



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA  
(ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM  
ESTUDOS LATINO-  
AMERICANOS (PPG IELA)**

**TRANSPONDO OS PUENTES AMARILLOS:  
ANÁLISE HISTÓRICA E CULTURAL ATRAVÉS DE *ARTAUD*, DE LUIS ALBERTO  
SPINETTA**

**KARIN HELENA ANTUNES DE MORAES**

Foz do Iguaçu  
2017



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-  
AMERICANOS (PPG IELA)**

**TRANSPONDO OS PUENTES AMARILLOS:  
ANÁLISE HISTÓRICA E CULTURAL ATRAVÉS DE ARTAUD, DE LUIS  
ALBERTO SPINETTA**

**KARIN HELENA ANTUNES DE MORAES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Renato da Silva.

Foz do Iguaçu  
2017

KARIN HELENA ANTUNES DE MORAES

**TRANSPONDO OS PUENTES AMARILLOS:  
ANÁLISE HISTÓRICA E CULTURAL ATRAVÉS DE ARTAUD, DE LUIS  
ALBERTO SPINETTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Paulo Renato da Silva  
UNILA

---

Profa. Dra. Geni Rosa Duarte  
UNIOESTE

---

Prof. Dr. Sergio Alejandro Pujol  
UNLP

---

Profa. Diana Araujo Pereira  
UNILA

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, meus pais, irmãos e cunhados pelo apoio incondicional. Aos meus sobrinhos, por serem fontes constantes de amor e leveza, em especial ao Chico, o grande responsável por eu ter vindo parar em Foz do Iguaçu.

Ao meu orientador, Paulo Renato da Silva, por sua dedicação, pelo incentivo, pelos apontamentos e sugestões que foram fundamentais para a construção deste trabalho. Aos membros de minha banca avaliadora, Geni Rosa Duarte, Diana Araujo e Sergio Pujol que lançaram um olhar tão atento à minha pesquisa, aos funcionários das hemerotecas de La Plata, do Congresso Nacional da Argentina e da Biblioteca Mariano Moreno, muchas gracias por la buena onda!

Obrigada Fabiana Turci por semear este projeto, às minhas amigas, irmãs, primas: Joice, Ivania e Eliane, amo vocês! Ao Bruno pelos cafés e *gifs* de gatinho, à Marelize Scheidt pelo sofá, pelos vídeos bombásticos, pelas risadas e por ter tanto medo de atravessar a rua quanto eu.

Agradeço ainda ao Márcio Zacarias, Larisse Marks, César Liedke, Alexandre Simões, Otávio Aquino, Rubén Giedrys e Natan Zeilmann pelo aprendizado ao lado de vocês, pelos almoços no “Lombex” e os cafés compartilhados em um tempo onde acreditávamos que nossos planos estavam perdidos em um horizonte distante. Ao Gustavo por me lembrar que o mundo é muito maior que aquela frestinha de Guaíba que eu via pela janela.

E por último, agradeço às pessoas incríveis que o mestrado me apresentou: Bruno Oliveira, Yuri Amaral, Rosângela Santos, Geovani Gonçalves, Mariana Fernández, Thaís Alves e Poliana Jardim. E claro, ao melhor secretário do universo, Newton Camargo, você arrasa!

## RESUMO

Em 1973, o músico argentino Luis Alberto Spinetta lançou o álbum *Artaud*, intitulado deste modo em homenagem ao poeta surrealista Antonin Artaud (1896-1948). O disco que leva o nome de sua antiga banda, Pescado Rabioso, contém uma proposta estética distinta – não apenas da sonoridade de Pescado – mas também visual ao apresentar uma capa em formato irregular e pouco convencional. O objetivo deste projeto é utilizar *Artaud* como fio condutor para observar as transformações e as tensões nas relações entre imprensa e rock. A análise sobre a transmutação do álbum através das páginas de *Clarín* e *La Nación* nos proporciona um olhar em perspectiva sobre os primeiros anos do gênero na Argentina e suas relações com a sociedade, as outras formas de expressão artística e o fazer político em anos de cerceamento praticado pelo Estado. Pesquisando os diários em 1973, é possível verificar que o rock, ou música jovem como era denominado o gênero neste momento, possuía espaço reduzido nestas publicações que ocupavam grande parte de suas páginas com a turbulenta vida política do país. Em meio a grandes transformações comportamentais e intensa proliferação cultural, *Artaud* deixa sua marca na história da música popular argentina não apenas pela densidade poética de suas canções, mas também, pela capa que não seguia o formato quadrado padrão dos vinis. Com o passar dos anos, o disco converteu-se em uma espécie de mito do rock nacional. A capa antes odiada, se transformou em objeto de culto. No ano de 2007, uma enquete produzida pela revista *Rolling Stone* da Argentina elegeu os 100 melhores discos da história do rock local, em primeiro lugar, reinando absoluto, estava *Artaud*. Em 2015 a gravadora *Sony* lançou um projeto de reedição de importantes discos do rock nacional no formato vinil. O grande destaque foi *Artaud*, que pela primeira vez, seria reeditado com sua capa original. Sendo assim, a proposta deste trabalho é analisar a transição sofrida pelo disco e pelo rock de um modo geral, através da imprensa escrita. Deste modo, pretende-se observar não apenas as modificações ocorridas na imprensa, como também, situar o álbum e o artista aos respectivos contextos e acompanhar seu processo de legitimação e a sua inserção nas narrativas sobre as tramas identitárias do país.

