

Subversivo e Libertador :O percurso do rock Nacional Argentino (1965-1982)

*Subversive and liberating: the journey of argentine national rock
(1965-1982)*

Paulo Henrique Ennes de Miranda Eto¹
Caio Cezar Machado²
Pedro Calcavecchia Vianna³

Resumo

Neste artigo, recorreremos a uma aproximação ao gênero do rock no contexto argentino, buscando compreender de que modo esse estilo musical influiu na história social, cultural e política argentina ao longo das três primeiras décadas da segunda metade do século XX, na medida em que influenciava o comportamento, a mentalidade, no mercado fonográfico e nos anseios de uma geração que emergia como cada vez mais importante na cena pública do país: a juventude. Busca-se, ademais, compreender como esse estilo musical foi um importante canal de expressão e meio de articulação de espaços de participação da juventude na vida cultural e política de seu país, em meio a contextos de crescente hostilidade para com a livre manifestação da juventude. Nesse sentido, se dará importância ao seu papel na resistência e formação de uma nova identidade comportamental ao longo do período da ditadura da Junta Militar, entre os anos de 1976 e 1983, e finalmente, no contexto da crise das Malvinas.

Palavras-Chave: Rock Nacional; Argentina; Ditadura Militar

Abstract

In this article we will resort to an approach to the rock genre in the Argentine context, seeking to understand how this musical style influenced the Argentine social, cultural and political history throughout the first three decades of the second half of the twentieth century, as it influenced the behavior, the mentality, the phonographic market and the desires of a generation that emerged as increasingly important in the public scene of the country: the youth. We also seek to understand how this musical style was an important channel of expression and means of articulating spaces for youth participation in the cultural and political life of their country, in the midst of contexts of growing hostility towards the free manifestation of youth. In this sense, importance will be given to its role in the resistance and formation of a new behavioral identity throughout the period of the Military Junta dictatorship, between the years 1976 and 1983, and finally, in the context of the Falklands crisis.

Keywords: National Rock; Argentina; Military Dictatorship

1 pauloennes@id.uff.br

2 caio_machado@id.uff.br

3 pedrocalcavecchia@gmail.com

Introdução

Não seria razoável afirmar que o rock argentino consiste em apenas uma variação do gênero que se desenvolveu no Hemisfério Norte, ou que seria mais uma entre tantas importações culturais por parte dos latino-americanos. Ao longo do século XX, o rock não se coloca uníssono e muito menos contínuo, essa passa por diversas transformações, desde as adaptações das baladas românticas dos anos 50 até as músicas de protesto tocadas em meio a movimentos estudantis. Sendo assim, o rock se mostra como um ente mutável que se adapta às diferentes realidades que lhe são apresentadas pelo povo que o escuta, formando uma relação de cooperação entre músicos e plateia, onde ambos são artistas na mesma proporção.

O escopo cronológico deste artigo pretende se recuar até o ano de 1965, por ser este o ano em que, segundo Adrián Fanjul (2019), começa a se formar um campo cultural próprio chamado posteriormente de rock nacional, conforme se diferenciava de uma modalidade anterior de rock mais voltada para covers e versões de sucessos estrangeiros e sem um conteúdo autoral ou original no qual se inscrevessem as particularidades da juventude argentina em seu contexto histórico (BOIX, 2018, p. 8) . Após tratar do período do que Fanjul chama de “regularização discursiva” e “desregularização parcial” desse rock nacional - entre 1965 e 1975 -, seguiremos a análise de Yanina Soledad Amarilla (2014), Mara Favoretto (2014) e Ornella Boix (2018), sobre a constituição do rock nacional como um campo de articulação da identidade da juventude argentina no período da ditadura mais cruenta, entre os anos de 1976 e 1981, configurando o que as autoras referem como um rock de nosotros. Por fim, apreciaremos o efeito da Guerra das Malvinas sobre a disseminação ampliada do rock na sociedade argentina, acentuando - em uma fase de relativa abertura do regime e relaxamento da repressão - o seu papel de oposição à ditadura, agora articulado com outras expressões públicas como aquela das Madres de la Plaza de Mayo ou dos setores argentinos opositores à ditadura.

O rock na América Latina e no mundo

De acordo com o documentário produzido pela Netflix, Quebra tudo: a história do rock na América Latina (ENTEL, 2020), o rock se desenrolou na América Latina primeiramente como uma adaptação ao que se produzia no Hemisfério Norte pelas nações expoentes no gênero, principalmente os EUA e o Reino Unido. Já nos fins dos anos 1950, era comum escutar bandas mexicanas, peruanas e argentinas que tinham um som familiar a bandas e cantores como Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones entre outros grupos que se tornaram célebres entre os anos 50 e 60. Nesse período de meados do século XX, muitas bandas de rock na América hispânica absorviam os sucessos norte-americanos e ingleses, traduzindo-os para uma linguagem latina, tornando-as mais familiares aos seus ouvintes nacionais. Entre as bandas expoentes do período podem ser citadas, Los Gatos (Argentina), Los Cinco Latinos (Argentina) e Los Teen Tops (México).

Essas primeiras manifestações de vida do rock latino-americano não vieram de imediato carregadas de qualquer tipo de politização da juventude. Nesse momento inicial, os conjuntos musicais regravavam sucessos do rock americano para serem tocados em festas com um objetivo focado

na diversão. As letras eram de cunho amoroso - esse tema musical se mantém ao longo de toda a expressão gênero musical- sem a presença de um caráter transgressor mais profundo que esse tipo de entretenimento viria a assumir mais tarde, muito embora já houvesse um elemento de rebeldia nessa primeira expressão massificada de um produto cultural voltado especificamente para a juventude, elemento este que já alarmava os setores conservadores da sociedade, que viam em músicos, como Elvis Presley e no frenesi enlouquecido das plateias de rock Around the Clock nos cinemas e das fãs dos Beatles nos estádios uma espécie de degeneração moral da juventude. Também as bandas latinas já começavam a causar estranheza em seus respectivos governos, que viam esses jovens de cabelo comprido tocando guitarra como más influências para a sociedade, não obstante certa docilidade mercadológica que marcava muitos dos conjuntos “engomados” nessa fase em que, ademais, a rebeldia era, em princípio, mais uma mercadoria embalada pela indústria cultural para integrar jovens aficionados ao mercado de consumo do que propriamente um elemento dito subversivo, a não ser pela irreverência domesticada em face dos costumes tradicionais.

