparecer cerca de 30 mil pessoas. O intento de se derrubar uma democracia para renová-la serviu para que a paz e a liberdade fossem perdidas, trazendo o medo e o terror à população. Desde quando era candidato à presidência, Alfonsín já apresentava uma preocupação por resgatar a cultura da situação de repreensão e da censura instaurada pelos militares, como comenta Melograno Lecuna, ao trazer um fragmento do discurso dele

La normal vigencia y el ejercicio de la democracia brindará el marco adecuado para retomar el rumbo perdido, para recrear nuestra propia identidad, para implementar un plan de gobierno liberador. Sólo una democracia en libertad, sin miedos ni censuras, sin penetraciones foráneas que minen y destruyan todo germen de sentimiento nacional, será la garantía para que seamos artífices de nuestro futuro. (MELOGRANO LECUNA, 1983, p. 14).

Como podemos observar na citação antes, somente sob um sistema democrático, onde existe e predomine a liberdade e a justiça, é possível almejar um futuro melhor para qualquer nação, como aconteceu na Argentina. E, com a real busca da liberdade, a ditadura não terá mais espaço e o futuro será uma garantia de total democracia.

4.1 A canção sob a censura

A militarização do poder político fez parte de processos históricos na América Latina, envolvendo censura em diversas esferas artísticas: teatro, cinema, literatura, música, etc. O autoritarismo chegou dizendo para que veio. O caráter repressor da ditadura militar argentina não apenas agrediu a esfera político social, mas também o setor cultural. Referindo-se especificamente à música, quando uma canção feria a autoridade do regime através de questionamento ou reflexão, despertava a ira de um Estado agressivo, manifestando-se com proibição, violência, censura e exílio. Durante a ditadura militar argentina, por meio da censura, houve uma série de canções e artistas que foram tachados subversivos. Muitos cantores foram retaliados por suas músicas, sendo compositor ou intérprete, sofria igualmente a mão pesada censória.

Segundo Fiuza (2011), em um dos arquivos conhecidos como COMFER (Comité Federal de Radiodifusión), se encontram relatórios que envolveram músicos, bandas musicais e discos censurados. O autor ainda afirma que “a canção é certamente uma das manifestações culturais de mais notável alcance massivo na indústria cultural” (FIUZA, 2011, p. 1). O COMFER foi criado pela lei 22.285, sancionado pelo já presidente Rafael Videla em 1980. Esse departamento foi responsável pelo controle das rádios, programações e conteúdos, dizendo quais canções poderiam ou não ser tocadas.

Os meios de comunicação passam a ser controlados totalmente pela censura. A decisão sobre qual música deveria ou não ser executada era somente do governo. Havia um controle maciço tão grande que até algumas canções de fora do país não podiam ser tocadas em rádios argentinas. Tudo que levasse a pessoa ao questionamento, reflexão, contestação e liberdade de ideia, não era bem aceito pela conjuntura política de censura. Por se ter um governo que propagava o tradicionalismo em uma ditadura totalmente fundamentalista, muitas músicas eram consideradas inapropriadas, a exemplo da canção *Facilmente y El play boy*, da cantora Nélide Lobato, gravada em 1970. A censura alegou que nela se podiam ouvir gemidos e por isso foi vetada.

Um documento do COMFER, datado de 29 de setembro de 1983, que julgava uma canção, apresenta os seguintes comentários: “las letras cantables cuya difusión se consideró en su oportunidad no aptas para ser emitidas por los servicios de radiodifusión” (COMFER, 1983, p. 628). Segundo o organismo repressor, era aconselhável se fazer estudos sobre os conteúdos, com objetivos de analisar, alterar, acrescentar ou retificar esses conteúdos antes de serem executados em rádios.

Outra canção que foi censurada na Argentina naqueles anos foi *El progreso*. Foi gravada no Chile, no disco intitulado *El progreso*, era interpretada pelos brasileiros Roberto Carlos e Erasmo Carlos. A letra, analisando-a, existe uma intenção que, para os censores argentinos podia ser associada à ditadura argentina, quando se ler: “Yo quisiera decir tantas cosas, que pudieran hacerme sentirme bien conmigo”. Uma mensagem que mostra um toque de crítica à autoridade da ditadura, ao silêncio imposto, justamente por não se poder falar tudo que se pensa em qualquer país onde haja censura.

Houve a canção *Todo para*, de Roberto Carlos, censurada pelo COMFER no ano 1982. Segundo o censor “la pieza musical citada, considerando que su letra resulta inconveniente para ser emitida por los servicios de radiofusión”³. A música foi vetada porque na letra haviam conotações imorais, conforme o regime, a exemplo dos versos: “Cuando cierras nuestra puerta / Tantas cosas se hacen nuevas [...]. Entre besos caen el vuelo / Nuestras ropas por el suelo”. Sabendo que a opinião pública poderia ser influenciada pelos meios de comunicação, para os censores,

³ Buenos Aires. Lista Negra. Está disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2018/04/lista-negra.pdf>. Acesso em: de jul. 2022.

canções como essa poderiam ser uma má influência, e, segundo consta no documento, essa obra ia de encontro aos valores morais da sociedade, como vemos abaixo

EL DIRECTORIO DEL COMITE FEDERAL DE RADIOFION RESUEVE:
ARTICULO 1º. – Considerar el tema “TODO PARA” , de Roberto Carlos, no apto para ser emitido en los servicios de Radiofusión, por incluir en su letra frases que tienen conotaciones especiales que contradicen los principios de la moral [...] (COMFER, 1982, p. 739).

Um exemplo de música estrangeira proibida pela censura argentina foi a canção *Another Brick in The Wall*, da banda britânica de rock Pink Floyd. A canção foi gravada no álbum *The Wall*, em 1979 e foi censurada, estando totalmente proibida de tocar nas rádios. Na letra, a priori, não há nenhuma menção de crítica ao governo argentino, mas sim ao modelo de educação tradicional e conservador. O título dessa canção foi traduzido ao português em um vídeo legendado⁴ como, *Outro tijolo na parede*. Vejamos uns versos que trazem essa crítica ao sistema educacional

Nós não precisamos de nenhuma educação
Nós não precisamos de nenhum controle de pensamento
Nenhum humor negro na sala de aula
Professores, deixem essas crianças em paz
Ei, Professores! Deixem essas crianças em paz!
Ao todo, é apenas um tijolo na parede

A canção foi censurada por criticar um modelo de escola ultrapassado que não se preocupa com a formação do ser humano, mas em deixá-lo preso e enclausurado, sem estímulo para questionar a realidade, nem obter uma visão crítica do mundo.