**Palavras-chave:** rock argentino, Artaud, Spinetta, imprensa, cultura

## RESUMEN

En 1973, el músico argentino Luis Alberto Spinetta ha lanzado el álbum *Artaud*, titulado así en un homenaje al poeta surrealista Antonin Artaud (1896-1948). El disco que lleva el nombre de su antigua banda, Pescado Rabioso, contiene una propuesta estética distinta no solamente a la sonoridad de Pescado, sino también, visual ya que fue editado con una tapa irregular y poco tradicional. El objetivo de esta investigación es utilizar a *Artaud* como un conductor para acompañar a las transformaciones y tensiones en la relación entre la prensa y el rock. El análisis acerca de la transmutación del álbum a través de las páginas de *Clarín* y *La Nación* nos permite una mirada en perspectiva acerca de los primeros años del género en la Argentina y sus relaciones con la sociedad, las otras formas de expresión artística y con el hacer político en años de censura impuesta por el Estado. Investigando a los diarios en 1973, es posible observar que el rock, o música joven como era denominado el género en este momento, tenía un espacio reducido en las publicaciones que ocupaban gran parte de sus páginas con la turbulenta vida política del país. En el medio de grandes transformaciones comportamentales y fuerte proliferación cultural, *Artaud* deja su huella en la historia de la música popular argentina no solamente por la densidad poética de sus canciones, pero también por su tapa que no seguía la forma cuadrada tradicional de los vinilos. Con el pasar de los años, el disco se ha convertido en un mito del rock nacional, su tapa antes odiada, se ha vuelto un objeto de culto. En el año de 2007, una encuesta producida por la revista *Rolling Stone* Argentina eligió a los 100 mejores discos de la historia del rock local, en el primer puesto absoluto estaba *Artaud*. En 2015 la grabadora *Sony* lanzó un proyecto de reediciones en vinilo de importantes discos del rock nacional. El gran destaque fue *Artaud*, que por primera vez fue editado con su tapa original. La propuesta de este trabajo, es analizar la transición por la que ha pasado el disco y el rock de un modo general a través de la prensa escrita. Con esto, se planea observar no solamente las modificaciones en la prensa, como también, ubicar al álbum y al artista a sus respectivos contextos y acompañar su proceso de legitimación y inserción en las narrativas acerca de las tramas identitarias del país.

**Palabras-chave:** rock argentino, Artaud, Spinetta, prensa, cultura

## SUMÁRIO

<b>CRONOLOGIA ARTÍSTICA LUIS ALBERTO SPINETTA .....</b>	<b>08</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1 SPINETTA E SUAS CANÇÕES PARA LOS DÍAS DE LA VIDA.....</b>	<b>27</b>
1.1 A ESCOLHA DAS FONTES.....	33
1.1.1 Suporte Teórico.....	41
1.1.1.1 <i>O gosto musical e o valor simbólico do Flaco Spinetta.....</i>	<i>43</i>
1.1.1.1.1 <i>Breve definição sobre rock nacional.....</i>	<i>51</i>
1.1.1.1.1.1 <i>O rock inserido nas indústrias culturais e de massa.....</i>	<i>58</i>
<b>2 DEMOCRACIA EM PASSOS DE TARTARUGA E UMA CULTURA IMPARABLE .....</b>	<b>64</b>
2.1 A REVOLUÇÃO MORALISTA.....	75
2.1.1 A los Jóvenes de Ayer: Um Olhar em Perspectiva sobre o Rock Argentino.....	91
2.1.1.1 <i>Os pioneiros do castelhana: uma balsa para nuevoleiros e cueveros.....</i>	<i>98</i>
2.1.1.1.1 <i>O rock pós-festivais: um gênero estabelecido mas dividido.....</i>	<i>111</i>
<b>3 ROCK E POLÍTICA: O INÍCIO DA APROXIMAÇÃO.....</b>	<b>117</b>
3.1 UM PESCADO RABIOSO FLOTA EN LA LAGUNA.....	123
3.1.1 Antonin Artaud: o despertar de nervos e coração.....	132
3.1.1.1 <i>Entre futuro e passado: uma escala chamada Artaud.....</i>	<i>136</i>
3.1.1.1.1 <i>Nove pequenas poções para sanear el alma.....</i>	<i>137</i>
3.1.1.1.1.1 <i>Uma breve experiência surrealista.....</i>	<i>162</i>
3.1.1.1.1.1.1 <i>Rock: um instinto imortal.....</i>	<i>166</i>

<b>4 O ROCK CHEGA À CASA ROSADA.....</b>	<b>178</b>
4.1 A MATERIALIDADE DE ARTAUD.....	187
4.1.1 O regresso da “loca estrella absenta”: entre rotativas e redes sociais.....	190
4.1.1.1 <i>Breve análise sobre La Nación e Clarín.....</i>	<i>193</i>
4.1.1.1.1 <i>1973: Rock que não é rock. muita política, pouca música.....</i>	<i>196</i>
4.1.1.1.1.1 <i>O ano do vinil e da redenção de Artaud.....</i>	<i>209</i>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>230</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>238</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>249</b>
<b>ANEXO 1 – MANIFESTO ROCK: MÚSICA DURA. LA SUICIDADA POR LA SOCIEDAD.....</b>	<b>249</b>

## CRONOLOGIA ARTÍSTICA LUIS ALBERTO SPINETTA

- 1950 Nasce na cidade de Buenos Aires Luis Alberto Spinetta.
- 1963 – 1967 Neste período integra a banda Los Larkings junto a Rodolfo García e participa também como convidado de Los Sbirros da qual faziam parte Edelmiro Molinari e Emilio Del Guercio.
- 1967 Conclui seus estudos no Colégio San Román.
- 1968 Junto a Edelmiro Molinari, Emilio Del Guercio e Rodolfo García grava o primeiro simples da banda Almendra que continha *Tema de Pototo* no lado A e no lado B, *El mundo entre las manos*. No entanto, antes do lançamento do material de Almendra, Leonardo Favio, um conhecido músico e cineasta argentino, gravou e lançou *Tema de Pototo* sob o nome de *Para saber como es la soledad*. A música alcançou grande popularidade.
- 1969 Almendra grava seu primeiro álbum pela *RCA Victor*. Um dos primeiros shows da banda ocorreu no Peru, em um festival de música. Este ano marca também a estreia de Almendra nos palcos da capital argentina, que ocorreu no Instituto *Di Tella*.
- 1970 Lançam o álbum *Almendra II*, o primeiro disco duplo de uma banda de rock no país. Este álbum contém alguns temas que seriam utilizados em um projeto de *Ópera Rock*, que nunca se concluiu. Esta adaptação contaria com a participação de músicos como Litto Nebbia, Moris, Miguel Abuelo e Javier Martínez. *Almendra II*, foi o último álbum gravado por Almendra na RCA.
- 1971 A banda se separa. A frase escolhida para comunicar o final de Almendra foi “No nos separamos: nos multiplicamos”. Multiplicação que ocorreu de fato. Emilio Del Guercio (baixo e vocal) e Rodolfo García (bateria) foram para *Aquelarre* e Edelmiro Molinari (guitarra e coro) para *Color Humano*.
- 1971 Spinetta tenta carreira como baixista na banda Tórax. Neste ano o músico também grava *Spinettalandia y sus amigos*. Alguns lotes deste álbum saíram sob o nome de *Almendra* e também *La búsqueda de la estrella*. A utilização do nome da antiga banda rendeu um processo movido pelos músicos contra a RCA.

Este foi o primeiro álbum da carreira solo de Spinetta e foi gravado quase de forma experimental. Em conjunto com Black Amaya (bateria) e Bocón Frascino (baixo) cria Pescado Rabioso, grupo inspirado em Pappo's Blues.