Pode-se dizer assim, que o rock tal qual o carnaval, seria uma “invenção do diabo que Deus abençoou” (MUGNAINI JR, 2022, p. 23). O rock em seu “embrião” ou na sua gênese, se configurava tal como uma conjugação de muitos outros estilos musicais já existentes nos EUA: o gospel, jazz, folk, blues e o country, produzidos especialmente pela comunidade negra estadunidense. Inclui-se também a influência latina da música cubana, o rhythm & Blues (MUGNAINI JR, 2022, p. 23). Como foi dito, tanto o rock quanto os roqueiros possuíam um arquétipo mais específico e marcante, uma música chacoalhada, de batidas, dançante e voltada para festas, como as de Bill Halley por exemplo. Já acerca da imagem do roqueiro pré-hippie, esses seriam membros da geração pós-guerra boomer (segunda metade dos anos 40 e início dos 50). Em usual eram homens usando jaquetas de couro, calças jeans apertadas, bem como aderiram à estética dos topetes, dos milk shakes, da cerveja, dos carros e dos filmes de Hollywood (MUGNAINI JR, 2022, p. 24).

Na leitura de Bruno Tuler Perrone (2022), desde os anos finais da década de 1950, é possível se deparar com dois movimentos sociais fervorosos e atuantes, primeiro a atuação artística do rock n’ roll, e em segundo a contracultura, essa última abarca muito mais esferas (PERRONE, 2022, p. 127). No caso estadunidense e britânico, cenários principais da gênese do rock, observamos a conformação dos babies boom (a geração de classe média que surgia no pós-guerra), essa totalmente diferente dos modelos da geração american way of life, por exemplo. Novos olhares dissonantes surgiam em relação aos valores tradicionais da geração anterior, o movimento hippie que eclodiu ao longo dos anos 60 foi uma das várias expressões de um descontentamento com o cenário político do mundo, juntamente com um desejo de mudança: as bandeiras pacifistas, ecologistas e de liberdade sexual por exemplo (PERRONE, 2022, p. 128).

Tudo isso dito, não é possível afirmar que essa primeira fase do rock latino-americano tenha sido de exclusiva cópia e importação do estrangeiro, visto que muitos artistas e bandas já buscavam imprimir um DNA nacional às suas versões dos sucessos internacionais, não apenas na língua, como também na sonoridade.

No final dos anos 1960, principalmente a partir de 1968, a juventude entra no palco da história de maneira mais contundente e politicamente enfática: os estudantes secundaristas e universitários detonaram em Paris uma insurgência que logo viria a se articular com o movimento operário fran-

cês, rompendo certo marasmo político do pacto do bem-estar social na França nacionalista de De Gaulle. Nos EUA, os jovens reivindicavam democracia participativa nas universidades e solidarizavam-se com as panteras negras, na luta por direitos civis para os negros estadunidenses, além, é claro, de se mobilizarem pelo fim da guerra do Vietnã. Em 1969, acontece o festival de Woodstock nos Estados Unidos, reunindo os grandes ícones da música jovem dessa nova fase, mais contestadora, psicodélica e hippie (PERRONE, 2022, p. 128). O rock começa a ser entendido agora, como um movimento social, com crenças e valores sendo desenvolvidos por um coletivo (VIGNALES, 2016, p. 9).

No âmbito das temáticas ou da própria estética musical, conforme afirma Bruno Tuler, havia uma miríade de elementos que compunham esse novo movimento, como as experimentações sonoras que eram catalisadas com o uso de drogas e alucinógenos, sendo o mais famoso desses, o LSD (Dietilamida do Ácido Lisérgico). O consumo dos alucinógenos favoreceu de certa forma a estética psicodélica (PERRONE, 2022, p. 129). Entretanto, como prossegue o autor, existiam outros elementos que compunham esse “desordenado” mosaico, como o misticismo esotérico, a contracultura, a literatura, os arranjos do chamado rock progressivo, a influência dos estilos musicais do oriente (especialmente da Índia), ruídos, solos, improvisações, efeitos luminosos e um gosto surrealista (PERRONE, 2022, p. 129). Nos EUA pode-se citar o exemplo de Jimmy Hendrix ou a banda The Doors, e no Reino Unido, The Yardbirds, Pink Floyd e Cream.

Na América do Sul, o movimento estudantil e reivindicações libertárias também influenciaram as bandas de uma segunda geração, tanto em seu visual quanto em algumas ressonâncias ideológicas, ainda que nem sempre marcadas por um engajamento político direto, nem com uma assimilação ideológica aos grupos revolucionários, mas seriam os grupos pioneros de um rock nacionalizado (BOIX, 2018, p. 3). Com cabelos longos e desarrumados, por vezes acompanhados de barba e um visual menos formal em relação à primeira geração, tais figuras causavam desconforto em alguns setores da sociedade, mas fascínio em outros. Estas bandas começaram a ganhar destaque nacional para um público específico, ainda não muito amplo, por composições que abordavam assuntos mais densos, controversos e sobretudo, políticos e simbólicos (VIGNALES, 2016, p. 5).

O rock nacional na Argentina: regularização e desregularização discursiva (1965-1975)

A ascensão do rock enquanto um gênero musical na Argentina foi marcado pela relação complexa, cambiante, por vezes incidental, por vezes mais direta, que estabelecia com o momento político do país. Conforme argumenta Adrián Pablo Fanjul (2019), em seu artigo: *Disidencia y espacios anhelados. La irrupción de um saber de retirada em el rock argentino de inícios de los 7*, surgiu um campo cultural que primeiro se chamou “música progressiva” e posteriormente passou a ficar conhecido como rock nacional, seria constituído entre os anos de 1965 e 1971, a maior parte deles sob o regime da ditadura liderado por Juan Carlos Onganía (1966-1970). Este campo, definido segundo a teorização de Bourdieu sobre a produção de bens culturais, aglutinou jovens músicos que estavam à busca de uma nova expressão musical, mais original e complexa lírica e musicalmente (FANJUL, 2019, p. 6 apud BOURDIEU 2003). Sociologicamente, caracterizava-se por:

