

“Hay que seguir luchando”: arte e compromisso nos discursos autobiográficos de Mercedes Sosa

"hay que seguir luchando": art and commitment in Mercedes Sosa's autobiographic discourses

“hay que seguir luchando”: arte y compromiso en los discursos autobiográficos de Mercedes Sosa

Nathan Bastos de Souza

[nathan.diagramacao@gmail.com](mailto:nathan.diagramacao@gmail.com)

Valdemir Miotello

[miotello@terra.com.br](mailto:miotello@terra.com.br)

#### Resumo

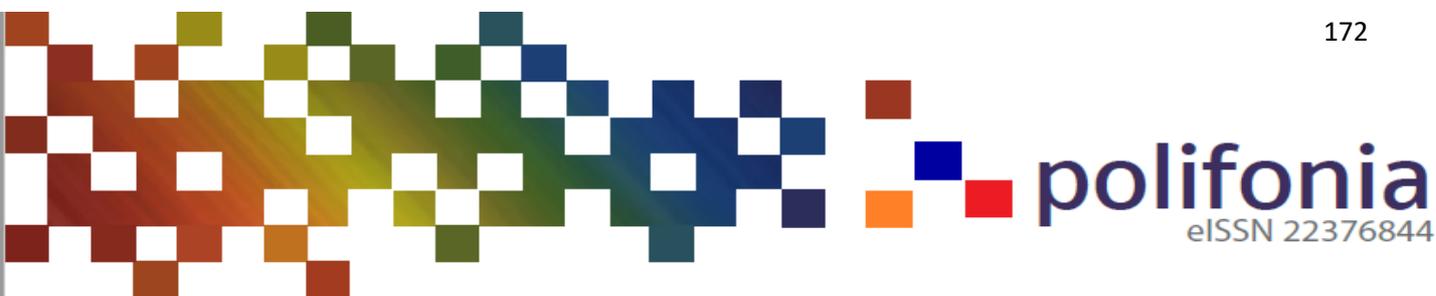
O objetivo deste artigo é estudar o entrelaçamento entre arte e compromisso nos discursos autobiográficos de Mercedes Sosa (1935-2009) em torno do tema da ditadura militar. Para tanto, o material de nossa pesquisa é constituído de fragmentos de dois documentários, *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica* e *Como un pájaro libre* – e uma entrevista. Os dados com que lidamos neste artigo recortam o tema ditadura nesses materiais, dos quais transcrevemos e analisamos fragmentos de discurso autobiográfico. Metodologicamente, o discurso autobiográfico é estudado desde um ponto de vista da transgressão do eu em relação ao relato, isto é, na medida em que há um desacordo entre discurso e história. Em uma seção que funciona como contextualização histórica, apresentamos a Argentina do período histórico em que se passaram a ditadura militar (1976-1983) e o conseqüente exílio de Mercedes Sosa na Europa durante aqueles anos. A abordagem teórica é advinda dos estudos de Bakhtin (2010), especialmente ligados à ética e dos estudos de Carvajal e Nogueira (2014) sobre o conceito de “enunciar a ausência”. Por fim, nossa análise discute o compromisso social de Mercedes Sosa com a formulação de uma arte engajada, a crítica aos artistas e intelectuais indiferentes e o enfrentamento das desigualdades.

Palavras chave: arte e compromisso; ditadura militar argentina; Mercedes Sosa.

#### Abstract

The aim of this paper is to study the interlacing between the art and the commitment in the autobiographical discourses of Mercedes Sosa (1935-2009) around the theme of military dictatorship. The material of our research consists of fragments of two documentaries, *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica* and *Como un pájaro libre* - and an interview. The data that we deal in this paper cut out the dictatorship theme in these materials, from which we transcribe and analyze fragments of autobiographical discourse. Methodologically, the autobiographical discourse is studied from the point of view of the transgression of the I in relation to the report, that is, to the extent that there is a disagreement between discourse and history. In a section that serves as historical context, we present Argentina from the historical period in which the military dictatorship (1976-1983) and the consequent exile of Mercedes Sosa in Europe during those years. The theoretical approach comes from the studies by Bakhtin (2010), especially linked to ethics and the studies by Carvajal and Nogueira (2014) about the concept of “enunciating the absence”. Finally, our analysis discusses Mercedes Sosa's social commitment with the formulation of an engaged art, the criticism to indifferent artists and intellectuals and the tackling inequalities.

Keywords: art and commitment; Argentine military dictatorship; Mercedes Sosa.



### Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar el entrelazamiento entre arte y compromiso en los discursos autobiográficos de Mercedes Sosa (1935-2009) en torno al tema de la dictadura militar. Para tanto, el material de investigación se constituye de fragmentos de dos documentales, *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica* y *Como un pájaro libre* – y una entrevista. Los datos con que lidiamos en este artículo recortan el tema dictadura en esos materiales, de los cuales transcribimos y analizamos fragmentos de discurso autobiográfico. Metodológicamente, el discurso autobiográfico es estudiado desde un punto de vista de la transgrediencia del yo en relación al relato, es decir, en la medida en que hay un desacuerdo entre el discurso y la historia. En una sección que funciona como contextualización histórica, presentamos la Argentina del periodo histórico en que se pasaron la dictadura militar (1976-1983) y el consecuente exilio de Mercedes Sosa en Europa aquellos años. El marco teórico adviene de los estudios de Bakhtin (2010), especialmente relacionados a la ética y de los estudios de Carvajal y Nogueira (2014) sobre el concepto de “enunciar la ausencia”. Por fin, nuestro análisis discute el compromiso social de Mercedes Sosa con la formulación de un arte engajado, la crítica a los artistas e intelectuales indiferentes y al enfrentamiento a las desigualdades.

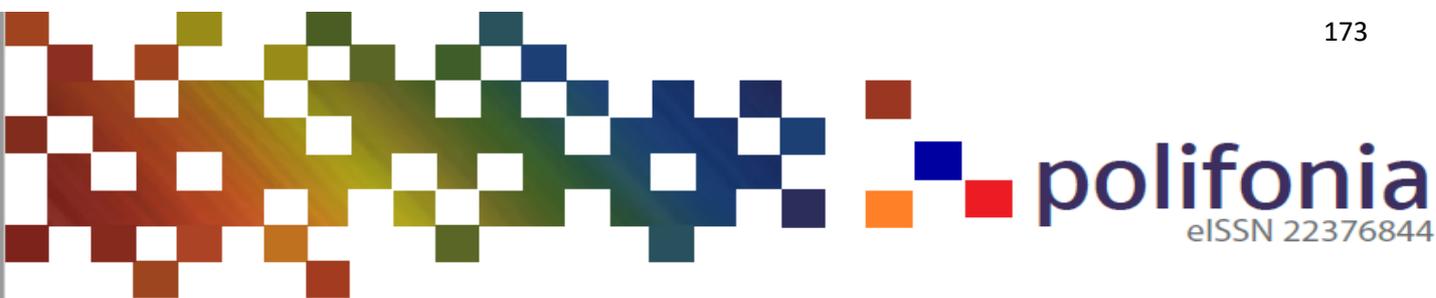
Palabras clave: arte y compromiso; dictadura militar argentina; Mercedes Sosa.

### Introdução

Tantas veces me mataron  
Tantas veces me morí  
Sin embargo estoy aquí resucitando  
Gracias doy a la desgracia y a la mano con puñal  
Porque me mató tan mal  
Y seguí cantando  
María Elena Walsh

Os versos dessa canção que se transformaria em um hino da recuperação democrática da Argentina pós-ditadura (1976-1983), foram escritos em um contexto anterior, em 1974, e se tornariam uma espécie de metáfora biográfica para Mercedes Sosa (1935-2009), a cantora que levou a cabo sua divulgação massiva, que retornava em 1982 a seu país depois de anos de exílio. Com os versos de *Como la cigarra*, de María Elena Walsh, introduzimos este texto que tem como objetivo discutir o entrelaçamento entre arte e compromisso nos discursos autobiográficos de Mercedes Sosa em torno do tema da ditadura militar<sup>1</sup>. Para lograr esse objetivo, recortamos alguns fragmentos de discurso

<sup>1</sup> Justificamos a necessidade de escrever a esse respeito, especialmente nestes dias em que se pede no Brasil o retorno da ditadura, parece que se ignora a história dessa grande atrocidade na história das democracias. Na Argentina, conforme notícia publicada no jornal El País, falar de ditadura e dos militares que a conduziram é motivo de desonra. Ver mais no link: <https://bit.ly/2WcPYP8>. Acesso em 29 de abril de 2020.



autobiográfico de dois documentários – *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica* e *Como um pájaro libre* – e uma entrevista<sup>2</sup>.

Nessa perspectiva, este artigo está organizado da seguinte maneira: na primeira seção apresentamos um brevíssimo contexto histórico da última ditadura militar (1976-1983) na Argentina. A noção de ato ético, de Bakhtin (2010), e o conceito político de “enunciar a ausência”, de Carvajal e Nogueira (2010) são revisados, cada um, em uma seção subsequente. A seção seguinte é analítica e nela discutimos os dados conforme explicitados acima. Por fim, as considerações finais e as referências citadas.