- 1972 Pescado Rabioso grava *Desatormentándonos* pela gravadora Talent. Durante a gravação do disco Bocón Frascino deixa a banda e é substituído por David Lebon e ao final incorpora também o tecladista Carlos Cutaia.
- 1973 A banda lança o disco duplo *Pescado 2*. No início deste ano o grupo se dissolve. Entretanto, em outubro é editado um novo álbum que carrega o nome de Pescado Rabioso, *Artaud*.
- 1974 Junto a sua nova banda, Invisible, formada por Pomo Lorenzo na bateria e Machi Rufino no baixo, lança o primeiro disco do grupo.
- 1975 Invisible lança seu segundo álbum, *Durazno Sangrando*.
- 1976 *El jardín de los presentes* é o último disco gravado pela banda.
- 1977 Spinetta lança *A 18' del sol*, um novo álbum solista onde o músico promove experimentações como o jazz. Spinetta descreve a experiência como “la mejor grabación que hice en mi vida” (Berti, 2014, p. 115). O álbum não despertou no público os mesmos sentimentos que no músico, fazendo com que *A 18' del sol* ganhasse fama de incompreendido. Recentemente, músicos que tocaram com Spinetta, entre eles Machi Rufino que participou da gravação do álbum em 1977, aproveitaram seu relançamento em vinil e seguem promovendo uma série de shows com o seu repertório, na tentativa de (re)aproximar o público ao material sonoro do disco.
- 1978 Spinetta publica seu livro de poemas *Guitarra Negra*.
- 1979 O músico lança seu primeiro e único disco gravado em inglês *Only Love Can Sustain*. Neste ano também ocorre o retorno de Almendra, que promove uma série de apresentações.
- 1980 É lançado o disco ao vivo de Almendra gravado no estádio Obras Sanitarias de Buenos Aires. Em contrapartida, Spinetta se lança a um novo projeto musical, Jade, cujo primeiro disco *Alma de diamante* é apresentado neste ano. Em 1980 seriam lançados ainda outros dois álbuns de Almendra: *Almendra en Obras II* e *El valle interior*.

- 1981 Jade apresenta o álbum *Los niños que escriben en el cielo*.
- 1982 Luis Alberto Spinetta lança um novo álbum solo, *Kamikaze*.
- 1983 Neste ano é apresentado um álbum solo do músico, *Mondo di Cromo* e o novo de Jade, *Bajo Belgrano* cuja canção *Maribel se durmió* foi dedicada às Madres de Plaza de Mayo.
- 1984 *Madre en años luz* é o último disco gravado por Jade.
- 1985 Grava um disco com Charly García, no entanto o projeto nunca se concretizou. Os músicos chegaram a compor algumas canções como *Rezo por vos* e *Peluca telefónica* em parceria com Pedro Aznar. Spinetta recebe neste ano os prêmios de Diploma ao Mérito e o Konex de Platina da Fundação Konex.
- 1986 Spinetta apresenta *Privé*. Neste mesmo ano, grava em parceria com Fito Paéz o álbum *Lalala*.
- 1988 Grava *Téster de Violencia*, cuja faixa *El mono tremendo* conta com a participação de Pechugo, banda formada pelos filhos de Spinetta (Dante, Catarina e Valentino) e os filhos de Eduardo Martí (Emmanuel Horvilleur, Guadalupe y Lucas Martí). Eduardo Martí é também conhecido como Dylan, foi amigo e fotógrafo de Spinetta. Anos mais tarde Emmanuel Horvilleur e Dante Spinetta formariam a dupla de rap *Illya Kuryaki and the Valderramas*.
- 1989 O músico edita *Don Lucero*.
- 1991 Grava o disco *Pelusión of Milk*, que está dedicado à sua filha mais nova, Vera.
- 1993 Elabora a trilha sonora do filme *Fuego Gris* que foi dirigido por Pablo Cesar. O filme foi lançado no ano seguinte.
- 1994 O SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) outorgou ao músico um prêmio a sua trajetória. Luis Alberto Spinetta dedicou esta distinção a Astor Piazzolla.
- 1997 Depois de um longo período sem gravar, Spinetta retorna com uma banda no formato power trio integrada por Daniel Wirzt e Marcelo Torres. Neste ano apresentam um disco duplo que levou o nome de Spinetta y los Socios del desierto. Neste mesmo ano grava o seu acústico MTV (*Estrelícia*). Neste ano também, Spinetta manifestou seu apoio ao protesto dos professores que haviam instalado

uma barraca branca em frente ao prédio do Congresso Nacional, com o objetivo de denunciar e visibilizar os problemas na educação do país.

- 1998 Junto aos Socios del Desierto edita *San Cristóforo*.
- 1999 Apresenta o disco *Los Ojos*, o último junto a Los Socios del Desierto.
- 2001 Edita *Silver Sorgo*.
- 2003 Luis Alberto Spinetta grava *Para los árboles*.
- 2005 Apresenta o disco *Pan*. Nesta ano o músico participou também do ciclo de shows promovidos pelo governo nacional tocando no Salón Blanco da Casa Rosada.
- 2006 Neste ano ocorre um acidente automobilístico na província de Santa Fe que vitimou 12 jovens estudantes de um colégio de Buenos Aires, que regressavam de uma ação solidária na província de Chaco. A partir deste momento, Spinetta passou a militar junto aos pais das vítimas por uma maior educação no trânsito integrando o movimento *Conduciendo a la Conciencia*.
- 2008 Neste ano edita o álbum *Un mañana*, que foi dedicado às vítimas deste acidente automobilístico.
- 2009 Realiza o mitológico show *Spinetta y las Bandas Eternas*, espetáculo com quase seis horas de duração e que contou com a participação de todas as formações que tocaram com o músico ao longo de sua carreira.
- 2011 No final deste ano o músico confirma que está em tratamento contra um câncer de pulmão.
- 2012 Luis Alberto Spinetta falece em 8 de fevereiro. É homenageado em uma série de festivais e premiações como o Cosquín Rock e o Grammy Latino.
- 2014 O senado nacional aprova a lei que institui o dia 23 de janeiro, aniversário de Spinetta, como dia nacional do músico.
- 2015 Alguns de seus álbuns como *Artaud* e *A 18' del sol* são reeditados em vinil. No final deste ano é apresentado seu disco póstumo, *Spinetta Los Amigos* gravado com Rodolfo García e Dhany Ferrón.
- 2016 *Spinetta Los Amigos* recebeu o prêmio Gardel de Oro e *Artaud* venceu na categoria melhor coleção de catálogo.