[...]criterios iniciales de delimitación y pertenencia, disputa por la legitimidad de enunciar desde el campo, revistas y crítica especializada, capital simbólico creciente de los músicos pioneros, construcción paulatina de un relato de origen, y, sobre todo, denominaciones que comienzan a diferenciarlos de otras expresiones musicales: primer rock progresivo, y la que finalmente subsistió: rock nacional, alternando con rock argentino (FANJUL, 2019, p. 6)

Ainda segundo Fanjul:

Son varios los aspectos que diferenciarán el grupo inicialmente pequeño de compositores e intérpretes de los modelos musicales hegemónicos en la producción discográfica, radiofónica y televisiva de la época destinada a una audiencia juvenil, como el Club del Clan y sus continuadores. Los rasgos más evidentes, a veces declarados por los propios músicos, eran la búsqueda de una mayor complejidad en la composición y en las letras, um propósito de crear algo para escuchar y no para otras prácticas como el baile o la conmemoración, y el componer y cantar en castellano – cosa que algunos de los promovidos por la industria ya hacían (FANJUL, 2019, p. 5).

Los Gatos, Manal, Almendra, La Barra de Chocolate, Vox Dei, Pappo's Blues, Moris, Miguel Abuelo são as bandas e artistas solo citados por Fanjul como fazendo parte dessa fase de constituição do rock nacional argentino, conforme se diferenciava do rock da primeira geração, este mais “estrangeirista” e voltado para o entretenimento, não tanto para a escuta e para a contemplação estética.

Para além dos fatores sociológicos de constituição do campo cultural já mencionados, o pesquisador centra sua análise nos aspectos discursivos das canções como parte de um processo de “regularização discursiva”, que ele define com base nos estudos de Michel Pechêux (2003) sobre análise material do discurso (FANJUL, 2014, p. 3). Segundo esta perspectiva, há uma estabilização progressiva de um sujeito do discurso, entendido como um paradigma que encerra uma base narrativa atravessando as diferentes canções, em torno de alguns pressupostos ou implícitos reconhecíveis. Acrescentando a esse fundamento teórico ferramentas extraídas de Dominique Maingueneau (2001), analista de discurso de outra corrente, - a perspectiva do cuerpo de escucha-, uma interlocução e incorporação imaginária do vocal do canto (MAINGUENEAU, 2001, p. 149). O autor postula uma encenação, composta de topologias e cronologia específicas, que permite caracterizar a regularização discursiva em causa. Assim, ele discrimina duas fases distintas na trajetória do rock nacional do período entre 1965 e 1975, sendo a primeira - entre 1965 e 1971 - uma fase de regularização, em que um modo de enunciar próprio se constitui, e a segunda - entre 1971 e 1975 - uma fase de desregularização parcial, em que surgem elementos desestabilizadores da formação discursiva anterior, sem que o paradigma seja completamente alterado (FANJUL, 2019, pp. 1-2). Ambas se relacionam de maneira incidental com o contexto político e sociocultural da época, que em seguida tentaremos delinejar brevemente, seguindo ainda a exposição de Fanjul.

Diz o autor que em um contexto de crescente instabilidade política e insatisfação, marcado por agitações do movimento operário e estudantil (destaca-se em 1969, o Cordobazo), desenvolveram-se na Argentina “[...]modalidades específicas de un proceso mundial de renovación en las Humanidades y en todos los campos de las artes, inclusive en los considerados menores, que adquieren más complejidad y valorización” (FANJUL, 2019, p. 6). Neste momento, as ideias de esquer-

da circulam com maior intensidade entre intelectuais e artistas sob influxo da Revolução Cubana e sob influência do existencialismo, que se desdobrava em duas vertentes mais ou menos sucessivas, classificadas em conjunto por Terán (1991) como “humanocêntricas”, por centarem-se nos sujeitos como portadores únicos do arbítrio dos significados e práticas: um existencialismo cético, de atitude contemplativa e pessimista em face da ordem social existente, e um existencialismo engajado, originado nas publicações e intervenções de Sartre, que exigia dos sujeitos uma tomada de posição e um comprometimento ativo com a transformação social, articulando-se com as ideias marxistas e inclinando os seus adeptos a uma busca de união com a classe trabalhadora (FANJUL, 2014, pp. 6-7).

La demanda de actuación política irá formando una tendencia específica dentro del pensamiento “humanocéntrico”, la del intelectual “más confiado en la posibilidad revolucionaria y más demandante de un lugar orgánico en sus relaciones con las clases subalternas (Terán, 1991, p. 21). Ese proceso fue concomitante con un imperativo de definición política que se extendió prácticamente por toda la esfera pública, entre artistas, periodistas, profesionales y todo tipo de dirigentes sociales, sobre todo a partir del punto de inflexión que fue el año de 1969, cuando una serie de insurrecciones urbanas, principalmente las conocidas como “Cordobazo” y “Rosarioazo”, cambiaron la situación política argentina abriendo un período de radicalización (FANJUL, 2019, pp. 7)

O autor explica que a caracterização frequente do rock desse período como alheio aos debates acadêmicos e intelectuais e ao engajamento político não é exata nem suficiente, de vez que os rockeiros assimilavam, ainda que de maneira indireta, as ideias circulantes por meio de leituras dispersas, da sua disseminação em vulgatas, e também pela interação direta com os estudantes. Podemos acrescentar, a título de exemplo, que o documentário antes citado demonstra que grupos como Los Gatos, Manal e Almendra (FANJUL, 2007, p. 175) frequentavam as universidades argentinas em recitais e eventos, interagindo com movimentos estudantis e tendo um contato mais íntimo com grupos jovens rebeldes, que eram crescentemente vistos pelo governo como suspeitos, potenciais causadores de complicações subversivas, das mais leves às mais graves.