### **1) Um brevíssimo contexto histórico da ditadura argentina (1976-1983):**

Artista de suma importância para a música latino-americana de sua época e do futuro, a cantora Mercedes Sosa tem papel destacado e reconhecido internacionalmente na resistência à ditadura na Argentina de seu tempo. De origem humilde, foi projetada no maior dos festivais da cultura popular argentina, o Festival Nacional de Cosquín (BRACELLI, 2010; GIORDANI, 2010; MASSHOLDER, 2016), em 1965; não compunha canções, mas sua “voz” se tornaria durante os anos do exílio lugar de existência/resistência daqueles que foram silenciados em seu encontro fatal com o poder militar<sup>3</sup>.

A ditadura argentina, que iniciou com o golpe de março de 1976<sup>4</sup>, seria caracterizada no começo como um “império da morte” (NOVARO e PALERMO, 2007)

---

<sup>2</sup> Além desses discursos autobiográficos, trabalhamos com dois fragmentos da intervenção de León Gieco em um dos documentários, os quais tratam do retorno do exílio de Mercedes Sosa, em 1982, e do possível cenário, naquele momento, de abertura democrática.

<sup>3</sup> Naqueles anos de luta contra o poder do “império da morte” (NOVARO e PALERMO, 2007), dizia-se, quando uma pessoa desaparecia, que havia sido “*chupada*” (sugada) pela máquina de poder repressivo da ditadura. O destino da maioria dos presos políticos foi a morte, em geral, extremamente cruel, depois de passar meses ou anos em verdadeiros campos de concentração clandestinos em que eram torturados e subalimentados. Ver sobre os campos de concentração o trabalho da sobrevivente de um deles, P. Calveiro (2013). Ver também o extenso trabalho de investigação de Novaro e Palermo (2007) em arquivos jornalísticos e a reflexão de Sarlo (2016) sobre a relação entre história e esquecimento e sobre a Guerra das Malvinas.

<sup>4</sup> Entre 1966 e 1973 o país sofreu o peso de uma ditadura que passaria à história como uma ditadura branda. Juan Domingo Perón retornava do exílio de 18 anos com o fim dessa ditadura e foi eleito presidente, mas faleceu em 1974 e assume em seu lugar a presidência sua viúva e vice-presidente. Com o novo golpe que destituiu Isabel Perón, em 1976, abre-se o novo período ditatorial, conhecido em contraste a esse anterior



porque em seus primeiros dois anos perseguia cegamente um único plano de desmantelamento das instituições políticas de esquerda: eliminar todos os indivíduos considerados “subversivos”. Essa “suposta” categoria englobaria uma amálgama de grande aspecto na sociedade em que se encontrariam uma boa parte dos professores, operários, líderes sindicais e artistas, mas também os familiares de qualquer jovem relacionado às atividades políticas ou às guerrilhas.

Depois desses primeiros dois anos, ser familiar de alguém que foi considerado “subversivo” e desapareceu era o suficiente para que alguém fosse considerado suspeito de atividades ilegais. Ao cabo desse primeiro biênio, a maioria dos sujeitos politicamente envolvidos na sociedade foi dizimada, Novaro e Palermo (2007) consideram que até o segundo escalão das organizações de esquerda havia sido exterminado até aquele momento. O plano parece claro: diminuir a influência considerada “perigosa” no interior da sociedade argentina produzindo o silenciamento de atores políticos era uma medida considerada imprescindível para mitigar as resistências. Ademais da repressão de estado, também a aparição de atividades clandestinas dos grupos paramilitares, como a *Alianza Anticomunista Argentina* (doravante, Triple A<sup>5</sup>) aumentaram consideravelmente durante a ditadura<sup>6</sup>; esse grupo especializou-se em perseguir, ameaçar e assassinar intelectuais e militantes (MASSHOLDER, 2016, p.74).

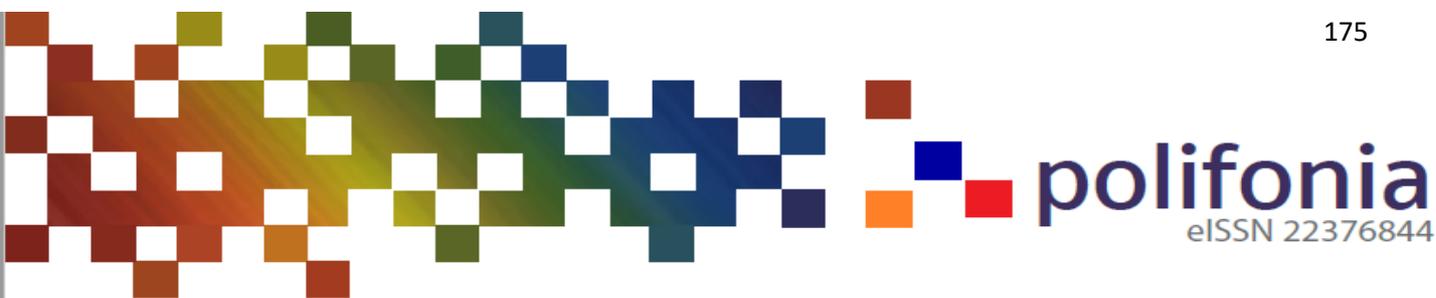
Mercedes Sosa, como muitos outros cantores, teve canções de seu repertório proibidas pelas listas negras da junta militar, depois, seus concertos passaram a ser censurados. Recebeu cartas ameaçadoras assinadas pelo Triple A, mas resistiu; depois começaram os atentados com bomba nos teatros em que se apresentaria. Em 1978, quando cantou uma das canções proibidas, *Cuando tenga la tierra*, foi levada presa junto ao público assistente. Em 1979, encurralada entre não poder trabalhar em seu país e correndo

---

como “ditadura sangrenta”. Isso não quer dizer, claro, que o primeiro período de que tratamos aqui foi uma ditadura pacífica, mas se comparada em números “menos mortífera”, se for possível dizer isso a respeito de uma ditadura.

<sup>5</sup> Entendemos que a menção ao título dessa organização e sua sigla não podem ser aportuguesados, como aconteceu na tradução de Novaro e Palermo (2007) porque perdem essa representatividade da língua em que a expressão foi forjada.

<sup>6</sup> Fundada durante o governo de Isabel Perón, a Triple A contava com investimento do Estado na luta por diminuir as forças das guerrilhas. Durante a ditadura, as atividades aumentaram e se tornaram mais ainda visíveis. Consultar, a esse respeito, Servetto (2008).



risco de ser assassinada, foi obrigada ao exílio na Europa. Em 1982, o governo ditatorial liderado pelo general Galtieri já enfraquecido pela descrença popular<sup>7</sup> e pelo massivo número de desaparecidos políticos, entra em guerra com o Reino Unido e esse seria seu último suspiro: a Guerra das Malvinas. No contexto da música argentina, esse seria um episódio determinante durante 1982, conforme Mariani (2018),

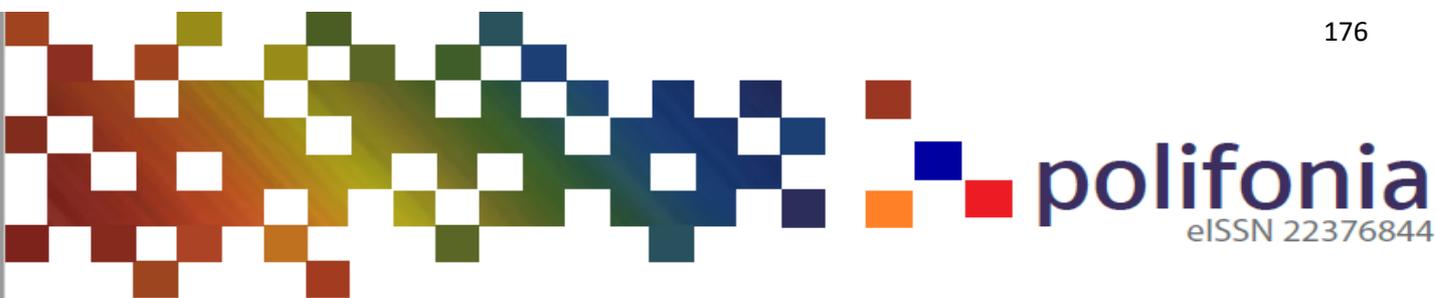
O retorno de Mercedes Sosa em fevereiro desse ano [1982], pouco tempo antes que o governo liderado por Leopoldo Galtieri desatasse a guerra, teve um impacto simbólico importante para toda a sociedade assim como também para o campo do folclore. Daqueles concertos de fevereiro se editou o discurso *Mercedes Sosa en Argentina*, no qual se registra a incorporação a seu repertório habitual de compositores e intérpretes jovens do folclore, do tango, do rock nacional e a nova trova cubana. A partir daí a cantora tucumana foi central para a habilitação e legitimação de propostas renovadoras de atores emergentes (MARIANI, 2018, p. 178)<sup>8</sup>.