## INTRODUÇÃO

Como mensurar a importância e a grandiosidade de um músico? Podemos recorrer a uma análise de popularidade utilizando como possíveis métricas a média de público em shows, número de aparições na imprensa nos últimos meses ou anos, a quantidade de vezes que sua música foi tocada nas rádios, o número de discos vendidos ou a quantidade de prêmios recebidos ao longo de sua carreira e diante destas informações, acreditar que estamos nos utilizando de um bom método quantitativo para avaliar a relevância deste artista. E se essa não for a forma mais adequada? E se os números não derem conta de visibilizar uma série de particularidades e nuances deste músico que pode ter sido considerado um grande artista sem encaixar-se nas métricas acima propostas?

Imaginemos ainda que tal músico foi reprovado no teste realizado pela mais importante sociedade de autores e compositores de seu país, que suas músicas quase nunca são ouvidas nas rádios e tampouco é figura garantida na televisão, jornais ou revistas. Seus shows não são tomados por uma imensa massa que transborda energias coletivas e ruidosas. Diante destes dados poderíamos facilmente descartá-lo do rol de artistas importantes, entretanto, como adverte Néstor García Canclini (2015, p. 259) “A noção de popular construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado”, lógica esta que, sim, pauta-se em métricas de aceitação, público e vendas.

Deste modo, devemos pensar em outras formas de mensurar e, mais que isso, de compreender os caminhos que levam um músico e sua obra a ocupar local de destaque dentro das culturas populares, termo utilizado no plural, por coincidir com aqueles que defendem que a cultura é múltipla, heterogênea e dinâmica e que não existe apenas uma de forma expressão da cultura nacional. Sem adentrar na complexa definição de música popular – questão extensamente debatida por teóricos e cujo significado não é único e nem estanque – consideremos as palavras de Emilio Del Guercio, ex-guitarrista de Almendra, um dos grupos fundacionais do rock argentino, transcritas por Pablo Alabarces (1995, p 17). O

guitarrista defende a ideia de “música convertida em uma experiência de vida real”, ou seja, quando as canções passam a integrar a vida das pessoas de tal modo que atravessam gerações, amalgamam-se na memória afetiva e se convertem em lembranças de momentos, lugares, pessoas, de quando faziam seus filhos dormir com uma determinada melodia, enfim, quando a música é parte indivisível de um ser. E este tipo de relação não pode ser determinada através de cifras e gráficos mercadológicos. Por este motivo, para adentrarmos neste trabalho devemos despir-nos da ideia do êxito pautado nestes parâmetros e estarmos abertos ao que propõem Del Guercio a fim de não perder nenhum matiz do que será o objeto desta pesquisa.

Pensando nesta experiência de vida real na qual a música se insere, podemos pensá-la como um gatilho cognitivo, onde um artista local pode alcançar maior proximidade em virtude de suas referências, de uma visão de mundo compartilhada, um mesmo código cultural ou ainda, um mesmo idioma. Porém a música, com seu caráter de aguçador de sentidos, é capaz de ignorar possíveis fronteiras linguísticas e culturais e aproximar pessoas com credos e culturas muito diferentes entre si, e neste sentido, as indústrias culturais e o desenvolvimento de novas tecnologias ocupam o centro destas aproximações.

Ainda que o acesso efetivo à globalização comunicacional, como o acesso à internet, por exemplo, ainda não seja irrestrito e homogêneo a toda população, é inegável que as ampliações de perspectivas e alterações de hábitos e consumo estejam diretamente ligadas ao avanço da mesma. E foi graças a isso, que fui apresentada àquele que é objeto desta pesquisa, o disco *Artaud* de Luis Alberto Spinetta.

Em virtude do modelo radiofônico pautado nos êxitos absolutos – temas de novelas, filmes, primeiros da Billboard, por exemplo – a produção musical dos países vizinhos raramente figurava como opção na única rádio FM de Canoinhas, no interior de Santa Catarina, nos anos 90. Digo raramente, porque havia um pequeno ponto de contato que parecia harmonizar possíveis diferenças linguísticas: a música tradicionalista. Nos domingos a rádio dedicava maior espaço a este gênero e era o

dia de testar o ouvido em expressões populares ou desconhecidas que formavam quase um novo idioma que bailavam entre milongas, chamamés e vaneiras.

No entanto, a primeira vez que as palavras e a sonoridade do idioma dos vizinhos haviam de fato aguçado meus sentidos foi no final dos anos 90, quando da gravação do *Acústico MTV* dos *Titãs*, que contou com a participação do cantor argentino Fito Páez na faixa *Go Back*. Fito Páez foi o primeiro a descortinar todo um universo sonoro que se revelaria para mim anos mais tarde, já com a ajuda da internet. Foi o responsável também por meu primeiro contato com a música de Luis Alberto Spinetta, quando por intermédio de um colega de faculdade chegou em minhas mãos o disco que gravaram juntos em 1986, *La la la*. Os anos como estagiária na *Rádio Udesc* foram decisivos para uma aproximação efetiva com a música em espanhol, neste momento já estava completamente *enganchada* com a música de Spinetta.

Neste mal costume de tentar encaixar o novo dentro dos padrões já conhecidos, por diversas vezes fiquei pensando naquele que seria o equivalente brasileiro de Spinetta. Dentro de toda sua diversidade, por ora eu o acercava a um, por ora a outro músico, mas nunca me apareceu uma resposta definitiva, por sorte. Compreendi ao fim, que estava diante de um grande músico e de uma grande obra e que qualquer tentativa de comparação neste sentido, seria limitar ou suprimir características e particularidades da criação de cada músico e de seus respectivos contextos.

Quando surgiu a possibilidade de inscrever-me no mestrado, os esportes e especificamente, o futebol estavam presentes de forma muito mais ativa como um trabalho cotidiano em minha vida. Minha atuação como jornalista sempre se desenvolveu no campo esportivo. A música preenchia um lugar importante, mas como passatempo. Deste modo, a decisão natural seria a opção por trabalhar com algo que englobasse tal assunto. Entretanto, considerando a quantidade de informações que me foram desveladas a partir das canções de músicos argentinos, sobretudo, as de Luis Alberto Spinetta me inclinei sobre a possibilidade de abordar a obra do músico. Entre as descobertas estão os escritos do poeta francês Antonin Artaud e do antropólogo Carlos Castaneda. As criações artísticas dos artistas

plásticos Marta Minujín e León Ferrari, as grandes modificações produzidas por Piazzolla no tango e o Instituto Di Tella. Além da Argentina de um modo geral, país que por muito tempo permaneceu oculto para mim e do qual apenas lembrava nos dias de jogos da seleção de futebol – uma vez que era impossível permanecer inalterável diante do talento de Maradona, Batistuta, Caniggia e companhia durante os anos 90. Havia também as temporadas de verão quando os sotaques castelhanos eram ouvidos com mais intensidade no litoral de Santa Catarina. Ou seja, a Argentina era um país completamente desconhecido e que me foi apresentado a partir da música.