A marca dessas influências indiretas do contexto sociocultural e político da época, Fanjul buscará na análise da poética musical dos grupos de rock, de onde extrairá os elementos da regularização discursiva por ele postulada. Nessa linha, ele diserne no corpus exaustivo de canções do período abrangido pela primeira fase (1965-1971), a recorrência de topoi como o “sair”, o “despertar”, o “amanhecer” e o “naufragar” indicando uma tomada de posição em face da ordem existente, qual seja a de que esta seria uma ordem falsa demandando dos sujeitos uma volta sobre si, como parte de um movimento de autoconhecimento e ruptura que se expressa ao mesmo tempo como uma saída para a liberdade, em uma trilha marcada pela utopia de um mundo novo, sinalizado pelo despertar e pelo amanhecer (FANJUL. 2019, pp. 8-10). Em outras palavras, em face de um mundo inautêntico, o sujeito do discurso que consolida a base narrativa das canções, se impulsiona para uma ruptura (o sair, oposto ao escape), em que o desvio da rota predeterminada pelo status quo constitui um naufrágio necessário e feliz, o meio pelo qual é possível reencontrar-se consigo mesmo e engajar-se em uma existência autêntica que prefigura a possibilidade um mundo autêntico. Em uma espécie

de simbolização diáfana, manifestando-se na imbricação de letra e música, ressoam refratariamente algumas das vibrações da ambiência efervescente dos circuitos intelectuais e revolucionários. Uma modalidade própria do existencialismo transformativo não deixa de transparecer nessa poética.

Em 1971, há a derrocada do regime militar de Onganía, que não resistiu às contradições do seu pacto político e social e às pressões crescentes vindas dos opositores e dos diversos setores que compunham a sua base. O retorno do peronismo ao poder ocasionou euforia em alguns setores da esquerda, embora a facção de extrema direita do movimento tenha assumido a condução do governo. Os sucessivos governos peronistas, incluído o do próprio Perón (1973-1975) e de sua esposa Isabelita (1975-1976) inclinaram-se cada vez mais à direita: o ápice foi a ruptura explícita de Perón, em 1975, com os setores de esquerda mais radicais que o apoiavam, tais como os Motorneros, ligados à luta armada (TELLA, 2010). A repressão também aumentava e grupos anticomunistas tiveram atuação incrementada nessa época.

A passagem de uma ênfase no indivíduo que rompe com o mundo para do lado de fora encontrar-se a si mesmo à ênfase em uma entidade coletiva – um nós – que se refugia em um interior para escapar a uma exterioridade ameaçadora é o que caracteriza a desregularização parcial do discurso do rock nessa primeira metade da década de 1970. Junto a isso, um “saber de retirada” se configura para esse sujeito coletivo sobre o qual paira a ameaça de um “eles” implícito e despersonalizado. A rua, que antes era o espaço da liberação, torna-se local de desamparo e temor; o quarto e seus sinônimos aparecem com recorrência como espaço de refúgio para o encontro de uma coletividade que se irmana na esperança de uma liberdade que agora se medeia pela união, e na resistência contra os que os espreitam para destruí-los, seja fisicamente, seja em seu exercício de uma práxis da vida autêntica que sonhavam. No campo extramusical, os parques já não eram lugares seguros de reunião para os jovens cabeludos, que ali se viam constantemente abordados pelas forças policiais. Nas manifestações políticas públicas, a repressão já deixava alguns companheiros pelo caminho. A casa e os espaços fechados apareciam então como o lugar onde podiam sentir-se à vontade. Nas ruas, o perigo e os olhares a furtadelas para os inimigos potenciais (FANJUL, 2019, p. 16). Veremos adiante como ao se instalar a nova Ditadura Militar, autointitulada: Processo de Reorganização Nacional (AMARILLA, 2014, p. 2), a perseguição à juventude enquanto tal assentou-se e o “saber de retirada” aqui já ensaiado vem a transformar-se, no período seguinte, em algo que poderíamos chamar um “saber da clandestinidade”, por meio do qual a resistência cultural e política poderiam viabilizar-se por debaixo dos panos do regime em meio a uma guerra interna contra os jovens (na sua identidade auto afirmada) e os subversivos.

Rock de Nosotros. O Rock Nacional e a Ditadura da Junta Militar (1976-1981)

Após o golpe de Estado do dia 24 de março de 1976 e a entrada da Junta Militar no comando oficial da nação, o rock nacional se estabelece como uma contracultura, especialmente para os mais jovens, que se viam censurados, punidos e condenados por comportamentos “subversivos” (AMARILLA, 2014, p. 4). Sendo assim, o rock se estabelece mais do que apenas como uma corrente musical estética, como um movimento social libertário e contestatório, que em espaços particulares e por vezes escondidos, formavam, em interação com seu público, uma visão de realidade alternativa à que se apresentava oficialmente pelo regime.

Nesses espaços, os jovens resistem à remodelação mental que os doutrinadores da ditadura tentavam imputar aos jovens. Ao tornarem-se os locais de encontro de uma juventude cuja identidade estava na mira, os concertos de rock adquiriram uma dimensão extra musical de resistência, inaugurando uma faceta descrita pela autora Yanina Soledad Amarilla (2014) como o rock de nosotros: o “nós” dos jovens era reafirmado e fortalecido contra o “eles” dos que queriam aniquilar a sua cultura. Com músicas como La canción de Alicia en El país (1980) da famosa banda Serú Girán, a corrente musical que se desenvolve nos recitais, nas reuniões de amigos, nas festas e discos é permeada por críticas ferrenhas, porém cifradas, carregando consigo um revestimento metafórico, poético e subliminar contra o governo dos militares. De acordo com o músico e compositor argentino Charly García, o protesto não se manifestava diretamente nas letras, mas nas entrelinhas, de modo que a mensagem em si era subentendida e dependeria da interpretação do público que a ouvia (AMARILLA, 2014, p. 11).

Na medida em que o sentido da canção dependeria de uma decifração cúmplice de quem a ouvia, estabelece-se o que Amarilla descreve, em seu artigo Hablar en tiempos de silencio: el rock nacional durante la dictadura (2014), como a relação de interdependência entre o artista e a plateia que o aprecia. Nessa relação, ambos seriam atores em intensidade recíproca e juntos confeririam o sentido completo e particular às músicas cantadas no período autoritário. Os concertos, ademais, eram a ocasião em que muitas das letras alteradas para burlar a censura eram cantadas em suas versões originais. Sendo, portanto, a única oportunidade para o público de conhecer as letras “reais”, tornavam-se um evento ainda mais especial e ritualizado para os que a ele acorriam.