Os anos que viveu no exílio serviram como aprendizado a Mercedes Sosa, que se inscrevia, até então, como uma cantora popular representante competente da canção folclórica argentina. Em seu retorno à Argentina, seu repertório havia sido ampliado consideravelmente e a febre da juventude que havia sido a canção folclórica durante os anos 1960 (GIORDANI, 2010), se tornou signo de outra geração, o novo cenário exigia o rock, especialmente o rock nacional<sup>9</sup>. Esse seria o cenário do regresso de Mercedes Sosa para uma única apresentação em Buenos Aires, em 1982. Momento de retorno de uma cantora que passou a ser conhecida como a “voz da América Latina” na Europa porque as ditaduras neste continente estavam silenciando muitas vozes; sua forma de

<sup>7</sup> É preciso dizer que houve vários momentos em que a opinião pública apoiou o governo militar. Um desses momentos foi quando de sua instauração com o golpe, considerava-se, então, que a presidente Isabel Perón geria mal a economia. Os militares entram, portanto, patrocinados por uma boa parte da população. Um segundo momento que ajudou a atenuar os efeitos aterrorizantes da “guerra suja” – como os militares denominavam sua luta contra a “subversão” – foi a Copa do mundo de futebol que ocorreu em 1978 na Argentina e foi vencida pelo time da casa. Em uma busca desesperada de reavivar sentimentos patrióticos, angariando com isso apoio popular, os militares lançaram-se em uma guerra que não podiam vencer com o objetivo de restituir o domínio argentino sobre as Ilhas Malvinas, as Georgias do Sul e Sanduíche do Sul, ilhas ocupadas pelo Reino Unido em 1833. Às vésperas dos cento e cinquenta anos daquele episódio, lança-se a Guerra das Malvinas, que o governo liderado por Margaret Thatcher venceu em pouco mais de dois meses, deixando para trás um enorme rastro de morte de jovens soldados argentinos aniquilados pela tecnologia de guerra dos britânicos.

<sup>8</sup> Tradução nossa do espanhol.

<sup>9</sup> Segundo Giordani (2010, p. 139), em 1983 se proibiu a difusão de música em inglês nas rádios nacionais na Argentina, isso fez com que se expandisse o mercado do rock nacional.



cantar, as canções que escolhia em seu repertório eram a sua tomada de posição, o seu “ato ético”, seu “não álibi na existência” (BAKHTIN, 2010).

No desenrolar dessa história assombrosa do terrorismo de estado na Argentina, durante a ditadura, a única saída dos intelectuais e artistas possível foi o exílio. O ato do exílio foi muito doloroso para Mercedes Sosa, conforme Bracelli (2010), quem sabe na mesma medida em que seus shows eram assediados pelos grupos paramilitares, que recebia ameaças, mesmo assim se manteve na Argentina durante aqueles dois primeiros anos em que o terror reinava<sup>10</sup>.

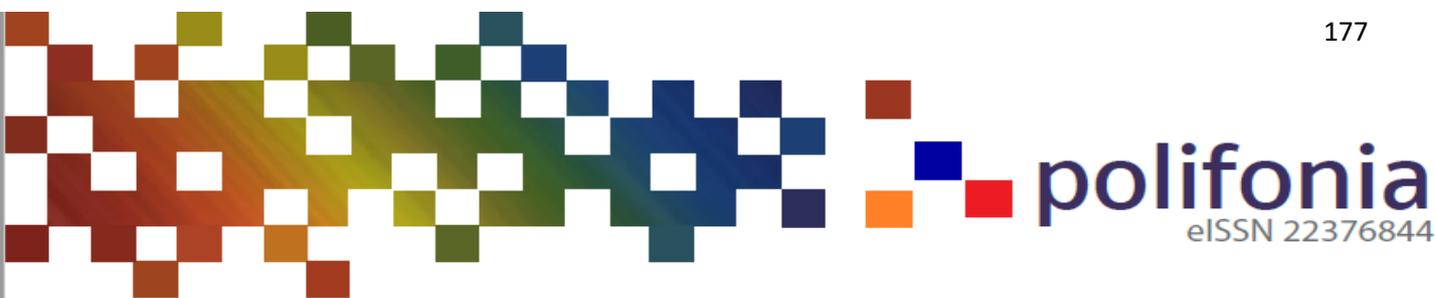
## 2) Ato responsável, uma decisão de uma vez por todas

No bojo de sua discussão sobre a filosofia do ato responsável, Bakhtin (2010) afirma que o ato é essa atitude incontornável em que cada um dos sujeitos se vê envolvido. Os atos se desenvolvem no contexto da unicidade do sujeito, cada um vê o mundo e o avalia desde um lugar específico que não pode ser ocupado por mais ninguém em nenhuma outra parte. Nesse lugar de uma unicidade sem retorno o mundo do ato se dá como o mundo de uma irrepetibilidade, de singularidade. O ato ético e singular é uma exigência do lugar ocupado por cada um, visto que nenhum sujeito substitui outro no exercício do ato, por mais que se incorra nas armadilhas de uma impostura ética, à revelia das tentativas de escapar da obrigatória responsabilidade do ato ético, mais se testemunha o peso de sua presença inevitável. Conforme Bakhtin (2010)

Somente o ato responsável supera toda hipótese, porque ele é – de um jeito inevitável, irremediável e irrevogável – a realização de uma decisão; o ato é o resultado final, uma consumada conclusão definitiva; concentra, correlaciona-se e resolve em um contexto único e singular e já final o sentido e o fato, o universal e o individual, o real e o ideal, porque tudo entra na composição de sua motivação responsável; o ato constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha uma vez por todas (BAKHTIN, 2010, p.80).

---

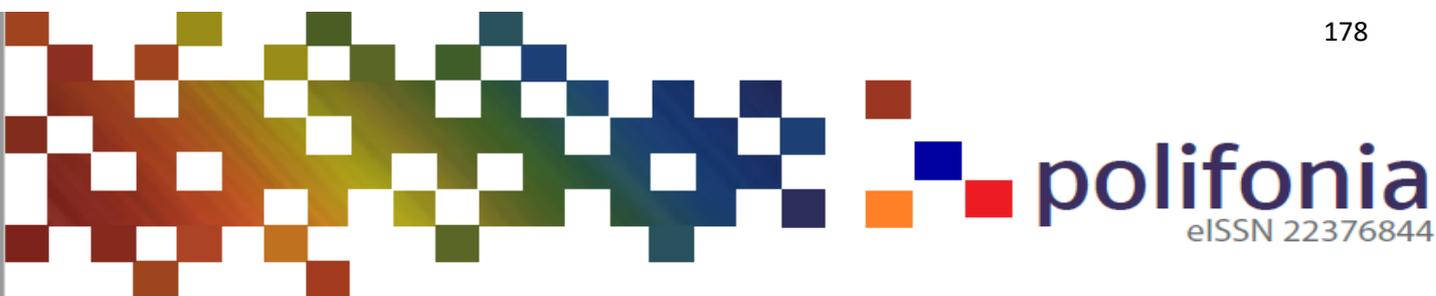
<sup>10</sup> O documentário *Mercedes Sosa – la voz de Latinoamérica*, do qual mencionaremos alguns recortes a seguir, traz farta documentação (sobretudo, áudios gravados na época) a respeito das denúncias que Mercedes fez desse assédio e dos ataques que recebia.



Cada ato, portanto, é um posicionar-se diante dos acontecimentos. Ao mesmo tempo “inevitável”, “irremediável” e “irrevogável” o ato é uma escolha “uma vez por todas”. Daí advém essa responsabilidade singular que o ato cobra do sujeito, não se pode pensar em produzir um ato como que “por procuração”, o ato é inalienável. Ninguém mais pode ocupar o espaço único e singular destinado a cada um para pensar e agir. Como veremos na análise, os atos que estudamos neste artigo são atos de resistência diante de uma realidade atroz e de um poder de morte incomparável. O ato de Mercedes Sosa, valendo-se do material de que dispunha, sua voz e sua força sobre os palcos, lança luz sobre o sem sentido da ausência. O ato ético é uma tomada de partido, é um não calar-se, é um tornar-se inteiramente responsável pela enunciação do que se diz, entrar com o todo do corpo na luta contra essa realidade.

Com essa singularidade incontornável, a filosofia bakhtiniana procura aproximar o existir-evento do ato responsável, sem que isso redunde em construir conceitos universais e abstrações. Nessa mesma esteira, Bakhtin (2010, p. 84) afirma que somente se pode descrever um evento de modo participante, porque cada evento é singular, e o ato é esse resultado final que se une a algo mais: “é sempre dado junto com alguma coisa a ser feita, a ser alcançada, ao qual está ligada: deve-se..., é desejável...” (BAKHTIN, 2010, p.84-85). Nunca, portanto, um objeto de reflexão e pensamento que gera um ato de resposta é “totalmente presente” ou “simplesmente dado”, quando há uma relação entre o objeto e o ato, coloca-se ao sujeito do ato uma tarefa a ser feita. “No momento em que realmente vivo a experiência de um objeto – mesmo que apenas pense nele – o objeto se torna um momento dinâmico daquele evento em curso que é meu pensá-lo-experimentá-lo” (BAKHTIN, 2010, p.85). Constituem momentos inseparáveis dessa relação entre sujeito e objeto do ato “o que é dado e o que está por se cumprir, o que é e o que deve ser, o fato e o valor” (BAKHTIN, 2010, p.85). Dado esse envolvimento do sujeito com o objeto do ato, a realização do ato não pode ser uma relação indiferente, é não indiferente, interessada e, assim, denota ademais da presença do objeto, a avaliação que se faz do objeto.