Ainda que o futebol e a obra de Spinetta tenham se cruzado em alguns momentos, tornando possível que uma análise entre suas músicas e o esporte seja feita, senti a necessidade de dar ênfase em sua obra. Escrever sobre o disco mais reverenciado do rock argentino e sobre um artista pouco conhecido no Brasil, em uma Universidade que se propõe a discutir temas voltados à América Latina, era o espaço ideal para elaborar tal narrativa.

O professor Martín Ruíz levanta o questionamento sobre a quase invisibilidade da obra de Spinetta no Brasil ou em outras partes do mundo e lança algumas possíveis hipóteses para isso.

(...) alguien de quien podemos decir que tiene un talento creativo no inferior al de otros grandes creadores de la canción moderna, como Bob Dylan, John Lennon o Caetano Veloso. Por qué sus canciones no son conocidas en Europa, Asia, África o Estados Unidos, o incluso en Brasil, es para mí un misterio (...) Aunque puedo aventurar algunas hipótesis, que también nos permiten empezar a delinear un retrato posible de Spinetta. Las primeras son hipótesis por la negativa. Por un lado, Spinetta no cultiva, musicalmente, ningún ritmo típicamente latinoamericano: ni tango, ni cueca, ni salsa, ni bolero, aunque sí usa elementos de algunos de esos géneros. Por otro lado, Spinetta no cultiva, en sus letras, el activismo político explícito. No exalta la revolución cubana ni canta para condenar las dictaduras, aunque sí hay un modo spinettiano del compromiso social (...).RUÍZ, 2012, p. 121).

Os pontos levantados pelo professor são interessantes para pensarmos os fatores que levam a uma maior circulação e aceitação de obras musicais, ainda que este tema não seja tratado detalhadamente neste trabalho. Isso porque a

escolha de *Artaud* como tema central pode parecer óbvia se pensarmos nos ouvintes argentinos, onde o álbum alcançou grande legitimidade com o passar dos anos, mas não o é quando levamos o contexto brasileiro em consideração, já que o Brasil adota uma postura de distanciamento dos outros países da região, fazendo com que muitas expressões artísticas destes países não sejam conhecidas do público brasileiro.

Para nos acercarmos um pouco mais de Spinetta e da importância que ocupa dentro da música, proponho que comecemos pelo fim, não este fim que estabelece o término de tudo e abre caminho para as conclusões do encerramento. Comecemos pelo ponto de inflexão entre a corporalidade e sua ausência, seu oposto, instância última do que chamamos vida. “El 8 de febrero, cuándo la noticia empezó a correr, las calles de la ciudad parecieron hundirse por un momento; había lágrimas en cada cuadra y las canciones de Luis sonaban en todas partes como el único bálsamo posible” (ROLLING STONE, 03/2012, p. 03). Estas foram as palavras escolhidas pela revista *Rolling Stone* argentina de março de 2012 para abrir sua edição dedicada ao músico reprovado pela sociedade de autores e compositores, aquele que não aparecia nos meios de comunicação e cujas músicas quase nunca soavam nas rádios, Luis Alberto Spinetta (1950-2012).

O “Flaco”, como era popularmente conhecido o músico, foi descrito pelos diários *Clarín* e *La Nación* como “poeta”, um dos “maiores expoentes da cultura popular argentina” e o “pai” do rock nacional. A morte do cantor foi divulgada via Twitter por seus quatro filhos, este foi o estopim para a avalanche de homenagens que invadiram não apenas as redes sociais – com *hashtags* como “#ChauFlaco” ou “#GraciasFlaco” – mas também os meios de comunicação. Alguns deles interromperam sua programação normal e dedicaram-se a emitir clipes, entrevistas e músicas para recordar o artista. As ruas, como bem descreve a revista *Rolling Stone*, também tornaram-se palco para o desfile triste da despedida daquele que com sua obra havia marcado gerações de argentinos. Os comércios da rua Talcahuano, zona do centro da cidade de Buenos Aires, conhecida por concentrar uma grande quantidade de lojas de instrumentos musicais exibiam fotos de Spinetta e tocavam suas canções.

Os jornais acima mencionados, *Clarín* e *La Nación*, dedicaram amplo espaço em suas páginas à cobertura da morte de Spinetta. Ambos periódicos adotaram discursos muito semelhantes. Suas edições de 9 e 10 de fevereiro trouxeram na capa, em destaque, uma foto para ilustrar a morte do autor de *Muchacha (ojos de papel)* – a música mais recordada pelos dois diários. O destaque dado a um músico na capa destes jornais ocorre sobretudo para cobrir falecimentos, o mesmo ocorreu com Mercedes Sosa<sup>1</sup> e Sandro<sup>2</sup>, por exemplo. As coberturas de lançamentos de discos ou shows, normalmente posicionam-se em pequenas iconografias, as vinhetas. Outro fator incomum é que um músico esteja presente fora do caderno de Espetáculos, que foi dedicado a Spinetta em ambos jornais. *Clarín* e *La Nación* dão o mesmo nome ao caderno que abarca temas como música, cinema e entretenimento. A morte de Spinetta foi abordada também no caderno de Sociedade – que habitualmente dedica-se a abordar temas factuais do país – dando ênfase à tristeza dos fãs. Diversos deles enviaram cartas para compartilhar memórias e tentar transmutar a dor em palavras.