A Ditadura havia-se firmado a partir de um golpe engendrado pelos militares, que constituíram uma Junta militar composta por figuras das três armas no controle pleno do Executivo, remodelando o exercício do poder a partir de uma ordem autoritária, repressiva e ao mesmo tempo moralizante, construída sob a base nacionalista de uma Argentina que precisaria ser “reformulada”. O Almirante Emilio Eduardo Massera, por exemplo, na premissa de que vários setores da população argentina davam suporte à Ditadura, incentivava a população a auxiliar o exército nas perseguições aos “subversivos” e aos marxistas, e ainda é relembrado pela frase “sus armas son tus ojos, tus oídos y tuya intuición”, pronunciada como lema da colaboração com a repressão. Em 11 de setembro de 1976, o almirante pronunciou o seguinte em um discurso para a nação:

[..] hay que limpiar al país de subversión, pero hay que entender que no solo son subversivas las organizaciones terroristas de la ideología que fueren, sino que subversivos son también los saboteadores ideológicos y aquellos que con soluciones fáciles incitan a una nueva postergación de nuestro destino. (VIGÑALES, 2016, p. 6)

A narrativa de uma “guerra interna” é promovida pelo discurso oficial do governo, que encabeça um processo de “sanação” da pátria, de modo a livrá-la dos “inimigos internos”, isto é, os marxistas, os guerrilheiros e os subversivos, que se voltavam contra os valores tradicionais cristãos e ocidentais da pátria argentina, eleitos como a “verdadeira cultura” a ser propagada pelos meios pedagógicos

institucionais e pelo controle estrito da produção cultural. Os jovens nesse sentido, sobretudo aqueles que estavam envolvidos com atividades ditas “subversivas”, eram um alvo e uma ameaça diretas do regime (VIGNALES, 2016, p. 7).

Sob a censura da SIDE (Secretaria de Inteligencia del Estado), vários temas do rock nacional e estrangeiro, bem como a circulação de discos desse gênero, livros e revistas consideradas “subversivas”, tornaram-se impedidos de circular em lojas, empresas, gravadoras e outros espaços frequentados, esse órgão inclusive atuou nas escolas, na vigilância dos jovens estudantes (AMARILLA, 2014, p. 3). Tudo isso foi materializado no fechamento compulsório da Revista Vamos al tiempo Jovén, nos idos de 1976, e no Decreto expedido por parte dos militares no dia 7 de fevereiro de 1977, que proibia a circulação do livro infantil La tacita azul (1977), sob a acusação de ser uma influência hostil às crianças e com tendências “ideológicas”.

Os órgãos de censura promulgados pela Junta iniciaram a emissão de “listas negras” que cerceavam artistas e canções. A associação das figuras proeminentes na cultura com a “ideologia marxista” não era incomum na cabeça dos militares; nesse sentido, catalogaram os artistas em fórmulas que avaliavam os seus níveis de periculosidade.

Em 1978, o COMFER (Comitê Nacional de Radiodifusão), nessa altura encabeçado por Raul Casal, arregimentava quais conteúdos seriam emitidos para a população, proibindo a difusão de produções caracterizadas como anticulturais ou contraculturais, consideradas pelo regime como degradantes para a “cultura, a tradição e o orgulho de se ser argentino”. Essa atuação do regime agiu em vários flancos no combate à resistência e subversão, como as medidas do general Albano Harguindeguy ou do ministro da educação, Juan José Catalán sobre as escolas e universidades, na censura de bibliografias reprováveis na ótica dos militares (AMARILLA, 2014, p. 4). A ditadura, nessas circunstâncias, não se impunha apenas pela via da força, mas também nas suas políticas morais e culturais que visavam sufocar expressões dissidentes ao seu discurso.

Da juventude vinham as turbulências e os temores do regime, sendo a faixa etária que compunha a maioria dos detidos, desaparecidos e presos pela repressão. Grande parte dos jovens entre 15 e 30 anos estava imersa em um contexto de mobilização coletiva, motivada pela inquietação e repúdio ao autoritarismo conservador do governo da Junta (VIGNALES, 2016, pp. 7-8). Há que se destacar também a diversidade narrativa do rock, sobretudo nos anos pós-ditadura (anos 1980 e 1990), em que ocorre uma maior heterogeneidade estilística e um questionamento a perspectiva de “modernidade e militância”, própria do rock dos anos setenta. Muito além dessa dicotomia entre resistência e ditadura, o rock também se configurou como viável mercadologicamente, sendo parte da música jovem da época (BOIX, 2018, p. 9)

É importante ressaltar que a amplitude das manifestações contra o governo e das narrativas propostas pelos jovens de bases progressistas e democráticas não esteve em uma ascensão constante durante os anos de autoritarismo no país. O que acontece, ao contrário, é uma sequência de “altos e baixos” nessa disputa de narrativas protagonizada pelos opositores de um lado, e a Junta e os setores conservadores do outro lado. Com o crescimento do apoio popular, ganha-se força a partir de 1978, a narrativa da Junta em contraposição aos clamores de alguns setores da juventude e dos opositores, e o governo argentino reforça as políticas opressivas, censuras e prisões de opositores.

Paradoxalmente, um “efeito boomerang”, assinalado pela pesquisadora Mara Favoretto (2014), fez o rock crescer a passos largos nesse período, impulsionado pela urgência de resistir e driblar a repressão e a censura. Figuras como Charly García, Luis Alberto Spinetta, Nito Mestre e Raúl Porchetto acumularam fãs e apreciadores de suas canções. Ampliou-se a circulação clandestina de revistas, fitas caseiras e discos que veiculavam a cultura do rock entre os jovens. Entre os anos de 1973 e 1978, são realizados vários concertos no Luna Park e em Palermo, que chegam a formar um público de 60.000, como no Festival del Amor - cujo título respondia ironicamente à afirmação de Massera de que governava por amor - organizado por Charly em 1977 (FAVORETTO, 2014, p. 76). Nessa altura, os concertos e festivais não eram apenas espaços de apreciação musical, mas também lugares onde os jovens confraternizavam e entoavam gritos de protesto contra o regime, onde o público podia desfrutar de uma liberdade vivenciada por “baixo dos panos”. Nesse sentido, o rock na Argentina dos finais dos anos setenta, assumiu uma agência de grande articulador da socialização e participação dos jovens, Sergio Pujol (2005) definiu esse fenômeno como o “boom dos recitais (1981)”.

