

## A enunciação tonitruante do discurso de militância em “Solo le pido a dios”, de León Gieco<sup>30</sup>

Nathan Bastos de Souza<sup>31</sup>

**Resumo:** Neste trabalho estuda-se o discurso de militância como enunciação tonitruante a partir da análise da canção “Solo le pido a Dios”, de autoria do cantor argentino León Gieco, construída mediante a observação de sua materialidade linguística em relação com seu contexto de produção/recepção. Na revisão bibliográfica, justificamos e apresentamos a perspectiva dos estudos culturais como prática de intervenção política, em uma primeira subseção; na seguinte, privilegiamos os estudos de CHARAUDEAU (2006) e ANGENOT (2015) sobre o discurso militante e cotejamos as categorias desses autores com as questões de alteridade e ato ético, tal como produzidas pelos estudos de BAKHTIN (2010a; 2011).

**Palavras-chave:** enunciação tonitruante; discurso de militância; canção argentina.

**Resumen:** En este trabajo se estudia el discurso de militancia como enunciación tonitruante a partir del análisis de la canción “Solo le pido a Dios”, de autoría del cantor argentino León Gieco, construida por medio de la observación de su materialidad lingüística en relación con su contexto de producción/recepción. En marco teórico, justificamos y presentamos la perspectiva de los estudios culturales como práctica de intervención política, en una primera subsección; en la siguiente, privilegiamos los estudios de CHARAUDEAU (2006) y ANGENOT (2015) sobre el discurso militante y cotejamos las categorías de esos autores con las cuestiones de alteridad y del acto ético, tal como producidas por los estudios de BAKHTIN (2010a; 2011).

**Palabras clave:** enunciación tonitruante; discurso de militancia; canción argentina.

### Introdução

*Merecer la vida, no es callar y consentir  
Tantas injusticias repetidas...  
Es una virtud, es dignidad  
¡Y es la actitud de identidad más definida!*

*Honrar la vida, Eladia Blázquez*

Pensar em resistências à escatologia política não é tarefa apenas do hoje, do instantâneo, é uma questão que entra no “grande tempo”. Como BAKHTIN (2011: 363)

<sup>30</sup> Recebido em 20 de fevereiro de 2018. Aceito em 06 de julho de 2018.

<sup>31</sup> Mestre em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

ensina, tudo aquilo que nasce e está integralmente inscrito no hoje morre junto ao presente, de modo contrário, aquelas obras que reúnem em si os séculos passados entram na ordem do tempo futuro, mais permanente, que o autor chamou “grande tempo”. É assim com a canção “*Solo le pido a Dios*”, letra de León Gieco, que é objeto de estudos deste texto e que compreendemos como uma enunciação tonitruante do discurso de militância.

A canção de autoria de León Gieco, um cantor do rock nacional argentino, foi produzida em meio a um contexto delicado em seu país que passava por quase duas décadas sob regime militar: entre 1966 e 1973 uma primeira ditadura, considerada “branda” (PUJOL 2010), seguida de uma abertura democrática que durou apenas três anos, quando acontece um segundo golpe de estado, essa seria a ditadura mais “sangrenta”, conforme PUJOL (2010), que inicia em 1976 e termina em 1983.

Em 1982, a junta militar dá seus últimos suspiros, já não encontrava mais apoio popular e a Guerra das Malvinas teve um papel central no processo de redemocratização, de acordo com GIORDANI (2010):

*La fallida empresa de ocupar y recuperar las Islas Malvinas por parte de las Fuerzas Armadas Argentinas –el conflicto armado con el Reino Unido terminó con la capitulación argentina el 14 de junio de 1982 dejando un saldo de 649 muertos argentinos, cifra que se incrementaría con las secuelas no resueltas de la guerra–, marcó el comienzo del fin de una dictadura que, sin credibilidad alguna, no encontraba más argumentos para sostenerse en el poder. El gobierno de facto de Leopoldo Fortunato Galtieri estaba sumergido en una crisis institucional, política, económica y social, resultado de los propios errores, barbaries que ya eran inocultables. El contexto internacional, además, le era adverso: ya no se necesitaba de la cruenta mano de los militares argentinos para sostener la Doctrina de la Seguridad Nacional. Durante los meses que duró la guerra se acentuó el fervor patriótico de militares y civiles, con multitudinarias muestras de solidaridad de la ciudadanía hacia los soldados. En ese contexto, un decreto prohibió la difusión de música en inglés en los medios de comunicación. La prohibición tuvo una consecuencia inmediata insospechada: el boom del rock nacional, movimiento que fue capaz de canalizar las inquietudes de una juventud que, sin haber experimentado la libertad, se identificaba, como en tantos lugares del mundo, con el rock (GIORDANI 2010: 139).*