Também vetada pela censura argentina foi a canção *Solo pienso en ti*, de Víctor Manuel, “proibida de ser executada durante o horário de proteção ao menor pela Circular nº 35, do COMFER” (FIUZA, 2011, p. 3). A música apresenta a história de dois jovens que são internados em um manicômio, não expressando na letra uma conotação sexual, mas de amor e saudade. A história da música dá-se quando o cantor “en el hotel, antes de ponerse en ruta, hojeaba un periódico local, el “Diario de Córdoba” y se detuvo en un reportaje sobre un centro de discapacitados

⁴ Another Brick In The Wall - legendada e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mP-ZAgsMAkE&t=186s>. Acesso em: 08 Nov. 2022.

intelectuales” (LA NUEVA ESPAÑA, 2018). Ainda segundo o site, os protagonistas da canção são António e Mariluz, um casal de deficientes que viviam em Cordobesa de Cabra, onde tiveram seus filhos, mantendo uma relação de quarenta anos. A canção foi censurada por se tratar de dois jovens com deficiência, num contexto em que o amor entre essas pessoas era extremamente inadequado, o que nos leva a pensar que para a ditadura relações como essa era algo aceitável.

Ainda que não houvesse um órgão específico para serem recebidas as músicas, existia uma lista com certas canções que eram proibidas de serem executadas no país, como nos diz Fiuza (2011, p. 4)

[...] havia uma produção de informações que censurava após a gravação radiofônica [...]. Eram também elaboradas listas oficiais de canções proibidas pelo COMFER [...] havia ainda as ameaças, as bombas, as detenções, as cartas intimidatórias a músicos, locutores e programadores das rádios, entre outros [...].

Já se tornava inimaginável uma liberdade de expressão musical em meio ao imenso contexto ditatorial instalado. O golpe militar argentino possibilitou além de uma repressão à liberdade social, o poder de ameaçar e exilar qualquer artista ligado à música (seja músico, cantor, letrista) e que não obedecesse às normas impostas, ou expressasse com sua arte algo contrário aos ditames.

No contexto ditatorial argentino, a música se fez presente com seu poder de resistência, mesmo sabendo o quão difícil foi enfrentar a repressão. Tomamos o exemplo da cantora Mercedes Sosa (1935 - 2009), que foi um símbolo de resistência e representatividade. “La negra”, como ficou conhecida, nasceu na cidade de Tucumán, na Argentina, e alcançou grande notoriedade por meio de sua voz. Foi uma das precursoras da “*Nueva Canción*” (*Nuevo cancionero*), movimento que abordava a vida cotidiana do homem e suas existências na vida cotidiana. Falando de amor, vida simples, essas músicas eram dedicadas a questões inerentes para cada pessoa: vida, amor, bem e mal. As canções interpretadas pela artista ofereciam reflexões dentro da “música folclórica nacional, que, para além de centrarem-se em temáticas que buscavam reinterpretar a realidade a partir de uma perspectiva crítica” (GIMÉNEZ, 2019, n.p).

Com a ditadura instalada na Argentina, a artista foi também alvo da censura. Giménez (2019) afirma que a cantora teve uma grande ascensão em cenários

artísticos e em festivais, sendo presença importante dentro de eventos politizados e em movimentos ligados ao partido comunista. Com isso passou a ser ameaçada e a sofrer perseguições,

Mercedes Sosa começou a sofrer censura, perseguições, ataques terroristas e ameaças de morte de grupos extremistas, como da Aliança Anticomunista Argentina (Triple A). A artista buscou manter seus espetáculos, apresentando-se em teatros menores, passando a necessitar de seguranças contratados [...] (GIMÉNEZ, 2019, n.p).

Suas músicas foram censuradas, ao passo que os seus discos eram retirados do mercado, sendo proibida a venda, bem como os shows foram sendo cancelados, o que levou a artista viver de forma clandestina. Durante um de seus concertos, em La Plata, em 1979, ainda de acordo com Giménez (2019), Mercedes foi presa e depois exilada para Europa, afastando-se de seu país e somente retornando em 1982. Tornou-se intérprete de grandes sucessos como “Te Recuerdo Amanda”, de Víctor Jara, “Adiós a Belgrano”, composta por Félix Luna e muitas seguintes. Essas canções, entre outras, dessa artista que foram censuradas pela ditadura argentina estão, hoje, reunidas em um disco que tem como título “Censuradas”.

O rock também não passou despercebido pelos censores argentinos. A banda “Serú Girán”, também teve uma de suas músicas censuradas pela ditadura. Formada em 1978, tornou-se uma forte representante contra a ditadura de seu país.

Em seu disco intitulado *La Grasa de las Capitales*, de 1979, há uma canção chamada *Viernes 3 AM*. A letra fala de angústia, de uma mudança que nunca vai chegar e de estar diante da morte por se pensar que nunca aparecerá uma mudança, o que pode ser subentendido como uma oposição à ditadura e ao clima de mediocridade que imperava no setor cultural mediático. De acordo com Fanjul (2013, p. 366), a letra, de início, faz fortemente uma crítica “en relación con el “estado de cosas” en el país, en un momento en que sectores importantes de las clases medias comienzan a manifestar una difusa disconformidad”. Ainda conforme esse autor, ela foi censurada, pois, fazia alusão ao suicídio, sendo uma canção que apresenta a morte como saída para as aflições da vida, algo inaceitável pelo regime. Vejamos um trecho dela abaixo

[...] y en tu voz, sólo un pálido adiós
y el reloj en tu puño marcó las tres
[...] pero en sí, nada más cambiarás
y un sensual abandono vendrá y el fin.
Y llevas el caño a tu sien
apretando bien las muelas
y cierras los ojos y ves
todo el mar en primavera
bang, bang, bang
hojas muertas que caen [...].