O diário *Página/12* talvez tenha sido o que melhor sintetizou a obra de Luis Alberto Spinetta. Desde sua capa, que não trazia uma foto do músico e sim o desenho do homem triste que estampa o primeiro disco de Almendra, primeira banda que integrou, junto da frase “Para saber cómo es la soledad”, extraída de Tema de Pototo, também de Almendra. O jornal trouxe uma série de críticas e

- 
- 1 Natural de Tucumán, “La Negra” como era conhecida Mercedes Sosa, é um dos ícones da música folclórica na América Latina. Formou parte do movimento do *Nuevo Cancionero* criado na década de 60 e que propunha fortalecer as expressões sonoras da música popular argentina. Durante sua carreira, interpretou obras de diversos artistas argentinos e estrangeiros não limitando-se ao folclore. Seu último trabalho, *Cantora* (2009), contou com as composições e participações de músicos como Chico Buarque, Charly García, Gustavo Cerati e Luis Alberto Spinetta. Por sua militância, Mercedes precisou exilar-se durante a última ditadura cívico-militar (1976-1983) e tornou-se uma das principais vozes de denúncia aos horrores que acometiam o continente. A cantora faleceu em outubro de 2009 em decorrência de problemas renais e hepáticos.
  - 2 Sandro é um dos principais nomes da música romântica na Argentina. Conhecido também como “Sandro de América”, por ter sido o primeiro músico latino-americano a ter uma apresentação televisionada e lotada no Madison Square Garden de Nova York em 1970. Outro apelido atribuído a Sandro é “Gitano”, em virtude de uma suposta descendência cigana do artista, que protagonizou um filme com este mesmo nome e adotou o apelido em sua carreira artística. Sandro é um dos precursores do rock na Argentina. Apresentava-se na TV com sua banda Sandro y los del Fuego com performances semelhantes as de Elvis Presley e ainda que seja mais recordado pelas canções de amor, teve um importante papel para a popularização do rock no país. Sandro faleceu em 2010 após anos de tratamento de um enfisema pulmonar.

emotivas notas, cuja maioria trazia no título alguma alusão à sua obra, já que segundo o jornalista Diego Fischerman “alguns, los mejores, pueden ser nombrados tan sólo con sus obras” (PÁGINA/12, 09/02/2012, p. 2-3). E era isso o que apreciava Spinetta, que sua música viesse antes e acima de sua imagem, já que o músico por diversas vezes esquivou-se de entrevistas e holofotes que se direcionassem para sua vida particular.

Os meios de comunicação locais, como vimos, deram ampla divulgação para sua morte, entretanto, seu falecimento não repercutiu apenas na Argentina. Músicos e jornalistas de distintas nacionalidades expressaram sua tristeza e agradeceram ao Flaco por suas melodias que se animavam a dar um passo além na experimentação sonora e verbal do rock. Foi o que expressou o músico uruguaio Jorge Drexler “Gracias Flaco por todos esos acordes e todas esas metáforas a las que nunca nos hubiéramos atrevido sin tu guía” (LA NACIÓN, 09/02/2012, p. 13).

Portais como a *BBC*, *El País* e *Folha de São Paulo* dedicaram algumas linhas para noticiar a partida do músico. O jornal *O Globo* referiu-se a Spinetta como pioneiro do rock no país vizinho e destacou que “Em 2007, o álbum 'Artaud', o terceiro lançado com o Pescado Rabioso, foi eleito pela revista *Rolling Stone* o melhor disco da história do rock argentino” (O GLOBO, 09/02/2012). O blog *Vias Alterlatinas* do Estado de São Paulo, lembrou que Spinetta faleceu no mesmo dia em que o cantor brasileiro Wando e buscou explorar os diversos matizes da obra do argentino publicando também as palavras de Ed Motta, que via Twitter afirmou que Spinetta foi o músico mais importante da América Latina (O ESTADO DE SP, 09/02/2012). O portal mexicano *Expansión* referiu-se ao músico como “la leyenda del rock argentino” (EXPANSIÓN, 08/02/2012), enquanto que o equatoriano *El Mercurio* posicionou o músico como “uno de los máximos representantes del rock vernáculo” (EL MERCURIO, 08/02/2012) esta repercussão é uma pequena mostra de que a música de Spinetta foi capaz de transpor fronteiras e idiomas.

A presidenta Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015) também somou-se às homenagens e subiu ao seu Twitter uma foto do ex-presidente, Néstor Kirchner (2003- 2007), acompanhado do músico, onde repetiu as palavras que preferiu durante um ato na Casa Rosada “la gente como él no se muere, la gente como él se

va”. Durante este ato, a presidenta emocionada recordou que Spinetta nasceu em 1950, como Néstor e agregou “con él se nos va un cacho de juventud”<sup>3</sup>.

Depois de sua partida, Spinetta ganhou estátua, murais e seu nome e de suas obras batizam praças e escolas, como o ex-centro educativo número 78 D.E 15 do bairro de Villa Urquiza em Buenos Aires que passou a chamar-se *Corazón de tiza* (PARQUE CHAS WEB, 21/10/2015), em uma referência à sua obra mais conhecida *Muchacha (Ojos de Papel)*. Existe ainda um instituto de educação de Valle Hermoso, na província de Córdoba, que foi batizado de Luis Alberto Spinetta, convertendo-se assim, na primeira escola a levar o nome de um artista de rock no país. Há também uma petição para que a rua Iberá, no bairro de Villa Urquiza, onde viveu o músico, se converta em rua Luis Alberto Spinetta. Enquanto isso não ocorre, um adesivo na placa próxima à sua casa e estúdio trata de antecipar a modificação. Além disso, no final de 2014 o senado argentino aprovou a lei n° 27.106, que institui o dia 23 de janeiro – aniversário de Spinetta – como dia nacional do músico. Em 2015 o Ministério da Educação, em conjunto com o Instituto Nacional de Música, distribuiu materiais com partituras, letras, desenhos e a biografia do cantor para escolas e institutos de formação de professores a fim de renovar o estudo da música nos centros de ensino. Spinetta foi o primeiro artista escolhido para esta série que segundo o então ministro de educação, Alberto Sileoni (2009 - 2015), auxiliará a aprofundar as discussões em sala de aula porque “La música y la poesía, que brillan en la obra del Flaco, nos permiten - al igual que el cine y la literatura - abordar con los jóvenes temáticas, intereses y preocupaciones, así como la transmisión de valores que, consideremos, son tan importantes en la escuela como la enseñanza de saberes disciplinares de las materias de lengua, ciencias y matemática” (LA NACIÓN, 24/09/2015).

Tais fragmentos ajudam a dar conta do que foi a trajetória deste músico, com mais de 40 anos de carreira, quase o mesmo número de discos gravados, um par de canções que tornaram-se verdadeiros hinos e um dos pioneiros do rock em

---

3 Informação verbal concedida por Cristina Fernández de Kirchner no dia 09/02/2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GHalVzxMeHM>> Acesso em: 05 jan. 2017.

castelhano na Argentina, junto a Los Gatos<sup>4</sup> e Manal<sup>5</sup>. Entretanto, como alerta o escritor e jornalista Diego Fischerman

Limitar su importancia a la mera estadística de un género sería, sin embargo, una injusticia mayúscula. Porque de lo que se trata no es de quién llegó primero a ningún lugar ni del modesto valor que pudiera tener la invención del rock argentino. Todo eso existe, eventualmente, pero lo que Spinetta hizo, como antes Dames<sup>6</sup>, Demare<sup>7</sup>, o Falú<sup>8</sup>, fue crear algunas de las canciones más significativas de los últimos cuarenta años. (PÁGINA/12, 09/02/2012, p. 2-3).