No último ano do regime, um ato constitucional proíbe na Argentina a difusão de músicas em inglês, o que foi bastante benéfico para autores do rock nacional, como Gieco. Mercedes Sosa, que estava exilada na Europa desde 1979, começou a se

familiarizar com essa canção de Gieco por meio de uma fita cassete enviada pelo autor (BRACELI 2010). Mercedes, mesmo no exílio, não parou de trabalhar e incorporou ao repertório de seus shows “*Solo le pido a Dios*”, que em pouco tempo se tornou uma das canções mais esperadas em suas atuações em todo o mundo. Em 1982, Mercedes Sosa voltou à Argentina para fazer alguns concertos em Buenos Aires e o sucesso maior deles foi a canção ora estudada interpretada por ela e por Gieco.

Nesse ínterim, tomamos a canção como objeto cultural que permite vislumbrar um projeto ideológico gestado por ela. O que era insuportável (a ditadura, a censura) se tornaria ainda mais insuportável, no dizer de WISNIK (1980), se a canção acabasse ou fosse silenciada:

O que acontece calar a boca de um vulcão semi-ativo: desses que exalam há séculos um vapor contínuo? Um grito, um clamor que o tempo todo escapa entre o que se deseja e o que vive: talvez só seja possível entender o uso da música assim, perguntando da sua força, e da força da demanda que a sustenta no ar. Se toda a música usada por nós fosse calada de repente, talvez isso abalasse **profundamente** a ordem das coisas, pois, pelo menos por um momento, tornaria o insuportável insuportável (grifo do autor) (WISNIK 1980: 17).

Assim, para localizarmos nossa reflexão e delimitarmos o campo possível deste texto, realizamos um recorte no objeto canção e estudamos sua materialidade linguística, tal como é possível por meio do método sociológico desenvolvido por BAKHTIN (2009), relacionando as formas materiais com o contexto de produção/recepção. Na revisão bibliográfica, em uma primeira seção, justificamos e localizamos os estudos culturais à moda latino-americana com base nas manifestações da cultura popular e como prática política; na segunda subseção, privilegiamos a perspectiva do estudo de CHARAUDEAU (2006) e de ANGENOT (2015) a respeito do discurso militante cotejado com as categorias baktinianas de alteridade de ato ético.

## **1 A emergência dos estudos culturais latino-americanos como prática política**

Os estudos culturais surgiram por volta dos anos 1950/1960, no mundo anglofalante e se configuraram, desde então, como um campo interdisciplinar, funcionando como um “movimento democratizador da cultura” (SZURMUK; IRWIN

2009: 9). Na América Latina o conceito de estudos culturais ainda é muito recente (talvez por esse motivo sua emergência) e, embora parta, sobretudo, dos estudos anglo-saxônicos, guarda heranças com a ensaística do século XIX e o ensaio crítico do século XX (SZURMUK; IRWIN 2009: 10).

Alguns momentos são decisivos para o desenvolvimento dos estudos culturais latino-americanos, dentre eles, destacam-se:

1. A tradição ensaística latino-americana dos séculos XIX e XX;
2. As influências da recepção dos textos da Escola de Frankfurt, do Centro para Estudos Culturais de Birmingham e do Pós-estruturalismo francês;
3. A decisiva relação horizontal (sul-sul) com os avanços intelectuais dos projetos acadêmicos de outras áreas geográficas sobre os estudos do subalterno e o pós-colonialismo;
4. O desenvolvimento de uma agenda de estudos culturais latino-americanos nos Estados Unidos, originada nos movimentos sociais de políticas de identidade – especialmente feminismo, movimentos chicano e afro-americano, militância gay – no questionamento dos cânones e das epistemologias, além, é claro, da participação progressivamente aumentada de intelectuais latino-americanos em universidades daquele país (SZURMUK; IRWIN 2009: 10).