Se a música pode, por um lado, marcar momentos na vida das pessoas; por outro também tem o poder de trazer liberdade, reflexão, juntamente o desejo de se buscar dias melhores. A realidade imposta pelo autoritarismo foi um momento intenso que trouxe terríveis dificuldades dentro do contexto de repressão, mas, liberdade através de canções que falaram de resistência, de luta, da necessidade de transformações, levando pessoas a saírem do senso comum, gerando mudanças no modo de pensar e agir da sociedade. Portanto, justamente em meio à repressão, a arte foi um lugar onde os artistas encontraram uma via para expressar seus sentimentos e a angustia de viver em um período tão sombrio como é o de uma ditadura militar.

5 UMA ANÁLISE DA CANÇÃO “SOLO LE PIDO A DIOS”

Perseguida e, muitas vezes, proibida pela censura em países da América Latina na segunda metade do século passado, a música continuou fazendo o seu papel como símbolo de resistência em uma época de silenciamento profundo.

Por esse período, especificamente em Brasil e Argentina, a canção de protesto social (“Canción de Protesta”), foi um grande instrumento de luta contra repressão. Eram músicas que denunciavam as desigualdades, as injustiças e diversas formas de violência, resistindo contra guerras e censuras, afirmando, nesse sentido, o seu caráter político-social. Em meio a esses fatores conflituosos, a canção de protesto “foi impulsionada por uma série de jovens artistas, intelectuais [...] comprometidos e engajados em produzir uma nova forma de arte, que representasse às populações historicamente oprimidas [...]” (AQUINO; e VOLTAIRE, 2017, n.p). Com os sucessivos golpes, sob justificativas de livramento do comunismo e apelidados de revoluções democráticas, o panorama político na América Latina foi propiciando uma inicialização militar e a propagação de intolerância a essas canções.

Ao regressarmos no tempo, na Argentina, o golpe militar de 1955, causou a derrubada do governo do presidente Perón, levando o país a um colapso de repressão. Dentro desse sistema autoritário, “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” (DORNELLES, 2018, p. 25). A mesma vinha exigindo da sociedade posturas cristãs, manifestando-se contra roupas curtas e cabelos longos, sob a justificativa de que esses modos seriam modos comunistas.

Em oposição a essa postura é que começa a florescer e se desenvolver o rock nacional na Argentina. Ele nasce sob a influência inglesa e estadunidense, como um movimento marcado pela rebeldia juvenil, pelo aumento da consciência política e por questionar paradigmas e ideais conservadores antes predominantes. Esse estilo de música surge com a ideia de reformulação de postura, em que o homem se torna novo, liberto de velhas manias e paradigmas, conforme comenta Oliveira, (2006, p. 192): “durante os anos da Revolução Argentina, músicos e adeptos se apresentaram como portadores de uma nova postura, ainda marginal, de um novo modelo de homem”. Ainda na visão da autora, isso também se dava no

sentido físico como corte de cabelo, com os mais jovens usando roupas coloridas, contestando o tradicionalismo e caminhando no viés da contracultura, ou seja, fomentando e divulgando a liberdade e o amor livre.

Em meados dos anos 1960, outro movimento artístico revolucionário chamado *Nueva Canción*, surge trazendo composições de caráter político, e, ao comentar sobre esse movimento, afirma Constante, (2018, p. 110): “sendo incorporado em diferentes lugares do continente americano como uma ferramenta de disputa político-social da qual se utilizavam para externar suas ideologias [...]”. O artista passa a questionar o mundo à sua volta, fazendo reivindicações dentro da sociedade em que está inserido, trazendo em suas músicas temas que falam de problemas como a injustiça, escravidão, desigualdades e a fome. Na visão desse autor, muitos artistas partiram para o exílio com medo das perseguições políticas.

No início da década de 1960, o aparecimento da televisão, do rádio e aparelhos de som, em consequência de trocas comerciais e da aproximação com outros países, fez com que a cultura musical atingisse maior número de público. O que, para Constante (2018), fez com que acontecesse com maior aceitação a cultura interiorana, haja vista que a cidade de Buenos Aires, foi uma forte representante em “sua tentativa de hegemonia sobre as outras regiões. Essa característica, ou seja, de que o urbano se sobressaia ao rural, começou a ser alterada no início da década de 1960” (CONSTANTE, 2018, p. 111).

Uma das principais vozes desse movimento foi Mercedes Sosa, que ficou conhecida com “La negra”. Uma voz que falou e cantou a situação de pobreza dos menos favorecidos, denunciando a desigualdade, o preconceito e combatendo a ditadura. O movimento *Nueva canción* mostrou os anseios do povo, acentuando o meio de vida difícil que levavam e a situação de migração

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 [...] (DORNELLES, 2018, p. 26).

Junto ao Comitê Federal de Radiofusión (COMFER), na década de 1970, crescia o aumento do controle sobre obras de artistas, ao passo que, o controle à sociedade também, pela Secretaría de Informaciones del Estado (SIDE), órgão que

ficou responsável para vigiar e denunciar artistas e pessoas que eram consideradas um “perigo” para a sociedade. Nesse ensejo, também, a formação da Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) através de um esquadrão paramilitar protegido pelo Estado, causando a repressão e extermínio de pessoas vistas como comunistas. Nessa mesma década, cantores como León Gieco tiveram suas canções censuradas, sofrendo perseguições, tanto de campo profissional e político, como no pessoal.

Raúl Alberto Antonio Gieco, conhecido como León Gieco, é um artista do gênero rock, também do folk rock e da música folclórica, que nasceu em 20 de novembro de 1951, na província de Santa Fé, na Argentina. Paralelamente, quando integrou à banda denominada *Los Nocheros*, também se incorporou a um grupo de rock por nome *Los moscos*, que interpretava músicas dos Beatles, Rolling Stones, entre outros. Em novembro de 1971, participou do II Festival Rock de Buenos Aires e dois anos mais tarde, vai para o estúdio lançar seu primeiro disco intitulado “León Gieco”, que tinha como principal hit a faixa “En el país de la libertad”, que o leva a ser conhecido como o “Bob Dylan argentino”⁵. Em 1974, lança o seu segundo disco e dois anos após, em 1976, enfrentando a censura, lança o seu terceiro álbum intitulado “El fantasma de Canterville”. A partir daí, com dificuldades de se fazer shows, o cantor começa a se apresentar em cidades do interior e fora do país. Já em 1978, lança o seu novo e quarto álbum, sob o título “4º L.P.”⁶, onde foi gravada a canção “Solo le pido a Dios”, que elegemos para ser analisada neste trabalho.