Nessa perspectiva, contemplada por Yanina Soledad, o rock não se formalizou apenas como um gênero musical: transformou-se também em um fenômeno social que abrangia diversos atores, sobretudo a juventude, para a qual se converteu em um refúgio ou escape da situação enfrentada e de afirmação da sua identidade. Pode-se inferir que o rock preencheu um vazio dos jovens, sendo uma via alternativa de mundo perante o cenário eminentemente dos “valores tradicionais” (AMARILLA, 2014, p. 5).

Desta forma, por mais que a censura oficial ou a chamada “autocensura” fossem duramente implementadas, por “debaixo dos panos”, circulava uma vasta produção cultural sob condição de marginalidade, escutada em atos políticos encobertos feitos nos concertos de um rock que disputava com o regime o sentido da alcunha “nacional” (FAVORETTO, 2014, p. 76). Boix (2018) chama a atenção para se desconstruir a homogeneização do fenômeno do rock, a autora procura complexificar o rock nacional a partir da multiplicidade de sentidos, em oposição ao maniqueísmo entre rock e ditadura, ou apenas de uma consagração de um rock de contestação (BOIX, 2018, p. 11-12). Em vários sentidos, o rock advogou muito mais uma perspectiva hedonista, do que propriamente um engajamento político.

No contexto da ditadura, muitos músicos foram para outros países, Charly Garcia, Pedro Aznar, David Lebón e Oscar Moro, por exemplo, formaram no Brasil a banda Serú Girán. Seu primeiro álbum (1978), homônimo da banda, contém canções com temas existenciais, filosóficos, românticos e subjetivos, porém todos, de uma maneira ou de outra, associados à época vivenciada. O álbum seguinte, La grasa de las capitales (1979), traz uma sonoridade mais pesada e letras mais contundentes contra o regime (FAVORETTO, 2014, p. 78). A canção que dá nome ao álbum, por exemplo, refere-se a uma “graxa” ou uma gordura que são interpretadas por Mara Favoretto como a camada de hipocrisia e falsidade de uma realidade que encobria o “real” do próprio regime (as mortes e torturas em série de inocentes) e a possibilidade de uma vida “real”. Debaixo dessa graxa, diz a música, “nada floresce”; daí o estribilho: “no se banca más!” (FAVORETTO, 2014, p. 78). Outra canção que teve grande destaque na produção fonográfica do conjunto foi a icônica Desarma y Sangra, pertencente ao Álbum Bicicleta, o terceiro da banda, produzido em 1980:

*Tu tiempo es un vidrio
tu amor un faquir,
mi cuerpo una aguja
tu mente un tapiz.*

*Si las sanguijuelas no pueden herirte
no existe una escuela que enseñe a vivir.*

*El ángel vigía descubre al ladrón,
le corta las manos, le quita la voz.*

*La gente se esconde o apenas existe:
se olvida del hombre, se olvida de Dios.*

*Miro alrededor, heridas que vienen, sospechas que van
y aquí estoy pensando en el alma que piensa
y por pensar no es alma:
desarma y sangra*

(Charly Garcia , Albúm Bicicleta (1980), 3 min e 42 seg, interpretada por Charly Garcia e Pedro Aznar).

No tema em questão, Garcia tece críticas implícitas à Igreja e as Forças Armadas, Instituições que, mutuamente, constituíam a ampla máquina de repressão da ditadura. A Igreja apoiava o regime no Âmbito cultural na defesa da “tradição e dos costumes”, seus principais setores tornam-se um braço cultural/espiritual que auxiliava o governo. Pelo próprio ser intimamente ligado à questão das armas por razão dos militares, Charly recorre ao verbo “desarmar”, fazendo uma alusão crítica às Forças Armadas. Segundo Favaretto, a palavra sangra que surge logo depois define a condição das pessoas sob o jugo da repressão, que metaforicamente “sangravam”, sendo silenciadas e sufocadas cada vez mais, sem poder expressar suas opiniões livremente, pois de alguma maneira, seriam silenciadas ou desapareceriam (FAVORETTO, 2014, p. 79-80).

La educación en manos del control militar es inefectiva y fracasa, porque “no existe una escuela que enseñe a vivir”. El yo poético dice “aquí estoy, pensando en el alma que piensa y por pensar no es alma”. Este juego de palabras oscila entre conceptos religiosos e intelectuales. García parecía querer decir que el católico que piensa –analiza racionalmente– deja de ser católico, por lo tanto, “desarma y sangra”. Llama la atención la cercanía fonética de las palabras “desarmar” y “desalmar”. Talvez, “desarmar” se encuentra, para el enunciador, cerca de “desalmar” (quitar el alma, que es la esencia de la religión católica) ya que la conexión entre Iglesia y dictadura era poderosa, y ambas instituciones, Ejército e Iglesia, parecían “olvidarse del hombre y de Dios. (FAVORETTO, 2014, p.79).

O Rock e as Malvinas (1981-1983)

Logo após a vigência de Jorge Videla, quem veio a assumir o novo comando da Junta Militar, foi General Eduardo Viola, que manteve seu governo ao longo do ano de 1981. Esse curto período de mandato foi marcado por um abrandamento das políticas do regime em relação aos movimentos de

oposição. No pressuposto de que nessa fase vertiginosa, o governo sofria grandes pressões vindas da opinião pública, o rock nacional a partir disso, se converte em um importante ator nas frentes de protesto enquanto deixava de ser asfixiado pelas políticas contra a subversão. Também se uniram ao coro, outras poderosas vozes contrárias à repressão (mas por vezes dissonantes em termos ideológicos) (FAVORETTO, 2014, p. 81).

Logo o aspecto de uma política mais “branda” concebida pelo comandante da Junta, é rompido no final de 1981. Viola renúncia e quem toma posse é o general Leopoldo Galtieri, afamado por sua postura tacanha e também por ser um borracho. Nessa altura, visto que a esfera pública já enxergava o regime militar com certa desaprovação, visando restituir uma reaproximação do governo junto à opinião popular, Galtieri encabeça uma larga empresa de invasão do exército argentino às Ilhas Malvinas/Falklands, inflamando os ânimos nacionalistas dos argentinos (PUJOL, p. 211). Ele a faz com o intuito de realçar uma velha reivindicação da Argentina sobre sua soberania dessas ilhas meridionais que nesse contexto estão sobre a posse do Império britânico sob a influência direta da Primeira Ministra Margaret Thatcher.