É interessante perceber que no movimento dessas relações horizontais (sul-sul), que origina as chamadas “epistemologias do sul” (SANTOS; MENESES 2009), se encontram as agendas dos considerados “países subalternos”, e intelectuais provenientes deles se alçam, contraditoriamente, a países de grande tradição científica, causando a divulgação da perspectiva teórica nos grandes centros e a tradução de suas publicações nas diferentes línguas. Por exemplo, o caso de Edward Said, palestino, que desenvolveu sua carreira acadêmica nos Estados Unidos; também Stuart Hall, jamaicano, que se radicou na Inglaterra e de lá desenvolveu sua teoria. A contradição entre lutar contra o sistema colonial e estar infiltrado nele, como foi o caso dos dois estudiosos acima mencionados, não foi problema para os desenvolvimentos que ambos deram à reflexão sobre a cultura e o desvelamento das questões sociais exigidas por ela.

Não por acaso, então, os estudos culturais sempre se orientam em uma perspectiva de prática de intervenção política (SZURMUK; IRWIN 2009: 11),

necessária quando os intelectuais perceberam que o pensamento pós-colonial se impõe e é preciso uma luta por espaços acadêmicos pelos autores que não provêm dos grandes centros de investigação, mas mesmo assim têm contribuições no sentido das lutas sociais.

A perspectiva dos estudos culturais desenvolvida na América Latina, originária dos trabalhos ensaísticos dos últimos dois séculos (XIX e XX), tem como questões de base as discussões entre o nacional e o continental, o rural e o urbano, a tradição versus a modernidade, a memória e a identidade, mas dá especial atenção ao papel desenvolvido pelos intelectuais e pelas instituições na formação de discursos e de práticas sociais, culturais e políticas. Por tais motivos, muitos críticos têm questionado o caráter cosmopolita dos estudos culturais latino-americanos, argumentando que

*[...] en América Latina los estudios culturales tienen una tradición propia anterior a la importación de los modelos de prácticas de estudios culturales que se originaron en la academia norteamericana en los años ochenta y noventa (SZURMUK; IRWIN 2009: 12).*

Em contraposição, o enfoque dos trabalhos desenvolvidos na América Latina tem se dado com especial atenção à chamada “cultura popular” (CANCLINI 1983), interessando-se por suas formas no eixo da modernidade e em luta com o capitalismo.

Dessa maneira, nos parece que existe a emergência dos estudos culturais latino-americanos, partindo da reflexão de SANTOS (2009: 23), porque “o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal”, que se dá conforme um jogo de luzes, tornando partes da realidade visíveis e outras, por conseguinte, invisíveis. Conforme esse pensamento, o universo se divide em dois: “o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’. A distinção é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, tornando-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente” (SANTOS 2009: 23).

Em outras palavras, continuando o raciocínio do autor, é impossível a co-presença dos dois lados da linha. Assim, é reforçada a emergência dos estudos culturais nas relações de ordem horizontal (sul-sul) porque na mesma medida em que o norte (configurado aqui metaforicamente como o “poder”) lança luz sobre si mesmo, lança trevas na direção contrária. Nos termos de BAUTISTA (2014: 83), temos que

*“pensarnos a nosotros mismos, pero, desde el horizonte histórico y cultural de nuestra propia realidad, desde nuestros propios problemas, desde nuestras propias concepciones, desde nuestras propias ‘cosmovisiones’”.*

Por fim, recuperamos uma informação que delimita esse quadro de referências dos estudos culturais à moda latino-americana. Conforme SZURMUK e IRWIN (2009), entre 1996 e 1997 a revista britânica *Journal of Latin American Cultural Studies* entrevistou uma série de estudiosos da cultura latino-americana que se consideravam representantes do movimento no continente. Quase sem exceção, os intelectuais que se alinhavam às questões da cultura se declaravam interessados na investigação de temas da agenda nacional (como foi o caso de B. Sarlo) ou o desenvolvimento de programas distintos daqueles da agenda norte-americana (como N. G. Canclini, que declarou, ademais, ter se envolvido com estudos culturais sem ao menos saber como denominavam a corrente de estudos, ou seja, que seu trabalho é anterior à nomenclatura).