A letra foi escrita por León Gieco e se trata de uma canção pacifista e universal, se tornando a voz de um povo sofrido pela repressão, guerra e perdas de liberdade. Apesar da proibição por parte do governo militar de músicas estrangeiras nas rádios do país, e também em espanhol, essa canção de León conquistou grande notoriedade, pois, roqueiros e não roqueiros saíram a cantá-la.

Em 1978, o cenário foi marcado por uma grande censura às canções vistas como perigosas aos bons costumes e ao patriotismo. Os chamados delatores tinham o objetivo de denunciar os contrários ao sistema opressor tanto por questão política,

⁵ León Gieco, 2022. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/le%C3%B3n_gieco. Acesso em: 24 out. 2022.

⁶ Artista León Gieco, 2022. Disponível em: https://www.cmtv.com.ar/biografia/show.php?bnid=128&banda=Leon_Gieco. Acesso em: 24 out. 2022.

ideológica e religiosa. Segundo Dornelles (2018) a cultura do medo, estabelecida pela repressão, coagia a sociedade através do poder ditatorial, levando essas pessoas a ficarem oprimidas. Os indivíduos em desacordo com o governo ficavam despidos de mecanismos de defesa, estando imobilizados e silenciados, o que levou o músico León Gieco a abandonar Argentina e ir viver fora do país

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 (DORNELLES, 2018, p. 63).

Gieco tomou a decisão de se auto exiliar, temeroso de que algo pudesse acontecer consigo ou com sua família, considerando que o fazer musical, como exercício político, poderia tornar o músico alvo da mira de agentes da censura. Em sua estadia em Los Angeles, viveu com problemas financeiros e com o fato de não ser popular naquele lugar, sentindo dificuldade para viver da música. Morou em casa de amigos músicos que também vivam fora da Argentina.

Sem poder conseguir trabalho e com grandes apuros para se reerguer na vida, em um dado momento, o cantor não hesitou quando “ofereceu ao empregador, como garantia de confiança, os únicos pertences de valor que ainda restavam: os discos de ouro que ganhou” (DORNELLES, 2018, p. 65).

Esse artista tinha o costume de ir ver os pais na casa onde foi criado, e de lhes mostrar sempre suas composições. Em uma dessas idas o cantor compõe “Solo le Pido a Dios”. O primeiro a escutar a canção foi seu pai, Onildo Gieco, que explanou: “Esta canción me parece que puede recorrer el mundo” (RIEDEL, 2022, online). León esclarece que tinha a melodia pronta, e, sobre a mesma, fez todas as estrofes, constatando também que a letra refletia sobre coisas que estavam passando naquele momento, como a ditadura argentina.

“Solo le pido a Dios”, segundo Gieco, em uma entrevista, foi uma canção que o levou a ser citado pela censura, chegando a ser ameaçado quando o disseram que ele não poderia cantá-la em época de guerra. Teve problemas como, ser proibido de se apresentar em televisão, vinculação em rádios, e foi pego por 25

policiais após um show no Centro Catamarqueño, passando dois dias preso. Tempo depois, o cantor começa a sofrer também ameaças por telefone⁷.

Ao estudar sobre a história da canção “Solo le pido a Dios”, nota-se que ela se tornou símbolo universal, um clássico que, segundo Carapina (2022) foi traduzido para mais de 50 idiomas. Esse tema foi “gravado posteriormente e vive na voz atemporal de uma das maiores intérpretes do folclore argentino, Mercedes Sosa, após seu retorno triunfante à democratização” (CARAPINA, 2022, p. 59). Também foi regravada em português pela cantora Beth Carvalho, em 1986, e cantada com grande constância em eventos de direitos civis.

Ela foi censurada num período em que León estava em exílio, depois de seu lançamento, em 1978. Ainda que a música estivesse sendo “proibida, através de notícias que chegavam para León, este sabia que a canção era entoada como uma espécie de “hino nacional” nas ruas de Buenos Aires” (DORNELLES, 2021, p. 185). Com metáforas e riqueza poética, uma música atemporal, nessa letra, conforme a autora, León Gieco associa a composição a alguns acontecimentos, como no caso do exílio da cantora Mercedes Sosa. Vejamos a letra completa

Solo le pido a Dios
Que el dolor no me sea indiferente
Que la resaca muerte no me encuentre
Vacía y sola sin haber hecho lo suficiente

Solo 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

Solo 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
Es un monstruo grande y pisa fuerte
Toda la pobre inocencia de la gente

Solo 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

Solo le pido a Dios
Que el futuro no me sea indiferente
Desahuciado está el que tiene que marchar
A vivir una cultura diferente - León Gieco (1978)

⁷ Relato de Gieco disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fb3Z5RnrDC8&t=466s>. Acesso em: 01 de nov. de 2022.

A letra da música é um poema, pois, sua forma está composta de versos e estrofes. Feita com rimas, quatro estrofes formadas de quatro versos (quartetos) e com uma estrofe por seis versos (sexteto). Há uma repetição do verso “Solo le pido a Dios” que inicia cada estrofe e dá título ao poema, e isso se chama anáfora, uma figura de linguagem presente em muitos poemas.

O verso “Solo le pido a Dios”, que dá nome à canção, pode ser interpretado como um desejo profundo. Souza (2018) destaca que na letra o desejo é expresso por um pedido, acompanhado pelo verbo pedir

Todas as estrofes da canção iniciam com o verso “Solo le pido a Dios” (“Só peço a Deus”), em que consta a conjugação do verbo “pedir” no presente do indicativo completado semanticamente com “a Dios” – fazer um pedido a Deus, que se transforma em vários pedidos subsequentes (SOUZA, 2018, p. 74).