Quando os ingleses se converteram nos inimigos em potencial da Nação Argentina, toda produção advinda da Indústria Cultural anglo-saxônica, como filmes, discos, revistas, livros, se tornaram proibidas de circular ou de serem propriamente apreciadas ou vendidas dentro do país (BOIX, 2018, p. 4). Dessa vacância musical que até então era preenchida por produções feitas na língua inglesa, surgem várias substituições dessas canções estrangeiras por produções nacionais ou em castelhano, que conforme afirma Boix (2018), seria um ponto de inflexão total do rock argentino em sua expansão, multiplicidade, penetrando em vários territórios (BOIX, 2018, p. 4 apud PUJOL, 2015). No caso radiofônico, não foram apenas músicas tradicionais gaúchas, ou o tradicional tango que tomaram tônica nos veículos de emissão, o rock nacional teve sua grande emergência nessa conjuntura, tendo seu ápice mercadológico gerado pela sua própria difusão nos meios de comunicação.

Las autoridades militares decidieron organizar un gran concierto en apoyo a la causa Malvinas que llamaron “El Festival de la Solidaridad Latinoamericana”, que se llevó a cabo el 16 de mayo de 1982. Lo guiaba un doble propósito: reflejar el deseo de paz y a la vez recaudar fondos (comestibles, ropa de abrigo, cigarrillos, etc.) para enviar a los soldados que resistían el frío en las islas del sur, defendiendo la soberanía del país. Lejos de apoyar a los militares, las canciones de los rockeros que participaron del recital hablaban de los verdaderos perdedores en la guerra (los soldados, sus familias y el pueblo en general) y criticaban aún más a los que los habían convocado a cantar. No solo el contenido de las letras sino también los “cantitos” opositores de la audiencia se hicieron más puntuales, dejando claro a las autoridades militares que no eran apoyadas. Uno de esos cantitos nuevos, por ejemplo, decía “paredón, paredón para todos los milicos que vendieron la nación (FAVORETTO, 2014, pp. 84).

Quando a guerra deixa de ser “interna” e os conflitos se tangenciam na invasão das Malvinas, o regime-na expectativa de mobilizar a juventude argentina a um apoio voluntarista para combater os ingleses- recorreu à simpatia desses setores a partir da liberação da “cultura jovem” (PUJOL, 2005, p. 229), retirando de cena sua visão do rock de nosotros como subversivo no discurso oficial sobre o semblante dos rockeros. Contudo, isso novamente engendrou uma ação boomerang no que diz respeito às canções, a aparente liberdade lírica fornecida aos compositores na situação

vigente, fez com que vários cantores e artistas se unissem em um movimento de oposição e protesto a essa guerra desproporcional. Figuras como León Gieco, a cantora Mercedes Sosa e Charly García se posicionaram politicamente em suas canções como: Solo le pido a Dios (1979) e No bombardeen Buenos Aires (1982) as quais se mostraram diretamente críticas ao governo e postumamente à própria guerra em si.

Em suma, com o desastroso fracasso da Argentina em seu combate contra a marinha inglesa, se observava que após este último sopro inexitoso, se aproximava o fim do Regime militar na Argentina (PUJOL, 2005, p. 222). Nessa senda, a difusão do rock de nosotros ao longo das fases da chamada “Reorganização Nacional” não foi contínua ou uniforme, na realidade esse estilo musical nunca foi monolítico em termos de gênero, público, conteúdo etc.; foi um dos principais flancos contrários à ditadura, porém foi incorporado e reconhecido como participativo aos movimentos mais tardivamente (BOIX, 2018, p. apud PUJOL, 2003, p. 325). Por seu caráter rebelde, questionador e “contracultural” importado dos diversos movimentos vindos dos países do Norte, seus ideais eram avessas aos preceitos conservadores do regime, com isso, o rock nacional se desenvolveu em distintos cenários. Inicialmente em uma arena subterrânea e subversiva, marcada pela censura oficial, e no segundo momento, da “guerra externa” (FAVORETTO, 2014, p. 85), esse torna-se amplamente difundido, pois o “inimigo” já é outro, sendo que o regime necessitava mais do que nunca, do apoio da maioria da juventude em sua carreira de invasão. Entretanto, entende-se que o rock foi um gênero musical muito polissêmico e fragmentado em sua produção, não sendo assim uma corrente política coesa frente ao regime como muitos afirmam (BOIX, 2018, p. 13).

Conclusão

Compreende-se que a partir dos conceitos abordados no decorrer do texto que o rock argentino se apresenta como um movimento multidimensional, no qual as músicas são apenas uma parte de uma necessidade mais ampla de expressão cultural, principalmente dos mais jovens. Logo, constitui-se não apenas como um gênero musical, mas também como um movimento social e um campo cultural, que teve, aliás, papel relevante durante a ditadura militar do “Processo” na Argentina. É nessa altura que ele se consolida como intrínseco a boa parte de manifestações promovidas por jovens, em um momento em que outras vias tradicionais de expressão política da juventude, tais como o movimento estudantil, estavam bloqueadas pela repressão. Fica claro que o rock desenvolveu nessa época um “saber de retirada” em que soube refugiar-se em espaços privados onde escapava aos olhos hostis do regime para dar vazão à visão alternativa de realidade almejada pelos jovens. Assim, a dureza do regime gerou um “efeito boomerang” sobre o rock, por meio do qual a censura e a repressão, em lugar de arrefecer, intensificaram esse movimento cultural (AMARILLA, 2014, p. 11). Todavia, o interesse e atração pelo rock nacional não eram unâimes e enfrentaram altos e baixos durante as décadas trabalhadas. Entende-se que o rock nacional argentino é um fenômeno híbrido, ou seja, possui uma mescla de conteúdos e sentidos, o aspecto de contestação do rock é apenas mais uma faceta: esse arquétipo de um hippie utópico, de esquerda e contra a ditadura, é atribuído às figuras mais canonizadas, como Charly García e Spinetta. No entanto, nos anos 1990, por exemplo,

existiu um rock chamado chabón, mais consonante com a indústria cultural fonográfica, em que se havia muitas vendagens e um conteúdo mais conservador em relação ao rock contestaria (BOIX, 2018, p. 6)