Nessa mesma série de entrevistas, SZURMUK e IRWIN (2009) informam que J. Franco delineou três operações que os discursos metropolitanos realizam sobre as perspectivas epistemológicas advindas do “terceiro mundo”, quais sejam: 1) a **exclusão**, justificada segundo a ideia de que o terceiro mundo é irrelevante à teoria; 2) a **discriminação**, porque o terceiro mundo é irracional, segundo os discursos metropolitanos, e, portanto, subordinado ao conhecimento racional produzido na metrópole; e 3) o **reconhecimento**, justificado apenas pelo fato de considerar-se que o terceiro mundo é um lugar do instintivo (SZURMUK; IRWIN 2009: 16).

Por fim, para concluirmos esta seção, vale o apontamento a respeito do uso de categorias e de dados que se localizam ideologicamente na América Latina, sobretudo em sua parte hispano-falante. Nos termos de SANTOS (2009), o que acontece, em geral, é a produção de uma invisibilidade sobre a América Latina e os bens culturais produzidos neste continente. Desse modo, tomar como objeto de estudo e reflexão a cultura popular latino-americana, materializada em uma canção como aqui ou em um cancionário como desenvolvido por nós em outro estudo (SOUZA 2017), se configura, antes de gesto de pesquisa, como ato político, ético.

## **2 A enunciação tonitruante do discurso de militância**

BAKHTIN (2011: 356) afirma que a palavra viva, que não se separa do ambiente dialógico, busca “ser ouvida e respondida. Por sua natureza dialógica, ela pressupõe também a última instância dialógica”. O movimento que instaura o dialógico no interior da palavra é da natureza dela, que quer ser “ouvida”, que busca “escuta”, que procura o “outro” como lugar único de constituição. E, afirma o autor russo: “É inadmissível a solução à revelia. Minha palavra permanece no diálogo contínuo, no qual ela será ouvida, respondida e reapreciada”, isto é, a palavra não busca um diálogo viciado sem interação.

Essa palavra que busca escuta está desde o diálogo cotidiano até os tratados filosóficos mais desenvolvidos, atravessando os gêneros discursivos de ponta a ponta, dos mais simples até os mais complexos. É interessante que, para o caso do discurso da canção, gênero produzido como meio de entretenimento, ligado à fruição estética, a palavra não apresenta um *a priori* que seja político, com intenções de discussão de temas pertinentes às mazelas sociais.

Contudo, os objetos estéticos produzidos durante os vários anos que a Argentina passou sob regime militar refletiriam e refratariam essa realidade, de modo que a canção daquele país entre os anos de 1960 e 1980 apresenta características de forte crítica social, contexto que gerou o que ficou conhecido mais tarde como “canção de protesto”. CHARAUDEAU (2006: 40) afirma que, nesse ínterim, não é o discurso que é político, “mas a situação que assim o torna. Não é o conteúdo do discurso que assim o faz, mas é a situação que o politiza”.

De acordo com ANGENOT (2015: 145), a essência da retórica do militante é querer sempre colocar muitas palavras no mundo, “muito convencer e muito explicar, muito esclarecer, tornar muito coerente”. Assim, ao dar corpo e voz à luta e convidar o público a entrar nessa empreitada, o traço distintivo da retórica militante é o excesso. Isso acontece porque o ato de cantar na canção militante se torna ato ético que

[...] supera toda hipótese, porque ele [o ato] é – de um jeito inevitável, irremediável e irrevogável – a realização de uma decisão; o ato é um resultado final, uma consumada conclusão definitiva; concentra, correlaciona-se e resolve em um contexto único e singular já final o sentido e o fato; [...] o ato constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha uma vez por todas (BAKHTIN 2010: 80).

Dessa maneira, o ato ético é uma tomada de posição, que é feita de uma vez por todas, irretornável, com a qual se deve responder com o todo do corpo e o todo da responsabilidade. Já que sabemos, como o filósofo russo explica que “viver significa participar do diálogo [...]” (BAKHTIN 2011: 348) e essa participação se dá “com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos” (BAKHTIN 2011: 348). Em outros termos, no mundo do ato, mundo da vida, entramos com o todo de nós mesmos, do “corpo à palavra” (BAKHTIN 2011; BUBNOVA 2016), isto é, com o todo material exterior e com o todo interior que se exterioriza em direção ao outro.

Qualquer tentativa de escapatória especializa a responsabilidade, tal é o caráter inevitável da responsabilidade que o ato coloca em cena (PONZIO 2012). É por esse motivo que, nas lutas contra as ditaduras na América Latina, tantos tenham dado “o rosto a bater”, porque naquele contexto em específico não seria possível se negar a dizer a palavra, para retomarmos a reflexão de WISNIK (1980), seria deixar que o insuportável se tornasse insuportável.