Como adverte o jornalista, encapsular sua música dentro dos limites conceituais de um gênero, o rock – que bem como a própria música popular faz parte de um terreno de definições escorregadio com inúmeras variantes e perspectivas teóricas –, além de restringir sua criação a um padrão sonoro ou a público definido, não permite que a música conflua para além das classificações dos gêneros, fazendo com que a significatividade apontada por Fischerman permaneça muitas vezes oculta para uma parcela de ouvintes.

Por este motivo, escolher qual entre as obras de Spinetta seria o objeto desta pesquisa foi um difícil e prazeroso trabalho. Dentro de sua discografia penso em pelo menos três discos que podem render bons questionamentos. O primeiro de sua carreira, *Almendra 1*, de 1969 é um álbum que reúne ao menos duas curiosidades interessantes; o desenho da capa que foi feito por Luis Alberto Spinetta e que rendeu alguns atritos com a gravadora *RCA Víctor*, que desejava seguir o padrão

---

4 Los Gatos (1967-1971) foi uma banda liderada por Litto Nebbia, é considerada uma das precursoras do rock na Argentina e a primeira a alcançar um grande êxito comercial com o lançamento da música *La Balsa*. No ano de 2007 seus ex-integrantes reuniram-se para comemorar os 40 anos da canção, considerada por muitos, a pedra fundacional do rock local.

5 Manal foi um trio de rock-blues integrado por Javier Martínez (bateria e voz), Alejandro Medina (baixo e voz) e Claudio Gabis (guitarra), pioneiro no blues local e também o primeiro grupo de roqueiros a gravar um disco em uma gravadora independente.

6 José Dames (1907-1994), compositor e bandoneonista natural de Rosario que dedicou-se ao tango e às milongas. Algumas de suas obras como *Nada* e *Tú* são grandes ícones do tango argentino.

7 Lucio Demare (1906-1974) é um reconhecido músico e compositor de tangos na Argentina. Além disso, desenvolveu uma importante carreira como musicalizador de filmes.

8 Eduardo Falú (1923-2013) é um compositor e violonista natural de El Galpón, cidade localizada na província de Salta. Falú possui uma extensa obra vinculada ao folclore, sua grande habilidade com o violão revolucionou o gênero. Algumas de suas obras mais admiradas são *Primera Suite Argentina* e *Romance de la Muerte de Juan Lavalle*, que foi escrita em parceria com o escritor Ernesto Sábato.

estético do período e estampar a foto dos membros da banda e não o desenho de um homem triste – iconografia que transformou-se ao longo dos anos em um dos símbolos visuais do rock nacional – e a utilização do bandoneon na última faixa do disco, *Laura Va*. Esta foi a primeira vez que artistas ligados ao rock – que naquele momento ainda não chamava-se assim – faziam uma aproximação sonora com um instrumento tão ligado ao tango. Além disso, o disco contém ainda a música mais popular de Spinetta, *Muchacha (ojos de papel)*.

Outro disco curioso é *Only love can sustain (Sólo el amor puede sostener)*, foi o único de sua carreira gravado em inglês e é uma espécie de renegado pelo autor, pela crítica e pelos fãs. O álbum lançado em 1980 pela CBS, teve como intermediário para sua efetivação o tenista argentino Guillermo Vilas – um dos melhores de sua geração –, amigo de Spinetta. Recentemente, a Sony, atual detentora dos direitos de gravação, anunciou a reedição do álbum em vinil. Talvez este seja o caminho para a ressignificação desta obra.

Por último, citaria *Silver Sorgo*, de 2001, cuja faixa número quatro, *Tonta Luz* soa intencionalmente riscada, experimentação que fez com que mais de um de seus compradores trocassem o disco pensando que se tratava dos indesejáveis riscos na superfície que fazem com que o som se deforme. O título desta obra também é bastante sugestivo se levarmos em consideração o complicado momento econômico pelo qual passava a Argentina. O sorgo é um tipo de cereal muito utilizado para a produção de ração animal e o “Silver” remete não apenas à bacia do Prata, mas também ao valor de um alimento em um período de saques a supermercados e profunda crise econômica.

Spinetta poderia ainda levar um pesquisador a interessar-se por suas múltiplas facetas que transpassam os limites da própria música. O artista produziu uma série de desenhos ao longo de sua vida, muitos deles foram expostos na mostra *Los libros de la buena memoria*, realizada pela Biblioteca Nacional em 2012 que também percorreu outras cidades do país. Há também o Spinetta poeta, autor de *Guitarra Negra* de 1978, seu único livro publicado. Houve ainda uma incursão no cinema. No ano de 1987, o músico participou como protagonista e autor da trilha sonora do curta-metragem *Balada para un Kaiser Carabela*, de Fernando Spiner.

Anos mais tarde, em 1994 foi o responsável pela trilha sonora de *Fuego Gris*, um filme dirigido por Pablo César, onde a história de uma jovem com problemas familiares transcorre sem um único diálogo, tendo apenas as músicas – compostas especialmente para este roteiro – como elementos de sonoridade estruturada. Além disso, o cantor aparece como figurante em algumas cenas.

Contudo, uma de suas obras chama particular atenção. Quando conheci, *Artaud*, disco lançado em 1973, ele já estava carregado de uma aura de irrepetível, de obra de grande importância para a música nacional, ou para os que preferem rankings, o melhor disco da história do rock argentino. Ingenuamente me pareceu que isto sempre foi assim, ou melhor, que quando de seu lançamento, o álbum de capa verde com tons amarelados e disforme em homenagem ao poeta e dramaturgo Antonin Artaud, havia conseguido sinalizar os elementos que hoje aparecem tão atrelados a ele. Ledo engano. Percebi ao assistir o programa *Elepe* (2009), uma série de entrevistas sobre importantes discos da música argentina produzidas pela TV Pública, que houve uma transição, quase uma saída das sombras do álbum que agora parecia ser indiscutível e mais que isso, que tinha em sua capa talvez o elemento mais definitivo para o culto.