Ponzio (2010), na perspectiva do ato bakhtiniano, explica que



Inevitavelmente é no mundo vivido como singularidade, no mundo da vivência única, que cada um se encontra quando conhece, pensa, atua e decide; é daqui que participa do mundo em que a vida é transformada em objeto e situa a identidade sexual, étnica, nacional, profissional, de status social, em setor determinado do trabalho, da cultura, da geografia política, etc. (PONZIO, 2010, p. 21).

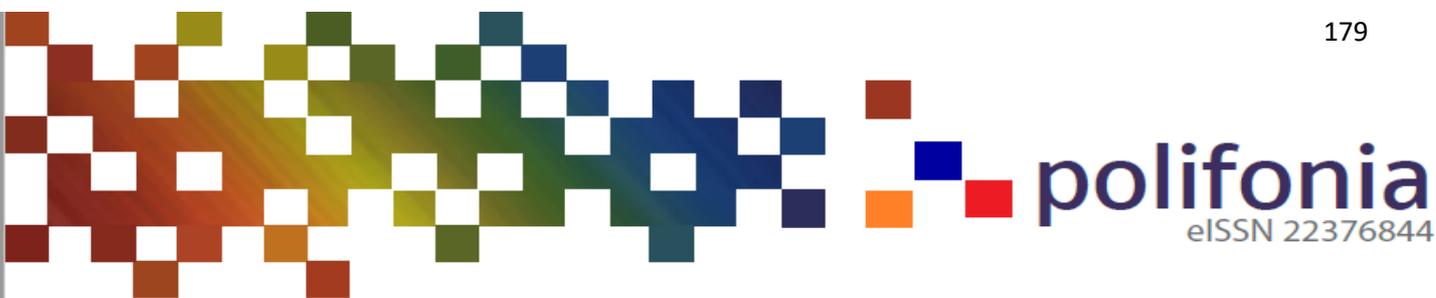
No mundo da singularidade, o sujeito vive o ato como vive a própria vida e não há “desculpas”, segundo Ponzio (2010), não há escapatória da responsabilidade do ato. Inevitavelmente, situando-se no mundo da vida, o sujeito deve responder. Até mesmo a ausência de resposta é já responsividade. Nessa perspectiva bakhtiniana, o ato é inserido no mundo da vida por meio de um tom emotivo-volitivo que o acompanha e que o envolve, do pensamento ao existir no mundo.

### **3) Enunciar a ausência, amplificar os ruídos diante do silêncio**

No contexto que construímos da ditadura argentina, a política de matança e desaparecimento provocou muitas reações. Com os sucessivos desaparecimentos de uma grande parte dos atores políticos, esperava-se que as forças contrárias à ditadura se tornassem cada vez mais escassas, destarte, exterminadas as resistências, a sociedade argentina estaria livre dessa “doença maligna” – como argumentavam os generais nos meios de comunicação – do comunismo<sup>11</sup>. Toda essa maquinaria do poder repressivo era clandestina e se levava a cabo como se nada acontecesse, grande parte da população dizia desconhecer os fatos, outros os ignoravam como uma forma de se manter vivos. Para citar apenas um exemplo, Pilar Calveiro é uma das poucas sobreviventes de um campo de concentração da ditadura que funcionava em plena cidade de Buenos Aires, a *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA), situada a poucos metros do estádio de futebol em que se realizou a abertura e a final da Copa do Mundo, em 1978. Poucos tiveram coragem de

---

<sup>11</sup> A guerra contra o comunismo era mundial. Os Estados Unidos, depois da revolução cubana, em 1959, e no contexto da Guerra do Vietnã, intensificavam suas forças para controlar o mundo ocidental e afastar o “fantasma comunista”. A América Latina foi alvo de uma escalada da violência entre os anos 1960 e 1980 em razão de uma rede de ditaduras militares que instalavam nos países, com base em golpes patrocinados pelo Pentágono. Ver o intenso relato de Tariq Ali (2008) sobre as tensões políticas dos anos 1960 e seus reflexos no mundo.



se manifestar sobre as ausências publicamente, sobre os sequestros, sobre as torturas. Com o funcionamento da ESMA em meio à cidade, os transeuntes fingiam ignorar as terríveis torturas que os presos políticos sofriam naquela casa; segundo Calveiro (2013) provavelmente era audível desde o exterior o coro terrível de gritos e prantos dos presos políticos torturados dia e noite.

Nesse contexto, surge uma associação que desafiou qualquer tipo de poder hegemônico para gritar à frente da Casa Rosada, na *Plaza de Mayo*, o sumiço, o sequestro e a tortura de seus filhos e netos. *Las madres de mayo*, como ficariam conhecidas, que passaram a se reunir ali desde 1977 começavam a lutar para ativar urgentemente a “visibilidade e sonoridade daqueles corpos que a todo custo se queria relegar à invisibilidade e ao silêncio: a violenta proscrição das vítimas do terror ao umbral não resolvido entre vida e morte, entre presença e ausência”<sup>12</sup> (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p.103). Várias técnicas ajudaram a lançar luz, a inscrever no regime do visível essa ausência, nessa medida, cartazes, fotografias, silhuetas se politizavam nos atos de resistência das mães.

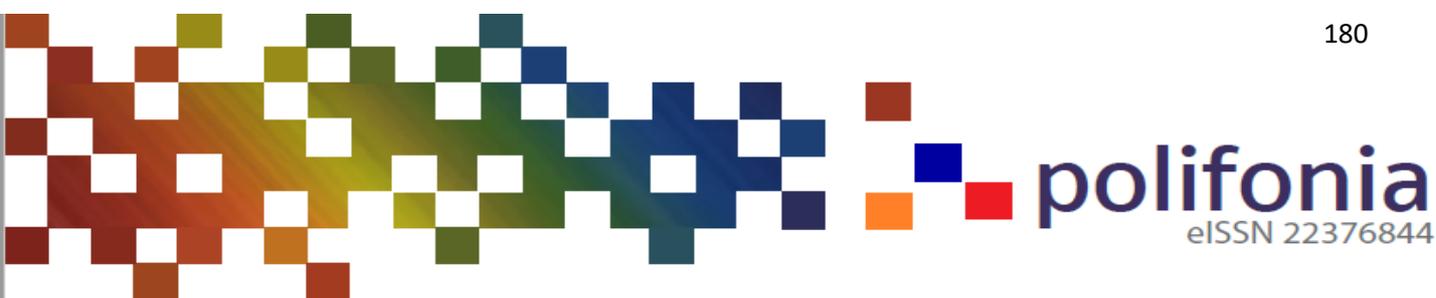
Nesse jogo entre a presença e a ausência dos desaparecidos, as vozes também são um material imprescindível, a voz numa perspectiva política, que clama por justiça, embora não participe da apelação visual que os cartazes ou fotografias produzem, porque “o sonoro não constitui a presença nem tampouco supõe a ausência já constituída, mas antecipa sua chegada e retém sua partida” (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p.103)<sup>13</sup>. Dizer em voz alta os nomes dos desaparecidos foi outra técnica adotada para enunciar a ausência, Carvajal e Nogueira (2014) afirmam que o nome de batismo inaugura uma identidade, iniciando um sujeito no tempo da linguagem e colocando em funcionamento uma acumulação de traços que serão inscritos em um “eu”. Mas, as autoras afirmam que “o nome não é o portador. Há uma disjunção entre nome e corpo, entre o vivente e seu nome, o qual adquire especial relevância no recurso aos nomes pronunciados em voz alta” (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p.103)<sup>14</sup>. Assim, mencionar o nome de um

---

<sup>12</sup> Tradução nossa do espanhol.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Idem.



desaparecido é uma forma de convocar uma presença que chega e se retira antes de ser capturada, é emprestar sonoridade a alguém calado pelo sistema repressivo.

Carvajal e Nogueira (2014) afirmam que o papel de enunciar a ausência no contexto da ditadura deve se ancorar nessa política de tornar visível e audível tudo aquilo que corre em segredo nos confins dos documentos sigilosos. Como as pessoas estavam sendo, de modo sistemático, sequestradas clandestinamente pelo estado, não havia uma instância responsável por responder pelas ausências e a angústia dos familiares aumentava à medida que o luto não se concluía. Por isso as mães e avós da praça de maio se reúnem até hoje em dia com cartazes e reivindicam a ausência de seus entes queridos, conforme Carvajal e Nogueira (2014, p. 107) “não há verdade sem justiça e é necessário politizar a vigência de um luto inacabado”<sup>15</sup>. Enunciar a ausência, portanto, é um ato político que se leva a cabo na medida em que o sequestro produziu uma divisão entre o corpo e a identidade daquele que desaparece e se torna número, que se torna cifra. As autoras ainda afirmam que, com o tempo, a expressão “desaparecidos” chega a ocupar o lugar da ausência que ela mesma nomeia, assim, “os desaparecidos desaparecem nos ‘desaparecidos’ ” (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p.109)<sup>16</sup>.