Nessa esteira, CHARAUDEAU (2006: 272) explica a constituição dos grupos de militância partindo do pressuposto de que fazem parte da sociedade cidadã, que são sujeitos que partilham “com ela a preocupação com a coisa política e se caracteriza[m] por uma especificidade que é seu engajamento na ação”. De acordo com essa definição, o sujeito militante é aquele que ao perceber algo que não vai bem no ambiente político decide levantar-se contra algo. É o que acontece com os movimentos sindicalistas ou partidários nos distintos momentos da sociedade moderna.

Historicamente, os grupos militantes, no entendimento de CHARAUDEAU (2006), sempre estiveram à sombra dos partidos políticos, interessados no que acontece nos bastidores da vida política. Seu discurso se constroi com base em uma imagem combativa, integrando um imaginário de virilidade (“Nós combatemos”)<sup>32</sup> ou de fecundidade (“Nós combatemos por nossos filhos!”). Para o caso de “*Solo le pido a Dios*”, objeto de nossa atenção aqui, a constituição do grupo de militância adepto às ideias veiculadas pela canção se deu de maneira diferente, já que não há *a priori* uma ação sindicalista ou partidária envolvida que convoque o levante.

---

<sup>32</sup> Os exemplos são retirados de CHARAUDEAU (2006).

Nesse sentido, o grupo de militância ali previsto se constitui, no dizer de CHARAUDEAU (2006 274), de maneira um pouco mais espontânea, “ao sabor das situações de crise”. Isso se deu por motivo de que era preciso uma força – que adveio da juventude nesse caso – para que a resistência à ditadura, em vias de acabar, se corporificasse, se tornasse uma resistência de uma juventude acoçada pela censura política, pelos ataques à democracia, ultrajada há quase vinte anos, quando do surgimento de “*Solo le pido a Dios*”.

Se o discurso dos insurrectos se levanta contra algo que está nas instituições, portanto contra uma forma de poder institucional, é preciso que sua enunciação seja tonitruante, colossal, um grito catártico. Ademais, esse grito não pode ser apenas de uma parcela pequena da sociedade, é preciso que no contexto social de uma época a enunciação militante encontre força em um coro de vozes, uma vez que “uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes é o mínimo da vida, o mínimo da existência [...] “Nenhum nirvana é possível para uma só consciência” (BAKHTIN 2010b: 322-323). CHARAUDEAU (2006: 275) argumenta que: “O ativismo militante é sempre exteriorizado de maneira tonitruante, pois ele sabe que se opõe ao que está institucionalmente instalado e que goza no sistema democrático de certa legitimidade”.

Sobre a questão de legitimidade, trata-se de reconhecimento, que os outros conferem a alguém, dando poder a essa pessoa. Em um caso como o das ditaduras, no qual um pequeno grupo se impõe sem o consentimento popular, se instalando por usurpação do poder (forma antinômica de legitimidade) (CHARAUDEAU 2006), as vozes dos insurrectos, em geral, são abafadas paulatinamente para a produção de um efeito de bem-estar social. No caso em que analisamos neste texto, a legitimidade que o governo ditatorial não possui entre a juventude argentina, porque usurpou o poder, violentou e censurou todo o tipo de levante, é concebida a Mercedes Sosa e León Gieco, que tornam a canção “*Solo le pido a Dios*” um hino da juventude rebelde.

### **3 “*Solo le pido a Dios*”: um pedido mais político que devoto**

Passemos neste momento à análise propriamente dita da canção “*Solo le pido a Dios*”, sob a qual incidiremos um olhar que atente para a materialidade da canção funcionando no discurso militante.

A canção não confrontava diretamente os militares, mas mesmo assim foi uma das canções mais notórias na divergência. Em muito pouco tempo se tornaria um hino pacifista, assim ficando registrada na memória popular (PUJOL 2010). “*Nació como plegaria y el público la adoptó como himno*” (PUJOL 2010: 312). Eis a letra:

*Solo le pido a Dios  
Que el dolor no me sea indiferente  
Que la reseca 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  
(GIECO 1984, faixa 11)*

Nessa canção, temos uma repetição formal que resulta no sentido de um desejo do locutor. 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 – e o advérbio “*Solo*” (“só” ou “somente”, dependendo do contexto), que altera o sentido de todo o enunciado, porque “*solo*” indica que o pedido é muito singelo, muito pequeno.