Na primeira estrofe, quando se ler: “Que el dolor no me sea indiferente”, os versos aclaram o pedido de que a dor não lhe seja indiferente, pois, antes de se encontrar com a morte, para evitar a dor e sofrimento, é preciso fazer o suficiente. Outro verso que destacamos na primeira estrofe é: “Vacía e sola sin haber hecho lo suficiente”, o qual pode ser interpretado como algo pessoal, ou seja, que a morte não o encontre sem ter feito tudo pelo social, sem ter ajudado as pessoas, nem vivido um compromisso com a vida.

Em uma entrevista dada para um canal no youtube⁸, o artista fala de solidariedade e amizade, coisas fundamentais para a vida. Observamos que na segunda estrofe podemos ressaltar a questão da violência quando refletimos sobre o verso: “Que no me abofeteen la otra mejilla / Después que una garra me arañó esta suerte”. Entende-se que ele não quer novamente receber bofetadas, o que pode ser associado que já sofreu violência e não deseja que isso se repita, violência que poderia ser fruto da censura e perseguição. Na terceira estrofe, Gieco, no decorrer dos versos, cita a guerra como algo horrível, grande, pedindo a Deus que: “La guerra no me sea indiferente / Es un monstruo grande y pisa fuerte”. Verificamos que seria como uma petição para ser libertado da tirania, podendo ser comparada a

⁸ Depoimento registrado no “Como hice... // Solo le pido a Dios de León Gieco” // Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f12hXoXr620&t=174s> Acesso: 01 nov. 2022

uma oração, como observa Dornelles (2021) ao dizer que há na canção um sentido de prece, entoada pelo público de maneira categórica quando canta essa música

A entonação vocal, central na canção, nos faz perceber o sentido de “prece” e de “desejo” contido da mensagem. Não é à toa que a música, posteriormente, ganhou esse sentido de *plegaria* (prece, oração) sendo entoada pelo público em seus shows de maneira contundente (DORNELLES, 2021, p. 185).

Na penúltima estrofe: “Si un traidor puede más que unos cuantos / Que esos cuantos no lo olviden fácilmente”, o autor pode estar comparando o traidor com o ditador, aquele que acabou com a democracia, que enganou e deixou na mente e corpo da população marcas negativas profundas. Ele espera que esse passado obscuro não caia no esquecimento facilmente.

No verso que termina a letra, onde se ler: “A vivir una cultura diferente”, podemos observar que seria como alguém que vai embora de seu lugar, da sua cultura e de seu país, estando desalojado. A canção reflete o desejo de liberdade e paz, ao enfatizar o valor da vida humana, que mostra o sentimento de dor e tristeza em consequência do exílio.

Num contexto de guerra, ditadura, incertezas e inseguranças pessoais, essa canção se tornou notória no mundo todo, cumprido o que seu pai havia previsto quando a canção lhe foi mostrada, sendo uma obra que ultrapassa gerações e emoções, tornando-se muito mais que um hino. É uma poesia em forma de desabafo, suplicando força e resistência a Deus, numa espécie de pedido pessoal e político que conecta e comove, aproxima e provoca um despertar de consciência à coletividade, assim como um convite à união de todos os povos, lutando contra a indiferença e as injustiças.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho teve como objeto central pesquisar a letra de uma canção que foi censurada por uma ditadura militar da América Latina “Solo le pido a Dios”, do cantor e compositor argentino León Gieco. Colocamos em foco as questões que norteiam a canção, como guerra, injustiça, política social e união dos povos, sendo que a mesma, além de se tornar um hino pacifista, também se transformou em um instrumento de denúncia e resistência à ditadura.

Nossa pesquisa aborda a música como um agente transformador, de resistência e reflexão numa época muito difícil em dois países Latino-Americanos, onde a liberdade foi totalmente ofuscada e os direitos civis foram retirados. Nesse sentido, investigamos a canção como elemento de combate e questionamento a um Estado totalitário. Na “Introdução”, comentamos como chegamos ao tema escolhido, tratando a relevância deste estudo no qual a música e o cenário musical teve e tem um papel relevante para formação crítica e comunicacional do ser humano. Também apontamos como foi feita a pesquisa e as partes que compõem esta investigação.

Com o estudo do segundo capítulo, “A história da música ocidental”, foi possível observar que o homem, em seu estado primitivo, buscou nos sons da natureza um meio para se comunicar, podendo construir instrumentos para sua realização musical, através da observação e sua sensibilidade, e, que, a música, foi uma importante ferramenta de educação e formação humana.

Ao chegar ao capítulo terceiro “A ditadura militar no Brasil (1964 – 1985)”, refletimos sobre o golpe militar nesse país e com o subcapítulo: “A música como ferramenta de luta”, vimos como a música se converteu em um instrumento de resistência. Através dessa pesquisa, observamos que, com o golpe de 1964 e a instauração do ato institucional número 5, houve uma perda de direitos dos brasileiros, proibições em massa, opressão, torturas e exílios.

Ao analisar essas questões, podemos afirmar que a música possui uma linguagem universal e mesmo tendo uma finalidade estética, pode servir de instrumento de luta como aconteceu naquele contexto da América Latina.

No capítulo foi abordado “A ditadura militar Argentina (1976 – 1983)” e o subcapítulo: “A canção sob a censura”, podemos constatar que, nesse país, desde o golpe de 1976, houve também um forte período de luta, julgamentos, pessoas torturadas e executadas pela violência militar, assim como artistas censurados, num

ambiente em que a liberdade, outrora garantida, foi sufocada pelo autoritarismo. Vimos, ao estudar a censura na Argentina, que os vetos às canções eram legitimados por instituições de caráter cerceador e intimatório, o que fez da música um instrumento ainda mais forte e de voz ativa em tempos de golpes e retaliações.