Diante da ausência de um corpo sobre o qual verter lágrimas, render homenagens, diante dessa sensação de sem resposta, “é preciso saber acolher o silêncio dos mortos” (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p.109)<sup>17</sup>. Nessa medida enunciar a ausência é roubar o segredo e fazer com que a voz que clama por justiça rasgue o “relato apaziguador” dos militares, aquele relato que não responde pelas desapareções, que se nega a dizer aquilo que é escancarado à medida que os corpos retornam sob as águas no Rio da Prata<sup>18</sup> ou que se encontram as valas comuns com dezenas de cadáveres. Enunciar a ausência, na perspectiva desse grupo de resistência, é construir duas políticas necessárias: uma política da voz, responsável por certificar “cada um desses nomes enquanto os pronuncia,

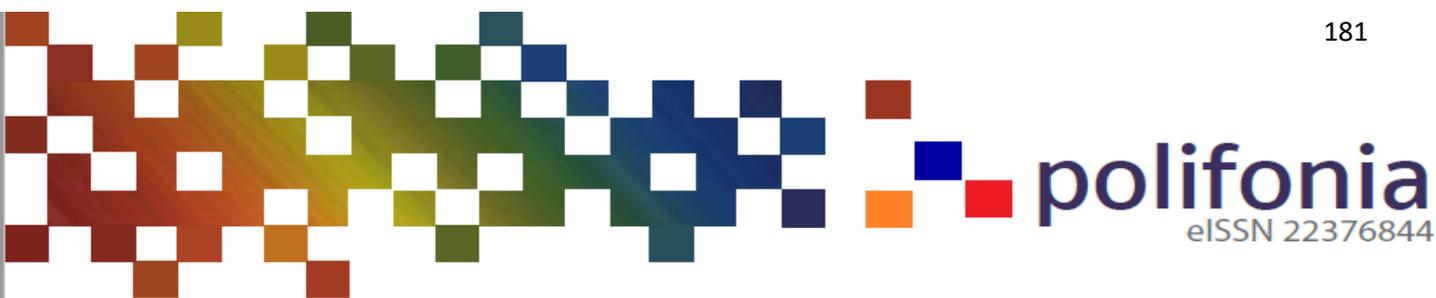
---

<sup>15</sup>Tradução nossa do espanhol.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Havia uma técnica terrível de assassinato em que os presos políticos eram dopados e jogados ainda vivos de aviões em movimento sobre o Rio da Prata, era o chamado “voo da morte” (NOVARO e PALERMO, 2007).



evidenciando a ausência de seus corpos” (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p.109)<sup>19</sup> e uma política do silêncio, representativo dessa falta de resposta, “da impossibilidade de escutar a voz de um morto como uma forma de fazê-lo presente”(CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p.109)<sup>20</sup>.

A voz que nomeia o desaparecido faz com que seu nome deixe de ser apenas mais um nome registrado em uma lista mais ou menos oficial e se ativa a performatividade da voz, aquele nome ganha força ao ser pronunciado. Dizer o nome de um desaparecido é subverter “os procedimentos que o estado ditatorial utiliza para gestar a vida e a morte das pessoas” (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p. 110)<sup>21</sup>. Dizer o nome de um desaparecido também é produzir uma escuta do silêncio de quem já não está, é dar ao desaparecido uma identidade, uma família, um lugar no mundo de que foi arrancado pela máquina do poder do estado. Assim,

Se as políticas oficiais buscam a todo custo afugentar os mortos, deixá-los de lado, a escuta do silêncio é uma forma de incorporar aquele que desapareceu (que nunca estará bem morto) como um outro que nos constitui, que constitui a comunidade política, por mais que se queira exorcizá-los. Assim, diante da pretensão oficial de uma dor calculável, limitada, [...] ressoar uma dor disseminada, derramada e incontável (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2014, p. 110)<sup>22</sup>.

Enunciar a ausência é conceder a esse outro o reconhecimento imprescindível para se tornar uma alteridade: ele tem um nome, tem um corpo, tem uma presença que faz falta. Ocupar-se politicamente dessa ausência é uma forma de instaurar o dissenso como quebra dos papéis esperados pelas mães de desaparecidos que, apesar de saberem o poder exterminador do estado ditatorial, se revoltam contra sua força com aquilo que lhes resta: seus corpos e suas vozes. É a forma de agir de Mercedes, exilada política na Europa, começa um trabalho firme de denúncia da barbárie da ditadura em seu país, com isso, se projeta como voz do continente que sofria naqueles anos com as ditaduras de norte a sul.

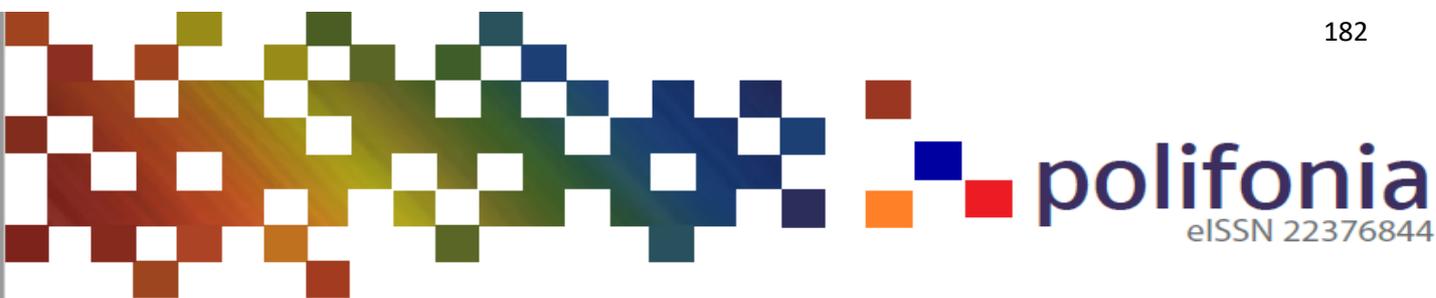
---

<sup>19</sup> Tradução nossa do espanhol.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Idem.



#### 4) Apontamentos metodológicos:

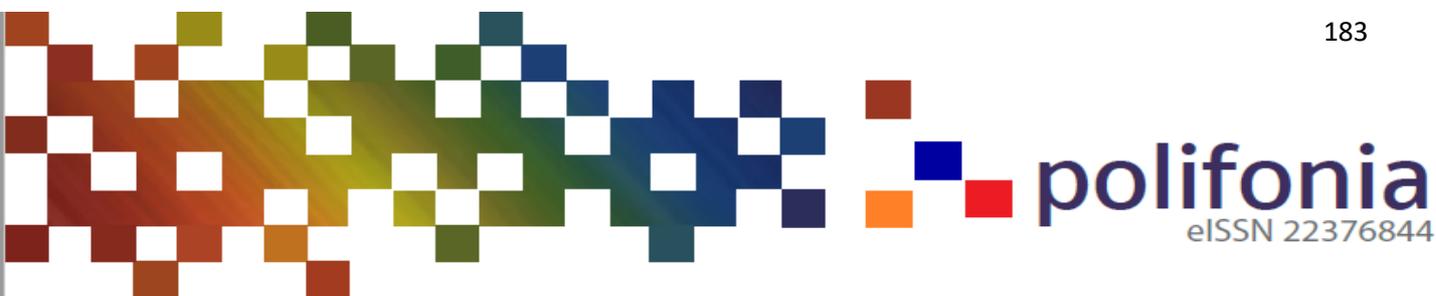
Primeiramente, localizamos os dados de nosso estudo no contexto de nossa investigação em andamento. Trabalhamos com um arquivo de dados constituídos por cinco documentários e uma biografia escrita a respeito de Mercedes Sosa. Esse trabalho maior de pesquisa envolve os discursos biográficos e autobiográficos, ou seja, os discursos de Mercedes Sosa e sobre Mercedes Sosa.

Para o recorte que operamos em nossos dados para este artigo privilegiamos o trabalho com dados que recortam o tema ditadura e têm como ponto de encontro a arte e o compromisso da artista. O entrelaçamento que consideramos existir entre esses dois pontos é aquele que relaciona a arte com o compromisso social da artista, dessa maneira, agir politicamente é um ato ético da artista Mercedes Sosa que foi obrigada ao autoexílio, mas a despeito disso nunca se calou diante do estado ditatorial. Nesse sentido, os fragmentos que passaremos a analisar nas seguintes páginas foram selecionados especificamente dos seguintes materiais: o documentário *Como un pájaro libre*, de 1983, o documentário *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica*, de 2013, uma entrevista<sup>23</sup> no Canal Cultura, gravada no Brasil, em 1991. Assim, trabalharemos com fragmentos de discurso exclusivamente autobiográfico, utilizamos, apenas como material para cotejo, o discurso biográfico do cantor León Gieco para dar um fecho à nossa análise.

Antes de iniciarmos a análise faremos um apontamento metodológico sobre o enfrentamento dos dados autobiográficos. Ancorados em Bakhtin (2011), podemos afirmar que existe um desacordo entre enunciação e história na autobiografia. Desse modo, nunca há coincidência entre as instâncias narrativas desses textos – autor e herói – porque para narrar é preciso afastar-se esteticamente do vivido para dele verter um relato sobre a própria vida. É um colocar-se à margem, nas palavras de Bakhtin (2011):

---

<sup>23</sup> Consideramos esse vídeo como uma entrevista na medida em que há um jogo de perguntas e respostas e que Mercedes fala dos aspectos que lhe são perguntados. Consideramos como uma entrevista na medida em que foi ao ar em um programa televisivo, provavelmente o entrevistador perguntava em português, daí a produção de um efeito de monólogo, pois não se escuta mais que ruído de quem pergunta, as perguntas em si são inaudíveis. Vê-se, por outro lado, um esforço de Mercedes para entender as perguntas nessa outra língua, em alguns momentos esparsas palavras do entrevistador são inteligíveis, às vezes eleva o tom porque não era compreendido. A câmera nunca enfoca quem pergunta, apenas quem responde. É uma entrevista, portanto, com efeito de monólogo, mas notavelmente guiada por um entrevistador.