Também em todas as estrofes o segundo verso inicia com a partícula “*que*” seguida de um substantivo que se torna o núcleo nominal da oração. Os versos são

orientados pela estrutura “*que + substantivo*” seguida de “*no me sea indiferente*”. Assim, temos a expressão de um desejo do locutor introduzida como pedido a Deus nos primeiros versos de cada estrofe; cuja especificidade é dada nos segundos versos por meio de uma nominalização: “*el dolor*”, “*lo injusto*”, “*la guerra*”, “*el engaño*”, “*el futuro*”. Portanto, o desejo do locutor é que a dor, a injustiça, a guerra, o engano e o futuro não lhe sejam indiferentes; é esse seu pedido a Deus.

Os versos finais das duas primeiras estrofes ainda repetem a mesma estrutura, que depois é modificada nas estrofes subsequentes. Nos dois últimos versos da primeira estrofe, temos um segundo desejo “*que la reseca muerte no me encuentre/vacía y sola sin haber hecho lo suficiente*” subordinado ao primeiro, que é “*que el dolor no me sea indiferente*”. Em outros termos, para esse caso, há um laço de causalidade, porque em primeiro lugar o pedido de que a dor não seja indiferente ao locutor enlaça o sentido de que antes de encontrar a morte é preciso fazer o suficiente para evitar a dor.

Esse diálogo aqui proposto se dá no sentido de mostrar que a dor que o locutor busca prevenir não é a sua própria, mas a dor do outro; assim, esse é um discurso de militância tonitruante em defesa dos outros. E se para isso é preciso “dar a cara”, colocar o corpo, “*Que no me abofeteen la otra mejilla/Después que una garra me arañó esta suerte*”, porque em defesa daquilo que é injusto – o verso a que esses dois últimos se subordinam é o segundo da segunda estrofe, “*Que lo injusto no me sea indiferente*” – que não seja ultrajada a outra “*mejilla*” (“bochecha”, lado do rosto), já que uma “*garra*” arranhou o outro lado. Em outros termos, retomando a perspectiva bakhtiniana, o ato de cantar a injustiça é um ato ético com o qual o locutor entra com o todo do corpo e da voz na luta; um ato a que é impossível não responder.

Na terceira estrofe o núcleo nominal desse pedido a Deus é que a guerra não seja indiferente ao locutor, porque se trata de um monstro grande que pisa forte na inocência das pessoas. Novamente, o discurso de militância se alça para a defesa de alguns que não percebem o perigo ou não se levantam contra ele. Em outras palavras, a guerra não pode lhe ser indiferente por motivo de que destrói tudo o que está ao seu alcance. Os versos três e quatro dessa estrofe são tão fortes que na execução são repetidos como uma espécie de micro-refrão.

A quarta estrofe da canção parece diretamente ligada ao problema das ditaduras e, portanto, cronologicamente muito específica, já que a Argentina saía há poucos meses

do pesadelo da ditadura. O verso “*Que el engaño no me sea indiferente*” subordina os últimos dois dessa estrofe: “*Si um traidor puede más que unos cuantos/Que esos cuantos no lo olviden fácilmente*”.

Nesse sentido, que a enganação (ou mentira) não seja indiferente porque se o traidor pode mais que um grupo grande, que esse mesmo grupo se organize e não o esqueça com facilidade. Daí o poder que os grupos organizados da juventude rebelde obtiveram ao final da ditadura, com a reabertura democrática. A última estrofe, que completa a canção com o desejo de que o futuro não seja indiferente, conclui na mesma direção que apontamos sobre o problema da ditadura, agora que já não se precisa mais “marchar”, que o futuro não seja indiferente, porque antes foi preciso fugir desenganado de sua cultura para outro país, como os cantores exilados políticos fizeram.

Para concluirmos essa análise, conforme PUJOL (2010: 312), a canção foi escrita como um pedido indireto, porque a despeito de ser um pedido “*a Dios*” ele se dá indiretamente às pessoas. A retórica da canção é estratégica, na forma de uma oração religiosa faz um reclamo mais social que individual, mais político – no sentido de querer modificar a realidade – que devoto. “*Gieco pone a Dios como ultima ratio de aquello que, en rigor, solo el hombre puede resolver*” (PUJOL 2010: 312).