A partir das diferentes óticas sobre o mesmo fenômeno, pudemos observar as múltiplas camadas que o rock nacional possui internamente e como objeto de interesse acadêmico. Trabalhamos, especificamente nesse artigo, com uma abordagem centrada na dimensão sociológica e histórica e uma abordagem centrada na análise discursiva da dimensão poética do rock argentino. As análises propostas por Yanina Soledad Amarilla e Mara Favoretto buscam, na perspectiva da sociologia e da comunicação, entender a construção do movimento do rock na Argentina como campo de resistência da juventude ao regime, inaugurando modos originais de circulação e de interação cúmplice entre artistas e público, por meio da qual ambos nutriam uma identidade comum e mutuamente dependente e viabilizaram um espaço singular de fala em meio ao contexto geral de silenciamento (AMARILLA, 2014, p. 13). Já a perspectiva discursiva e linguística promovida por Adrián Pablo Fanjul busca analisar a produção discursiva das canções do rock e a formação de um “sujeito” discursivo portador de uma experiência e de um saber, que de maneira diversa da de outros campos de produção cultural, modularam uma atitude em face da realidade histórica. Ornella Boix (2018) traz uma ótica mais empirista e menos reducionista em relação ao rock argentino, trazendo outras facetas que não o diminui apenas com um opositor ao regime, tal como mercado radiofônico.

Quando consideramos o significado desse movimento no contexto político e social da Ditadura argentina, compreendemos que o rock (nos setores que abordamos) foi hostil à superestrutura do regime por si só, por ser portador de um ethos de contestação à sociedade existente legado, desde os finais dos anos 60, pelos movimentos de contracultura que emergiram ao redor do mundo. No caso argentino, isso se contrasta de maneira mais nítida com a corrente ideológica imposta pelo regime da Junta, marcada pelo nacionalismo, pela religião e pelo conservadorismo. Destarte, o rock nacional argentino em sua polivalência de sentidos, de certo modo instigou um sentimento nacionalista em sua juventude, em especial em uma identidade nacional argentina, sobretudo nos anos 70, no qual vislumbrou-se uma produção mais original e autêntica em relação ao que era admitido pela indústria fonográfica das gravadoras (BOIX, 2018, pp. 7-9).

Sendo assim, é razoável postular que o rock nacional argentino se coloca, de um lado, como parte de um movimento geral de contracultura e vanguardas artísticas que marcaram a trajetória do rock no mundo, de outro lado como uma frente de resistência e indignação - histórica e geograficamente localizada - em face de uma realidade argentina particular. Vê-se a venda massiva de instrumentos elétricos nos anos 1970, o aumento da cultura material através de revistas, festivais, cartazes, assim sendo, o mercado e o Estado foram dois elementos mediadores da eclosão do rock argentino, uma constituição muito mais complexa que o binômio rock e ditadura (BOIX, 2018, p.14). O rock argentino não se mostra, nem nos momentos mais agitados e revoltosos nem nos mais suaves, como um movimento inerte ou estanque; pelo contrário, sua capacidade de adaptação, sia pluralidade cultural e política e em sua reprodução e reação às diferentes configurações sociais, torna-se assim um objeto de especial interesse para o estudo da história social e cultural.

Fontes audiovisuais

GARCÍA, Charly. AZNAR. Pedro. **Desarma y Sangra**. Buenos Aires: Album Bicicleta, SG Discos, 1980. 3 min e 43 segundos.

GARCÍA, Charly. **La grasa de las capitales**. Serú Girán: Buenos Aires: Álbum La Grasa de las Capitales. Music Hall, 1979. 4 min e 29 segundos.

GARCÍA, Charly. **Canción de Alicia en el país**. Serú Girán: Buenos Aires: Album Bicicleta. Music Hall, 1980. 4 min e 25 segundos.

Quebra Tudo- A História do Rock na América Latina. Criador: Nicolas Entel, Produção: Gustavo Santaolalla, México e Argentina, Netflix-América Latina, 2020. Gênero: Documentário, Episódio-1, Idioma: Espanhol, col, son, duração: 45 min, longa-metragem.

Referências Bibliográficas

AMARILLA, Yanina Soledad. Hablar en tiempos de silencio El rock nacional durante la dictadura. Revista Question, Vol 1, N°43, La Plata-Argentina: **Revista Question**, Vol 1, N°43, 2014, p. 1-16.

BOIX, Ornella. “Hube un Tiempo que fue Hermoso”: una relectura de la relación entre “rock nacional”, mercado y política. La Plata: **Revista Sociohistórica**, no 42, e060, 2do. Semestre de 2018, p. 1-17.

FANJUL, Adrián Pablo. O rock argentino na crítica acadêmica: elipse da materialidade verbal. Comunicação & Sociedade, São Bernardo do Campo: **Póscom-Metodista**, a. 29, n. 49, 2007, p. 163-180.

FANJUL. Adrián Pablo. Disidencia y espacios anhelados. La irrupción de un saber de retirada en el rock argentino de inicios de los 70. Córdoba: **Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH**. Volumen 2, N° 4., 2019.

FAVORETTO, Mara. La dictadura argentina y el rock. Enemigos íntimos. Santiago-Chile: **Revista Resonancias**, V.18, n.34, p.69-87, 2014.

MUGNAINI JR, Ayrton. O Rock antes do Rock. IN: ALMICO, Rita. FERENZINI, Valéria Leão et al (organizadores). **Rock. O Livro**. São Paulo: Editora Hucitec, 2022, p.21-28.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERRONE, Bruno Tuler. Rock e Contracultura IN: ALMICO, Rita. FERENZINI, Valéria Leão et al (organizadores). **Rock. O Livro**. São Paulo: Editora Hucitec, 2022, p.127-137.

PUJOL, Sergio. **Rock y Dictadura. Crónica de una Generación (1976-1983)**, Buenos Aires: Emecé Memoria Argentina, 2005.

TELLA, Torcuato S. Di. **História Social da Argentina Contemporânea**. Brasília: FUNAG, 2010.

VIGNALES, Agostina. Rock Rosario. **Una forma de expresión de los jóvenes durante la última dictadura**. Rosario: Tesis de grado, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, 2016.