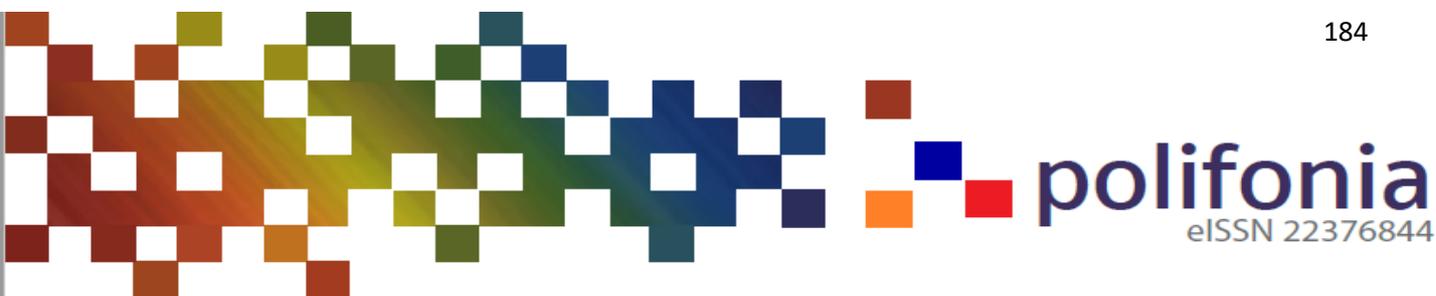
[...] o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos de outro; é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência [...] (BAKHTIN, 2011, p.13).

Nessa perspectiva, mesmo em um discurso autobiográfico não há coincidência entre o narrador empírico e o sujeito da enunciação do texto. Assim, assumem-se valores transgredientes na narração em retrospectiva da própria vida que constitui a autobiografia, isso porque não existe entre a totalidade estética que é a narrativa dessa vida e a vida vivida desde dentro, pelo sujeito empírico, uma relação direta. O tempo do discurso – esse que, para enunciar, recorta, molda, escolhe e relata em retrospectiva a ética da vida – é diferente do tempo da vida vivida desde dentro, como sujeito ético dos atos.

O ponto de vista que se assume na produção de um discurso autobiográfico implica assumir, portanto, valores estéticos em relação à vida em andamento, essa seria a tarefa de um “eu” que assume a proposta de produzir um relato em retrospectão de sua própria existência singular. Localizar-se à margem da própria existência para, desse lugar, desse esforço por avaliar-se desde a ótica dos outros, verter estética sobre uma vida vivida eticamente e em curso. Nessa esteira de reflexão, adentramos os dados de discurso autobiográfico de Mercedes Sosa, sempre tendo como ponto de ancoragem essa questão de que avaliar e narrar a própria experiência é contrastá-la com a experiência social que se compartilha.

## **5) Arte e compromisso nos discursos autobiográficos de Mercedes Sosa**

Começaremos nossa análise pelo seguinte fragmento do documentário *Como un pájaro libre*, em que Mercedes Sosa trata da necessária tomada de posição em relação ao mundo:



Yo no creo solamente que la canción, este, cumpla un papel preponderante en América Latina. Yo creo que la **toma de posición** de algunos cantantes, de algunos artistas, cantantes, compositores, significa mucho para el continente. En este continente de nosotros, también eh... los niños nuestros, nosotros acunamos niños, le cantamos, los mimamos y, de repente, como los pájaros vuelan, se van... y de repente desaparecen también. Desaparecen... Nos arrebatan los hijos. Y yo considero que los niños de nosotros debemos tener un deber no tan solo de mecerles, de cantarles, de protegerles. **Sino que ojalá tuvieran o hayan tenido un destino mejor. ¡Un destino de libertad!** La libertad de poder elegir, la libertad de la democracia. La libertad que es tan importante en la vida del ser humano y no tan solo, vuelvo a repetirle como dije hace rato, la libertad colectiva, la libertad de un pueblo, sino la libertad de ser cada uno lo que uno quiere. **Hace muchos años nosotros no la ejercemos.** Ojalá que tantas madres, que han llorado tanto estos años, tantas madres puedan recuperar a sus hijos o puedan ser como en el caso de esa canción<sup>24</sup> que sus hijos sean libres, bastante difícil en este momento del mundo, pero ojalá sea así<sup>25</sup> (destaque nosso) (*Como un pájaro libre*, 1983, 54:59-56:47).

Nesse documentário, feito no calor do retorno à Argentina, em 1983, Mercedes Sosa trata das ditaduras de uma maneira ampla, na medida em que retoma primeiramente a questão da América Latina, sobre a qual progrediram diversas ditaduras militares nos anos 1960-1980 sob a égide da política de segurança nacional, patrocinada pelos Estados Unidos. A cantora afirma que sua luta se inscreve na esteira de esforços de outros intelectuais - outros cantores, artistas, compositores – na medida em que esse é seu ato ético e que, como artistas, tomar a posição de desnudar as injustiças é uma pedra angular. Essa sua “decisão de uma vez por todas” (BAKHTIN, 2010), a necessária “*toma de posición*” e a retomada da memória sobre as mães, efetivamente enlaçando a história das mães da praça de maio, que choram seus filhos até hoje, faz com que esse relato ajude no ato político de enunciar a ausência, como vimos.

Essa projeção de futuro que é lançada pelo discurso autobiográfico de Mercedes engloba um futuro de liberdade e de democracia, sonhando com um futuro no qual os jovens pudessem ter um mundo em que viver melhor. Essa liberdade, como vimos na contextualização daquele momento histórico, era artigo de luxo em um ambiente em que

<sup>24</sup> Apresentaremos a seguir a letra da canção.

<sup>25</sup> A apresentação de nossos dados, todos em língua espanhola, não será traduzida porque entendemos que assim haveria uma sobreposição de uma segunda materialidade em relação à primeira. Ou seja, que nossa tradução seria uma forma de manipulação do dito para enviesar a análise. Desse ponto de vista, trabalharemos com os dados na língua em que foram formulados e não proporemos uma tradução.



a truculência patrocinada pelo estado se instalou mesmo ainda durante o período democrático, daqueles anos de governo peronista entre a ditadura chamada “branda” e a ditadura chamada “sangrenta”. No enunciado “*Hace muchos años nosotros no la ejercemos*” temos um resumo do crescente recrudescimento do ataque às liberdades individuais que se iniciou já em 1969 e, ainda que entrecortado por um período de abertura democrática, foi levado a cabo sob a batuta das organizações paramilitares, como a Triple A, que aumentaram seu poder de fogo à medida que ancoradas no estado repressivo, primeiro de Isabel Perón, mais tarde dentro do governo da junta militar.

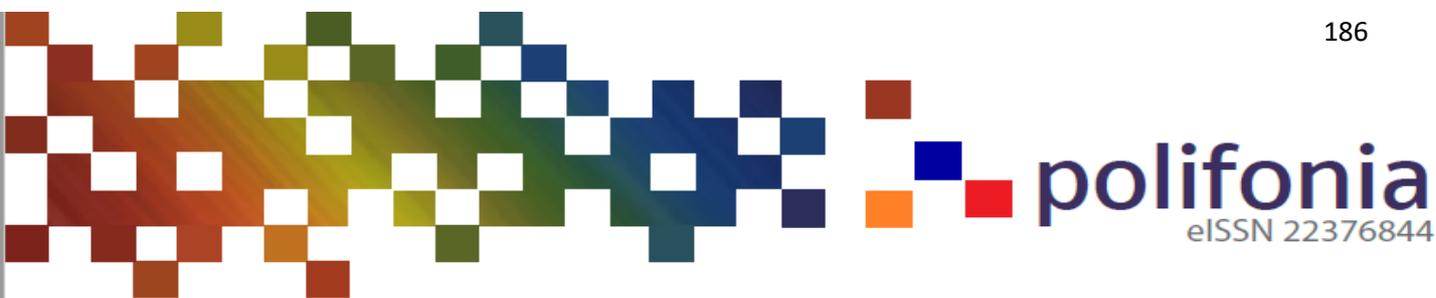
Nesse contexto, Mercedes Sosa se alinha à petição das mães que choram seu luto sem fim na praça de maio, pedindo que os presos políticos, em sua maioria muito jovem, possam ser livres. Essa liberdade que é cantada pela canção que empresta seu título ao documentário *Como un pájaro libre*. A seguir, como material de cotejo, apresentamos a letra dessa canção:

Como un pájaro libre, de libre vuelo,  
Como un pájaro libre, así te quiero.  
Nueve meses te tuve, creciendo dentro  
Y aún sigues creciendo y descubriendo  
Descubriendo, aprendiendo a ser un hombre  
No hay nada de la vida que no te asombre  
Como un pájaro libre...

Cada minuto tuyo lo vivo y muero  
Cuando no estás mi hijo, como te espero  
Pues el miedo, un gusano, me roe y come  
Apenas abro un diario, busco tu nombre  
Como un pájaro libre...