## **Apontamentos finais, um comentário sobre a militância**

*Yo no canto por cantar...*  
Víctor Jara

Para tecermos alguns comentários finais, retomando a questão da escatologia política, podemos afirmar que o ato de cantar da canção militante de León Gieco tem muito que ver com o ato ético de que nos fala BAKHTIN (2010a). O autor russo trata o ato ético como uma decisão dada de uma vez por todas, com a qual é preciso arcar em responsabilidade, já que o dizer não é à revelia, em um vazio social.

A enunciação de “*Solo le pido a Dios*” deve ser tonitruante, um grito catártico, colossal porque se levanta contra algo que é imensamente poderoso e, na mesma medida, violento. Assim, o cantar para militar é um ato de revolução no sentido de que é

colocar o corpo, é dar voz à luta. É entrar no mundo da vida com a responsabilidade, dar o rosto a bater, dar o corpo e a voz à luta dos rebeldes (SOUZA; MIOTELLO 2017).

Assim, a conhecida frase de Víctor Jara, na epígrafe desta seção de considerações finais, serve como modo de explicação desse ato justificado no contexto da Argentina pós-guerra das Malvinas e em pleno final da ditadura mais sangrenta: é preciso um levante organizado, que se traveste de pedido a Deus, mas que é mais político que devoto, mais ideológico que religioso. “*Yo no canto por cantar*” resume a perspectiva da canção de protesto e de militância na Argentina e na América Latina, em que cantar se configura como a única possibilidade para resistir à barbárie.

Por fim, de acordo com BAKHTIN (2011 184), que discute a questão da resistência na arte, “Devemos sentir na obra a resistência viva à realidade de acontecimento do existir; onde não existe essa resistência, onde não existe saída para o acontecimento axiológico do mundo, a obra é uma invenção e em termos artísticos jamais convence”. Desse modo, o discurso de “*Solo le pido a Dios*” se configura como resistência viva à escatologia política, como saída, como ato de escape. Para obter seus objetivos de levante, o discurso da canção parte de uma enunciação tonitruante, que é a única forma possível de manifestar-se contra as instâncias mais altas do poder, contra os aparelhos do estado opressor.

### Referências bibliográficas

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

BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

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

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

BAUTISTA, J. J. ¿Qué significa pensar desde América Latina? Introducción a una pregunta. In: BAUTISTA, J. J. *¿Qué significa pensar desde América Latina? Hacia una racionalidad transmoderna y postoccidental*. Madrid: Ediciones Akal, 2014. p. 75-89.

BUBNOVA, T. *Do corpo à palavra: leituras bakhtinianas*. Tradução, organização, e notas de Nathan Bastos de Souza. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.

CANCLINI, N. G. *As culturas populares no capitalismo*. Tradução de Paulo Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHARAUDEAU, P. *Discurso político*. Tradução de Dilson Cruz e Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006.

GIECO, L. Solo le pido a Dios. Intérpretes Mercedes Sosa e León Gieco. In: SOSA, M.; GIECO, L.; NASCIMENTO, M. *Corazón americano*. Buenos Aires: Philips Records, 1984. Disco sonoro. Faixa 11.

GIORDANI, S. *Había que cantar...* Una historia del festival nacional de folklore de Cosquín. Córdoba: Comisión Municipal de Folklore, 2010.

PONZIO, A. *Revolução bakhtiniana*. Tradução coordenada por V. Miotello. São Paulo: Contexto, 2012.

PUJOL, S. *Canciones argentinas (1910-2010)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2010.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org.). *Epistemologias do sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 23-73.

SOUZA, N. B. *A construção contraditória do discurso identitário no cancionário de Soledad Pastorutti no contexto do folclore argentino*. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Linguística/Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, 2017.

SOUZA, N. B. de; MIOTELLO, V. Os percursos éticos do cantar no discurso de denúncia social em três canções de protesto. In: *Diálogo das Letras* 6(2), 2017, 284-302.

SZURMUK, M.; IRWIN, R. M. Presentación. In: SZURMUK, M.; IRWIN, R. M. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009. 7-37.

WISNIK, J. M. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, A. M.; WISNIK, J. M.; AUTRAN, M. *Anos 70 – Música Popular*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980. 7-24.