E, no quinto e último capítulo: Uma análise da canção: “Solo le pido a Dios”, focamos nossa atenção nessa composição do cantor argentino León Gieco, composta em 1978, na ditadura argentina. Para aprofundar esse capítulo, fizemos um apanhado sobre o movimento *Nueva Canción*, um gênero musical que abordava temas relacionados aos problemas cotidianos, tendo como uma representante de destaque, Mercedes Sosa, cantora conhecida como “La negra”, a voz da América Latina, que integrou esse movimento nos anos 1960. Em seguida investigamos sobre o autor da música objeto de nosso estudo, numa busca por informações desde seu início de carreira até a criação dessa canção. Esta parte desse estudo nos permitiu verificar que Gieco viveu momentos difíceis, tendo que lidar com a ditadura militar argentina devido à censura e as ameaças, situações essas que o engajaram e o impulsionaram a criar a canção “Solo le pido a Dios”. Ao analisar cada estrofe dos versos, percebemos que a composição traz temas como paz e união, o desejo de ter um mundo melhor, não querendo a indiferença, nem um futuro incerto. Fechamos o capítulo constatando que a música é um convite à união, à paz, à justiça, e, como diz o título da canção, pede a Deus que as guerras, injustiças, violências, exílios, decepções e a morte não sejam indiferentes às pessoas que lutam por um mundo melhor.

A relevância dessa pesquisa é poder colaborar, a partir da canção “Solo le pido a Dios”, em rever um passado que não deve ser esquecido na história da América Latina. Também desejamos que a pesquisa possa contribuir para outros estudos que busquem criar pontes entre Brasil e outros países vizinhos de língua espanhola como Argentina. Nesse estudo constatamos que, mesmo que haja diferença linguística entre os dois, são países fronteiriços e que compartilham muitos elementos comuns. Ambos comungam de histórias parecidas, como o período de ditadura militar, e que encontraram, em sua música, um instrumento de luta contra os sistemas autoritários.

A paz depende da democracia. As boas atitudes fazem mudar qualquer aspecto seja qual for. A liberdade, a justiça, a não violência e união, são conquistas que, desde outrora, são metas a serem realizadas. Regimes autoritários, sistemas

que esmagam, geram medo e aprisionam, tudo isso desaparecerá quando a democracia for de fato o verdadeiro alvo da humanidade.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACUÑA, Carlos; SMULOVITZ, Catalina. ¿ni olvido ni perdón? : derechos humanos y tensiones cívico- militares en la transición argentina. **Cedes**. Buenos Aires, jul, 1991. Disponível em: https://repositorio.cedes.org/bitstream/123456789/3372/1/doc_c69.pdf. Acesso em: 10 nov. 2022.

ALMEIDA, Ricardo. As ditaduras militares no cinema argentino e brasileiro: uma análise de a história oficial e pra frente Brasil. **Baleia na rede**. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009 ISSN – 1808 -8473 128. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2_A_s_ditaduras_no_cinema.pdf. Acesso em: 04 ago. 2022.

ALVES, Valéria. “É proibido proibir”: a cena tropicalista em tempos de autoritarismo. **Verinotio** - revista on-line de filosofia e ciências humanas. Abr. / 2014. Disponível em: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.86302310494988.pdf>. Acesso em: 29 Maio. 2022.

AQUINO, Israel; VOLTAIRE, Vanessa. Canções de texto e contexto na “Nueva Canción” latino-americana. **Boletim Historiar**, n. 19, abr./ jun. 2017, p. 50-65. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/342886430_Cancoes_de_texto_e_contexto_na_Nueva_Cancion_latino-americana. Acesso em: 17 out. 2022.

BARROS, José. História e música Considerações sobre suas possibilidades de interação. **História & Perspectivas**, Uberlândia (58); 25-39, jan./jun. 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/330327750_Historia_e_musica_consideracoes_sobre_suas_possibilidades_de_interacao. Acesso em: 09 mar. 2021.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música** / Roy Bennett; Tradução, Maria Teresa Resende Costa. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986. Disponível em: <https://doceru.com/doc/nnene5c>. Acesso em: 15 jun. 2020.

BORGES, A. **Pra falar das flores: O uso político da música durante a ditadura militar**. Monografia (graduação em ciência política) Instituto de Ciência Política Universidade de Brasília - UnB. Brasília, p. 49. 2017. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/20226/1/2017_AtilaFauziDutraBorges_tcc.pdf. Acesso em: 29 Maio. 2022.

CAGLIARI, Gladis. Indo aos manuscritos das cantigas medievais nas aulas de linguística histórica. **Revista Sigmun**, 2019, vol. 20, n. 2. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/343685353_indo_aos_manuscritos_das_cantigas_medievais_nas_aulas_de_linguistica_historica_-_considering_the_manuscripts_of_the_medieval_cantigas_in_historical_linguistics_classes. Acesso em: 03 mar. 2022.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. **História breve da música ocidental**. Estado da Arte. Junho 2010, Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em: [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/2732/9/Histo%CC%81ria%20Breve%20da%20Mu%CC%81sica%20Ocidental%20\(2010\).pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/2732/9/Histo%CC%81ria%20Breve%20da%20Mu%CC%81sica%20Ocidental%20(2010).pdf). Acesso em: 06 jan. 2023.

CARAPINA, Isabela da Silva. **A voz latino-americana de Mercedes Sosa: uma análise de gênero e raça através de perspectivas decoloniais/**. Monografia (Licenciatura em História) Universidade Católica de Goiás. Goiânia, p. 95. 2022. Disponível em: <https://repositorio.pucgoias.edu.br/jspui/bitstream/123456789/4559/1/Monografia%20Isabela%20%282%29%20-%20RAG.pdf>. Acesso em: 17 out. 2022.

CAROCHA, M. **Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)**. Dissertação de mestrado (Pós-graduação em história social) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 127. 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp056879.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2022.

CALIOFF. Como hice. // **Solo le pido a Dios de León Gieco** //. Youtube, 10 jun. de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f12hXoXr620&t=174s>. Acesso em: 01 nov. 2022.

CAVINI, Maristella. História da Música Ocidental uma breve trajetória desde a Pré-História até o século XVII. **Coleção UAB-UFSCar**. São Carlos, 2011. Disponível em: http://audiovisual.uab.ufscar.br/impresso/2016/em/em_maristela_historiamusica_1.pdf. Acesso em: 12 ago. 2021.

CERQUEIRA, Fábio. Em busca da educação grega: Plutarco e a representação da música grega na época romana. **(GTHA / ANPUH)**. 30 de agosto a 3 de setembro de 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/42108785/em_busca_da_educa%c3%87%c3%83o_grega_plutarco_e_a_re_pre_senta%c3%87%c3%83o_da_m%c3%9asica_grega_na_%c3%89poca_romana>. Acesso em: 06 out. 2022.