Muero todos los días, pero te digo  
No hay que andar tras la vida, como un mendigo  
El mundo está en ti mismo, debes cambiarlo  
Cada vez el camino es menos largo  
Como un pájaro libre...  
(GLEIJER e RECHES, 1983, faixa 1).

Essa canção apresenta a relação entre o corpo materno (aquele que carregou por nove meses seu filho) e o corpo do filho (ausente, distante), nessa medida é uma forma de politizar a ausência dos filhos que não estão mais. O título do documentário de que recortamos o fragmento em análise acima, portanto, retoma essa perspectiva de “enunciar

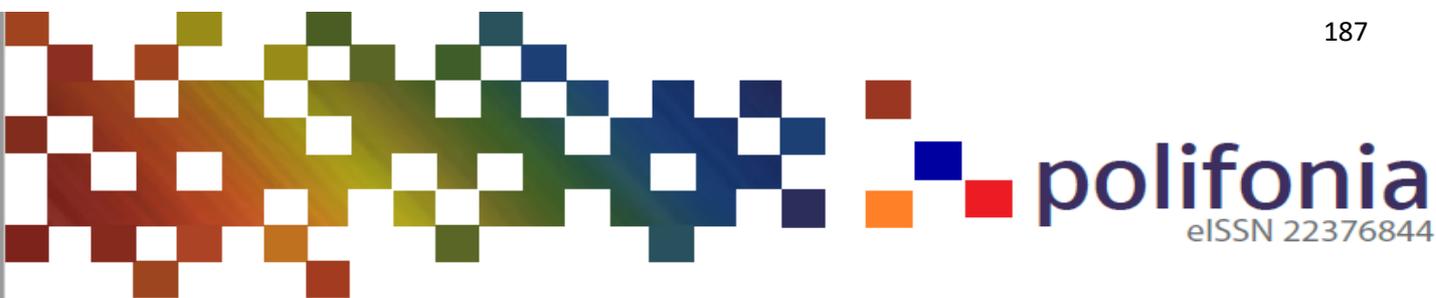


a ausência”, rompendo a evidência simbólica de uma suposta ordem natural que destinaria as mães à vida privada, aos afazeres do lar e inscrevendo mulheres mães na luta pela liberdade dos filhos, no processo de “enunciar a ausência” (CARVAJAL e NOGUEIRA, 2014). Nos versos “*Pues el miedo, un gusano, me roe y come/Apenas abro un diario, busco tu nombre*” temos a materialização do efeito ideológico do estado de repressão que levou mães e avós às ruas, que levou também Mercedes Sosa a ser perseguida: o medo é um verme que come a alma dos familiares de um desaparecido, o medo de encontrar o nome de um filho no jornal, nas listas de quem desapareceu, é esse verme que se alimenta do medo. O papel de Mercedes Sosa na escolha de seu repertório, quase exclusivamente dedicado nesse momento de retorno do exílio às canções políticas, é a sua tomada de posição, sua entrada no mundo do ato, não reivindicar liberdade seria sua impostura ética.

No recorte que fizemos nos dados privilegiamos, como afirmamos anteriormente, as relações entre arte e compromisso. O fragmento que apresentamos a seguir é de uma entrevista que foi concedida no início da década de 1990 a um canal brasileiro de televisão:

La injusticia... se sigue teniendo en Argentina. Hay gente que no quiere componer. No quiere componer cosas, no quiere escribir sobre cosas, no quieren cantar sobre cosas, pero las cosas siguen existiendo. La miseria sigue existiendo, la injusticia sigue existiendo. [...] Desaparece gente y nadie dice nada... [...] desaparecen niñas, se habla de violaciones, todas esas cosas que alguien está manejando atrás (*Mercedes Sosa – Ensayo*, 1991, 28:08-29:14).

No começo dos anos 1990, portanto, alguns anos já da democracia instalada tanto na Argentina quanto em vários países da América Latina, Mercedes Sosa afirma que permanece uma política do silêncio, para usarmos os termos de Carvajal e Nogueira (2014), marcada como tabu na classe artística, ou seja, há temas que não podem ser tocados. Essa luta pela abertura democrática de que participou cantando nos anos 1970-1980 é uma luta em que não se pode deixar de lutar, por esse motivo reclama a necessidade que outros artistas tomem um posicionamento. Em outras palavras, convoca os outros a assinarem os seus atos, a tomarem um partido, de uma vez por todas, já que o ato “constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha uma vez



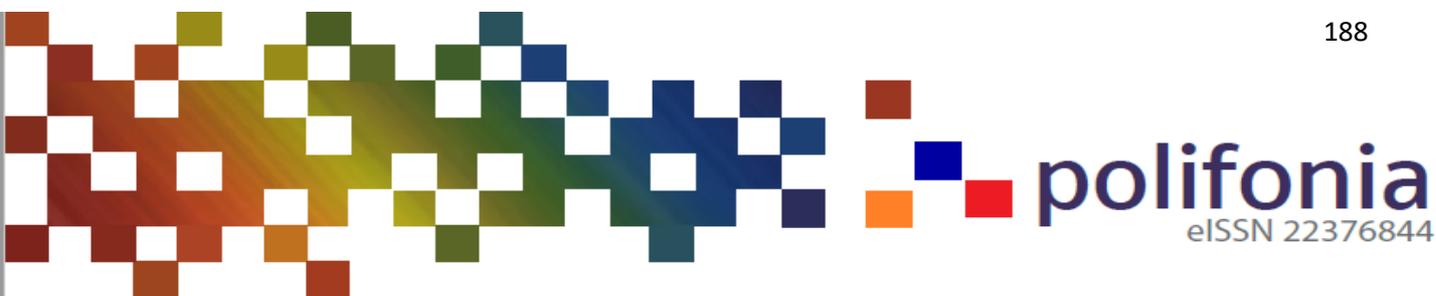
por todas” (BAKHTIN, 2010, p.80). A cantora continua essa chamada ao ato no seguinte excerto:

Y yo le tengo que decir: nosotros, cuando se termine de luchar en la barricada, cuando hay una democracia **hay que seguir luchando**, porque la democracia no es total, no es todo. Los intelectuales, los artistas, toda esa gente tiene que seguir permanentemente como centinelas de lo que significa una democracia, porque la democracia se puede hablar, pero la mejor no se puede ejercer. Entonces, los artistas, como nosotros, volvemos a estar en la plaza pública luchando contra la impunidad, contra la gente que desaparece y que nadie, nunca, la encontraremos, niñas violadas y muertas y masacradas, que tampoco se descubre. Este... son muchos los problemas que los artistas deben salir a hablar. (destaque nosso) (*Mercedes Sosa – Ensayo*, 1991, 29:14-30:59).

Assim, o fato de uma democracia jovem estar em andamento exige dos intelectuais que seu trabalho de luta pela consolidação democrática seja efetivo, depois de lutar nas barricadas, portanto, é preciso se manter atento aos desenvolvimentos posteriores. O compromisso dos intelectuais é de certificar que a impiedade não aconteça, contra os desaparecimentos, é gritar pela ausência dos corpos, pelo interminável da dor de uma mãe que não cessa de chorar seu filho ausente. O papel desempenhado por um artista é um papel político, não que isso implique numa oposição entre aqueles que têm capacidade ou não para se revoltar, como afirma Rancière (2010), mas parte de uma luta pelo princípio de igualdade. Nesse sentido, o trabalho intelectual pode ser apenas o indício que dá ensejo à emancipação do espectador, portanto, o trabalho intelectual é duplo: um primeiro ancorado no ato ético em que nenhum outro pode assumir seu papel para interpretar o mundo e denunciar a desigualdade; um segundo que trata da emancipação do telespectador, embaçando a oposição entre aqueles que olham e aqueles que agem (RANCIÈRE, 2010).

No seguinte fragmento retirado do documentário póstumo *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica*, a cantora faz um balanço sobre o papel que desempenhou naqueles anos de exílio e no ano de seu retorno:

Es decir, sacarme a mí fue una equivocación muy grande, porque... largaron al mundo una artista que era famosa ya en Europa a hacer una prensa en contra de ellos. Después la equivocación también de dejarme entrar, estando ellos en el poder con esa... soberbia, realmente, que ellos tenían... Significó, para



nosotros mucho, para mí, volver a mi patria, a cantar en mi patria, fue adquirir fuerza, adquirir seguridad otra vez (*Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica*, 2013, 1h06:29-1h07:00).