CERQUEIRA, Fábio; MENDES, Michel. Orfeu e noções de música em proclo. **Clássica**, e-ISSN 2176-6436, v. 34, n. 1, p. 239-268, 2021. Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/ca33/ed24e5e730b38ccc6e17f1fda43fd6b5dc75.pdf?_ga=2.192579565.694753961.1667697504-784687481.1667697504. Acesso em: 06 out. 2022.

CONSTANTE, Bruno. A canção como ferramenta de luta política e social: os diferentes casos na América Latina. **Temporalidades** – Revista de História, ISSN 1984-6150, Edição 28, v. 11, n. 1 (set./dez. 2018) Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/6106/9751>. Acesso em: 05 Maio. 2022.

DE LOS SANTOS ROJAS, María Paula. La censura cultural durante la dictadura militar Argentina: 1976-1983. **Revista Semestral** de Iniciación a la Investigación en Filología Vol. 12 (Marzo 2015) 51-78 Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778). Disponível em: <https://w3.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr12.3.DelosSantosRojas.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2022.

DOCUMENTOS REVELADOS. **Lista Negra**. Abril, 2018. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2018/04/lista-negra.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2022.

DORNELLES, Vanessa. “**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 (Licenciatura em História) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 138. 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189513/001087493.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 05 Maio. 2022.

DORNELLES, Vanessa. As canções de león gieco e a luta por memória, verdade e justiça na Argentina (1983- 1992). História e Cultura. **Dossiê Temático**. v.10, n.2, dez/2021 | ISSN: 2238-6270. Disponível em: <https://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3494>. Acesso em: 16 nov. 2022.

EUKERA STORE. **Nelida Lobato - Facilmente y El Play Boy**. Youtube. 02 de ago. de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mzq04wqohzw>. Acesso em: 11 nov. 2022.

FANJUL, Adrián. Tallado y demarcación: Composiciones transpuestas entre el rock de Brasil y de Argentina. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 13, n. 2, p. 359-381, maio/ago 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ld/a/YPzVCPCpBs7d6k5CNftPWvw/?format=pdf&lang=es>. Acesso em: 07 nov. 2022.

FAUSTO, Boris, A história do Brasil, Boris Fausto. – 12. Ed., 1. **Reimpr.**- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. – (Didática, 1). Disponível em: <https://mizanzuk.files.wordpress.com/2018/02/boris-fausto-historia-do-brasil.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2021.

FRANCA, Torre. "Sólo pienso en ti": la historia real detrás de un himno. **Lanuevaespaña**. 01. 12. 18. Disponível em: https://www-lne-es.translate.google.com/sociedad/2018/12/01/pienso-historia-real-detras-himno-18639312.html?_x_tr_sl=es&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-br&_x_tr_pto=sc. Acesso em: 01 ago. 2022.

FIUZA, Alexandre. A censura musical argentina durante a ditadura militar (1976-1983). Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – **ANPUH** • São Paulo, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300907737_arquivo_comunicacaoanpuh2011.pdf. Acesso em: 14 ago. 2022.

GEO, Júlio. **Caetano Veloso e os Mutantes é Proibido Proibir (discurso legendado)**. Youtube, 04 de jul. de 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4xEz2uva_ZE. Acesso em: 29 abr. 2022.

GIECO, León. Artista. Biografia. **CMTV**, [s.d.] Disponível em: https://www.cmtv.com.ar/biografia/show.php?bnid=128&banda=Leon_Gieco. Acesso em: 07 jun. 2022.

GIECO, León (Biografia). In: **Wikipédia, a enciclopédia livre**. Brasil, 2022. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Le%C3%B3n_Gieco. Acesso em: 07 out. 2022.

GIMÉNEZ, Beatriz. Canto engajado em tempos autoritários: Mercedes Sosa e Elis Regina. **ANPUH** - Brasil -3º Simpósio Nacional de História. – Recife, 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565316468_arquivo_andreabwg_anpuh2019.pdf. Acesso em: 20 jul. 2022.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. - História da música ocidental. **Gradiva**. Editor: Guilherme Valente, 2007. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/grout__palisca_-_hist%c3%b3ria_da_m%c3%basica_ocidental.pdf. Acesso em: 17 out. 2022.

LUCAS CAMARGO. **Another Brick In The Wall (Legendado PT-BR)**. Youtube 9 de jun. de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mP-ZAgSMAkE&t=186s>. Acesso em: 08 nov. 2022.

MACEDO, Hélio, de. **A guerra das Malvinas e as perspectivas para a região Sul-Americana**. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://bdex.eb.mil.br/jspui/bitstream/123456789/3888/1/MO%205991%20-%20MACEDO.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2022.

MELOGRANO, Lecuna, Luis. “**Apuntes para una política cultural**”. En Cultura y Democracia. Documentos de trabajo del Taller de Cultura y Medios de Comunicación, Centro de Participación Política, Movimiento de Renovación y Cambio, UCR, Buenos Aires, 1983.

MIOLTELLO, Valdemir; SOUZA, Nathan. “Hay que seguir luchando”: arte e compromisso nos discursos autobiográficos de Mercedes Sosa. **Polifonia**, Cuiabá-MT, vol.27, n.47, p. 01 a 362, jul.-set., 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/346696879_Hay_que_seguir_luchando_art_e_e_compromisso_nos_discursos_autobiograficos_de_Mercedes_Sosa. Acesso em: 15 nov. 2022.

MOURÃO, Srilis. **História da música erudita e popular**, I, II E III. Governo do Estado de Goiás, Setembro 2017. Disponível em: <
https://www.academia.edu/35844742/Apostila_Hist%C3%B3ria_da_M%C3%BAsica. Acesso em: 06 out. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **IASPM** (Cidade do México, abril de 2002). Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf. Acesso em: 31 abr. 2022.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar Argentina 1976-1983: Do golpe de estado à restauração democrática** / Marcos Navaro; Vicente Palermo; Tradução Alexandra de Mello e Silva – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

OLIVEIRA, B. **O escândalo de uma nova perspectiva: Trajetória do movimento do rock argentino (1966-1973)**. Dissertação (Mestre em História Social)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, p. 214. 2006. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/12948/1/dissert_completa2.pdf. Acesso em: 16 nov. 2022.

PASCUAL, Alejandra Leonor. **Terrorismo de estado - A Argentina de 1976 a 1983**. 1997. 197 f. Tese de doutorado. Universidade Federal - Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PLATÃO, 427-347 a.C. A República / Platão; Tradução de Carlos Alberto Nunes. – 3. Ed – Belém: **EDUFPA**, 2000. Disponível em:

https://aedmoodle.ufpa.br/pluginfile.php/213182/mod_resource/content/1/Plat%C3%A3o%20-%20A%20Rep%C3%BAblica.pdf. Acesso em: 21 set. 2022.

PEREIRA, André. Um olhar sobre o governo João Goulart (1961-1964) através da imprensa passo-fundense: os jornais o nacional e diário da manhã. **Democracia Liberdades Utopias**. ANPH. 18 21/07.2018. Disponível em: http://www.eeh2018.anpuh-rs.org.br/resources/anais/8/1531189958_arquivo_textocompleto-anpuh.pdf. Acesso em: 02 dez. 2021.

PERÍODOS da ditadura. A reabertura política - de 1979 a 1985. **Memórias da ditadura** {s.d.} Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/periodos-da-ditadura/> Acesso em: 04 Maio. 2022.

PINHEIRO, Manu. **Cale-se: a MPB e a ditadura militar** / Manu Pinheiro. – Rio de Janeiro: Livraria Limitados, 2019.

PIRES, Débora Costa. História da música: antiguidade ao barroco. / Débora Costa Pires. – Centro Universitário Leonardo da Vinci – **Indaial**: UNIASSELVI, 2019. Disponível em: <https://www.uniasselvi.com.br/extranet/layout/request/trilha/materiais/livro/livro.php?codigo=36790>. Acesso em: 05 set. 2022.

RIBEIRO, Heloísa. A ditadura militar na argentina (1976-1983): o aparato repressivo e a justiça de transição. **Humanidades em diálogo**, v. 10 (2021) <https://doi.org/10.11606/issn.1982-7547.hd.2021.159255>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/159255/170432>. Acesso em: 06 ago. 2022.

RIEDEL, Carlos. La historia detrás de la canción: “Solo le pido a Dios”, de León Gieco. **Enlacecrítico**. Fevereiro, 2022. Disponível em: <https://www.enlacecritico.com/musica/la-historia-detras-de-la-cancion-solo-le-pido-a-dios-de-leon-gieco/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

SANTANA, Alessandro. Olhar sobre as metáforas cantadas por Mercedes Sosa e outros cantores durante as ditaduras militares na argentina e outros países da América Latina. **Revista Letrando**, v. 2 jul./dez. 2012. Disponível em: <http://revistaletrando.com.br/revista/volume2/05.Elissandro.pdf>. Acesso em: 04 Maio. 2022.

SCHIANO, Leonardo. **Entrevista a León Gieco**. Youtube, 07 de jan.de 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bxkh0xCiOKs>. Acesso em: 01 nov. 2022.

SCHMIDT, Paulo. **Guia Politicamente incorreto dos presidentes da república** / Paulo Schmidt. – 2ªed. – Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SERGL, Marcos. Identidades sonoras na ditadura militar brasileira (1964-1985). **Revista Lumen** et virtus issn 2177-2789 Vol. iv nº 8 Fevereiro/ 2013. Disponível em:
https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_8/pdf/paisagens%20sonoras%20na%20ditadura%20militar%20brasileira.pdf. Acesso em: 13 Maio. 2020.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937 - 45/ 1969 - 78)**. Rio de Janeiro / Angra dos Reis, setembro de 2007. Disponível em:
https://www.academia.edu/7581198/SILVA_Alberto_Moby_Ribeiro_da_Sinal_Fechado_a_m%C3%BAsica_popular_brasileira_sob_censura_1937_45_1969_78._
 Acesso em: 14 Maio. 2022.

SOUZA, A. “**É o meu parecer**”: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974). Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em História), centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa. João Pessoa, p. 325. 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/5950/1/arquivototal.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2022.

SOUZA, Cindy; ARAÚJO, Elcio; ROCHA, Uizenairian. A música como forma de expressão e manifestação contra a ditadura-civil militar no Brasil. **Das Amazônias** / Revista Discente de História da UFAC. Rio Branco – Acre, v.4, n.1, (Jan-jul) 2021, p. 26-35. Disponível em:
https://www.academia.edu/49461927/a_m%C3%AAsica_como_forma_de_express%C3%A3o_e_manifesta%C3%87%C3%83o_contra_a_ditadura_civil_militar_no_Brasil. Acesso em: 06 jul. 2022.

SOUZA, Nathan. A enunciação tonitruante do discurso de militância em “Solo le pido a dios”, de León Gieco. **abehache** - nº 13 - 1º semestre 2018. Disponível em:
<https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/231/222>. Acesso em: 03 nov. 2022.

SOUZA, Nathan; MIOTELLO, Valdemir. “Hay que seguir luchando”: arte e compromisso nos discursos autobiográficos de Mercedes Sosa. **Polifonia**, Cuiabá-MT, vol.27, n.47, p. 01 a 362, jul.-set., 2020. Disponível em:
https://www.academia.edu/44240690/_Hay_que_seguir_luchando_arte_e_compromisso_nos_discursos_autobiogr%C3%A1ficos_de_Mercedes_Sosa. Acesso em: 07 ago. 2022.

TELEVISIÓN PÚBLICA. **¿Qué fue de tu vida? León Gieco 20-11-10 (3 de 4).**

Youtube, 22 de nov. de 2010. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Fb3Z5RnrDC8&t=466s>. Acesso em: 01 nov. 2022.

ZWILLING, Caring. Os instrumentos musicais na *república* de Platão. **Conservatório de Viena**. Disponível em:

https://www.academia.edu/10799170/os_instrumentos_musicais_na_rep%C3%9ablica_de_plat%C3%83o. Acesso em: 11 out. 2022.