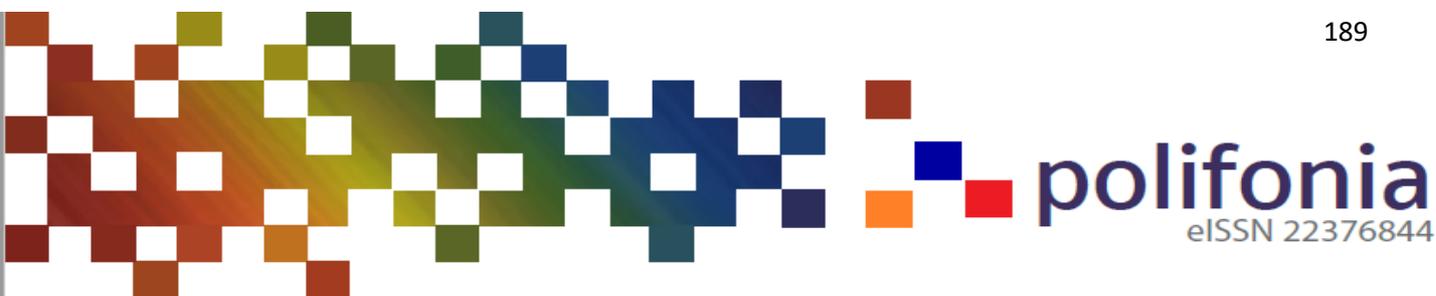
Nesse momento, Mercedes Sosa assumindo uma posição transgrediente a seus próprios atos percebe que o poder de suas atuações produziu um efeito negativo para os militares. Em boa medida, parece que os grupos opressores não avaliavam o poder que a canção política possuía naqueles anos de terror na América Latina. Contrariamente ao esperado, a voz de Mercedes Sosa no exílio se transformou em uma caixa de ressonância para a denúncia que já fazia na Argentina. Nessa linha de raciocínio de seu retorno à Argentina durante 1982, ao final da ditadura já, apresentamos para concluir nossa análise, dois fragmentos do cantor León Gieco nesse mesmo documentário:

[León Gieco] Era una valentía muy grande de parte de Mercedes venir a tocar, en el año 82, en plena dictadura militar. ¿Viste? Era un... un... teníamos un miedo muy grande los que estábamos acá, porque nosotros pensábamos que Mercedes iba a venir a tocar y después se iba otra vez a París (*Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica*, 2013, 1h06:29-1h07:00).

[León Gieco] Por eso, con Víctor Heredia, siempre decimos que Mercedes es un ícono de la democracia. Porque nosotros creímos en la democracia ¿Sabés cuándo? Cuando Mercedes vino a tocar al Ópera en el año 82. Nosotros no creíamos en la democracia. Nosotros creíamos que la dictadura militar se iba a prolongar por muchos años más, y tampoco nos creíamos en los políticos, porque los políticos no manejaban nada en ese momento, porque lo único que nos marcó de que venía la democracia fue Mercedes tocar en el teatro Ópera, este, un año antes del advenimiento de la democracia (*Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica*, 2013, 1h09:09-1h07:00).

## Considerações finais

Nessa história de enfrentamento ao poder do estado ditatorial, Mercedes Sosa foi se consolidando no exílio como a voz da América Latina, como viria a reivindicar o documentário lançado quatro anos depois de sua morte. *Como la cigarra* – a canção que usamos na epígrafe deste artigo – faz bem esse balanço entre as tantas vezes que foi ameaçada e as tantas outras vezes em que “seguiu cantando”, apesar de tudo, porque via sua atividade artística como seu ato ético, como o seu lugar de não álibi no existir (BAKHTIN, 2010). É nessa medida que seu ato ético de sempre denunciar a desigualdade fez com que sua obra inteira se consolidasse como forma de dar voz aos que não têm voz.



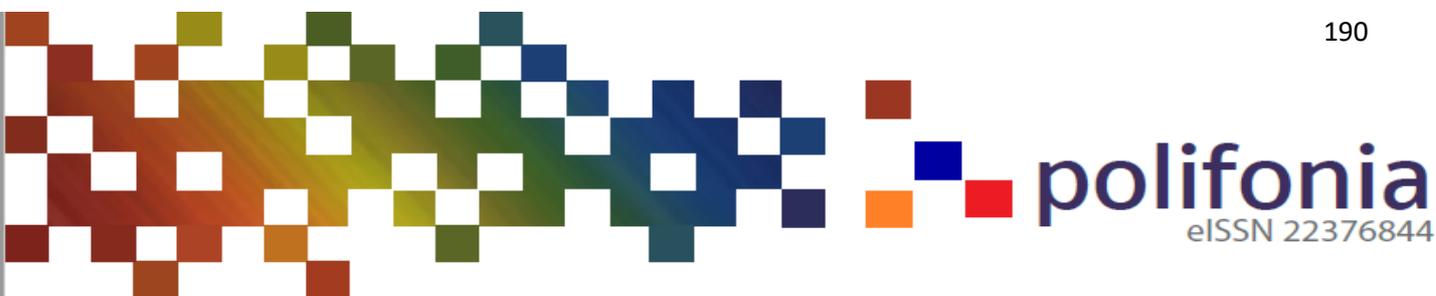
Este artigo teve como objetivo relacionar arte e compromisso nos discursos autobiográficos de Mercedes Sosa em torno do tema da ditadura militar. Nesse sentido, entendemos como eminentemente importante no todo de sua obra o compromisso com a arte engajada, que se vê constituir nesses discursos que estudamos, na crítica aos artistas e intelectuais indiferentes, no enfrentamento que suas canções propunham naqueles anos de terror, na sua forma de “enunciar a ausência”. Assim, portanto, ao terminar a luta nas barricadas, retomando um fragmento que analisamos, é preciso estar em permanente estado de vigília para manter o poder de liberdade em que uma democracia se sustenta. “Hay que seguir luchando”, como afirmou a cantora, a respeito desse momento posterior ao fim da ditadura. É preciso estar sempre nos espaços públicos para garantir que eles sejam espaços de liberdade, que saibamos que esse entrelaçamento entre arte e compromisso é da ordem do que Bakhtin (2011, p. XXXIII-XXXIV) denominou unidade da responsabilidade, “pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido não permaneçam inativos”. Nesse jogo entre arte e vida, entre arte e compromisso, posicionar-se é um ato ético, é uma tomada de decisão de uma vez por todas em que se entra com o todo do corpo, o todo da voz, o todo de si.

Para participar no simpósio universal que é instaurado pelas palavras, segundo a expressão de Bakhtin (2011), é preciso enfrentar eticamente os problemas, não escapar da exigência de resposta do ato. Por fim, retomamos uma passagem da biografia “Mercedes Sosa, la negra”, escrita por Rodolfo Bracelli, em que a cantora formula uma questão que sempre lhe fizeram e em seguida sua resposta possível:

“ ‘Señora Mercedes Sosa, elija, elija entre sus actuaciones cuáles fueron las que más...’ No se puede escapar tanto a ciertas preguntas, y bueno, respondo: siempre que salgo a cantar, **salgo para dar todo lo que tengo**”(destaque nosso)(BRACELLI, 2010, p. 134).

## Referências bibliográficas

ALI, T. *O poder das barricadas: uma autobiografia dos anos 60*. Tradução Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.



- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BRACELI, R. *Mercedes Sosa, la Negra*. Edición Definitiva. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2010.
- CALVEIRO, P. *Poder e desaparecimento*. Os campos de concentração na Argentina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013, 152p.
- CARVAJAL, F. NOGUEIRA, F. Enunciar la ausencia. In. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. TAPIA, M. VINDEL, J. CARVAJAL, F. MESQUITA, A... [et. Al.]. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, p.103-110.
- FARO, F. *Mercedes Sosa – Ensayo*. 63 minutos, colorido. Cópia disponível em: <https://bit.ly/2Wa6TIB>. (Acesso em abril de 2020), 1991. São Paulo: Canal Cultura, 1991.
- GIORDANI, S. *Había que cantar...*Una historia del festival nacional de folklore de Cosquín. Córdoba: Comisión Municipal de Folklore, 2010.
- GLEIJER, A. RECHES, D. Como un pájaro libre. In. SOSA, M. *Como un pájaro libre*. Buenos Aires: Philips Records, 1983. Disco sonoro. Faixa 1.
- LÓPEZ, M. A. Fosa común. In. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. TAPIA, M. VINDEL, J. CARVAJAL, F. MESQUITA, A... [et. Al.]. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, p.116-130.
- MARIANI, T.A. De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: actores emergentes en el folklore argentino. In. *Revista Argentina de Musicología*, v. 19, 2018, p. 175-193.
- MASSHOLDER, A. *Todas las voces, todas: Mercedes Sosa y la política*. Buenos Aires: Ediciones Desde la Gente, 2016.
- NOVARO, M. PALERMO, V. *A ditadura militar argentina (1976-1983)*. Do golpe de Estado à restauração democrática. Tradução Alexandra de Mello e Silva. São Paulo: EDUSP, 2007, 752p.
- PONZIO, A. A concepção bakhtiniana de ato como dar um passo. In. BAKHTIN, M. M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, p.9-38.
- RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. Tradução de Daniele Ávil. *Urdimento*. N.15, 2010, p. 107-122.
- SARLO, B. *Paisagens imaginárias*. Tradução Mirian Senra. São Paulo: EDUSP, 2016, 296p.
- SERVETTO, A. Memorias de intolerancia política: las víctimas de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista). In. *Antíteses*, vol. 1, n. 2, 2008, p. 439-454.
- VILA, R. *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica*. 110 minutos. Distribuição: 3C Films Cópia disponível em: <https://bit.ly/2VJm6uI> (Acesso em abril de 2020). Argentina: Canal Encuentro, 2013.
- WÜLLICHER, R. *Como un pájaro libre*. 69 minutos, colorido. Roteiro: BRIANTE, M. Cópia disponível em: <https://bit.ly/2Wbubau> (Acesso em julho de 2017), 1983. Argentina: DisproFilms S.A. & Laboratórios Alex S.A., 1983.