Neste documentário, Rodolfo García ex-baterista de Almendra e músico convidado para participar das gravações de Artaud, relata a reprovação que sofria dos donos de lojas de discos pelo formato pouco usual e incômodo do álbum que não se encaixava nas estantes. No mesmo documentário Spinetta recorda “no me podían ver en las disquerías. Ahí viene el tipo que hizo el disco ese<sup>9</sup>”.

A capa de Artaud é uma anomalia para os rígidos padrões da indústria discográfica daqueles anos. Uma ousadia plasmada na superfície deformada por pontas que além de impedir seu encaixe com os demais discos, sugerem uma liberação. A liberação nacional frente ao fim de uma ditadura e o retorno da democracia, a liberação da mente e dos códigos comportamentais tão cerceados, a liberação do rock como movimento e expressão local.

---

9 Informação verbal concedida por Luis Alberto Spinetta ao programa *Elepe* – TV Pública, Buenos Aires, 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kCzXLWSsMnY>> Acesso em: 21 abr. 2016.

Com o passar dos anos, o disco saiu das sombras as quais o relegaram não apenas a imprensa e o público, mas também o próprio autor. Charly García recorda que em um de seus primeiros encontros com Spinetta ocorreu o seguinte “yo estaba con el grabador portátil y tenía Artaud y él me dijo "sacá esa mierda". Yo al principio era fan de Pescado Rabioso porque era la aristocracia del rock” (LA NACIÓN, 16/08/2013). Seu formato original havia se transformado em um verdadeiro troféu. Aqueles que resistiram à vontade de cortar as pontas do álbum para que ele se tornasse menos inoportuno na hora de acomodá-lo junto aos outros, sabiam que tinham em suas mãos uma parte importante da história do rock nacional, e um objeto de alto valor simbólico e econômico. Segundo uma matéria publicada no jornal La Nación, em dois de novembro de 2015, o valor de venda de um Artaud original poderia chegar à casa dos \$ 15.000 pesos. Podemos imaginar que o sonho de consumo de fãs de Spinetta e colecionadores era obter tal disco. Tomados deste desejo, no ano passado a fagulha de esperança foi lançada em um site de notícias falsas cujo título era “Descubren en un galpón de Temperley 25.000 copias del legendario disco 'Artaud' ”. A viralização da brincadeira foi o suficiente para que alguns portais como o Diário Registrado publicassem a notícia como real. Outros, percebendo o equívoco, dedicaram-se a lamentar que tal descoberta não seja verdadeira, ressaltando o caráter quase mitológico do disco que levou muitos a ilusionarem-se com a possibilidade de encontrar tal material.

Em contrapartida, a *Sony Music* havia percebido há algum tempo que a demanda do mercado dos discos de vinil era crescente na Argentina. Como detentora dos direitos de gravação de uma boa parte das principais obras do rock nacional, decide levar adiante a ideia de reeditar títulos de artistas locais nos “bolachões”. O carro chefe do projeto era Artaud, que pela primeira vez seria reeditado com sua capa original.

Esta iniciativa da gravadora foi uma das principais responsáveis pela alteração do objeto desta pesquisa – que nasceu como uma proposta de História Oral com os fãs do cantor – e acabou transformando-se em uma análise em dois momentos: 1973 no lançamento e 2015 em sua reedição considerando seus respectivos contextos político- sociais tendo os diários *Clarín* e *La Nación* como as

principais fontes para compreender de que modo o rock e especificamente, o álbum estão inseridos nestas conjunturas. Acompanhar a transição de objeto maldito, para tomar emprestado o adjetivo vinculado ao poeta Antonin Artaud, ao símbolo máximo de vanguarda do rock local.

Como vimos anteriormente, o músico é adjetivado como “pai do rock nacional”, algo totalmente compreensível. Foram mais de 40 anos de carreira, carreira esta que confunde-se com a trajetória do gênero no país. Lançou sua voz e seus acordes nas bandas Almendra, Pescado Rabioso, Invisible, Spinetta Jade e Los Socios del Desierto. Foi um referencial para gerações de músicos. A vastidão de seu repertório e sua influência puderam ser vivenciados no final de 2009, quando o músico apresentou o show *Spinetta y Las Bandas Eternas*. Um espetáculo que teve quase seis horas de duração onde o artista repassou junto aos músicos que o acompanharam ao longo de sua carreira canções que marcaram cada uma de suas bandas, sua etapa solista e também revisitou composições de outros artistas. Além disso, Spinetta contou com a participação de músicos convidados como Gustavo Cerati<sup>10</sup> (ex-vocalista da banda Soda Stereo), Charly García<sup>11</sup>, Fito Páez<sup>12</sup>, Juanse<sup>13</sup> e de seus filhos, também músicos, Valentino (Leeva) e Dante Spinetta (Illya Kuryaki & The Valderramas).

10 Gustavo Cerati foi vocalista da banda Soda Stereo, um dos grupos mais reconhecidos da América Latina. Após a separação do grupo, o músico seguiu uma exitosa carreira solo. Cerati gravou com uma série de artistas como Fito Páez, Luis Alberto Spinetta, Charly García e Roger Waters. O músico sofreu um AVC em maio de 2010 permanecendo em coma até o dia de seu falecimento em 4 de setembro de 2014. No Brasil, suas obras foram gravadas por artistas como Os Paralamas do Sucesso, Capital Inicial e Nenhum de Nós, os últimos dedicaram seu disco mais recente, *Sempre é Hoje* (2015) a Cerati.

11 Charly García é o grande *rockstar* argentino. Sua dupla com Nito Mestre, Sui Generis, foi o primeiro grande êxito do rock nacional. Charly imprimiu ao rock uma nova proposta inserindo com instrumento base o piano. Seu conhecimento em música clássica também modificou o comportamento dos músicos que passaram a especializarem-se cada vez mais em seus instrumentos. Além de Sui Generis, integrou também Serú Girán, PorSuiGieco e La Máquina de Hacer Pájaros.

12 Fito Páez é um dos roqueiros argentinos mais conhecidos na América Latina. Integrou o movimento conhecido como Trova Rosarina, que foi uma geração de músicos naturais da cidade de Rosario que tinham as mais diversas propostas sonoras. O objetivo deste grupo era visibilizar e fortalecer a música produzida pelos artistas desta cidade. Fito Páez integrou ainda a banda de Charly García e nos últimos anos têm se dedicado também ao cinema. É o músico de rock que detém o recorde de disco mais vendido da história do gênero no país com *El amor después del amor* (1992).

13 Guitarrista e cantor que ganhou reconhecimento com sua banda Ratones Paranoicos (1984-2011), cuja proposta sonora se assemelha muito aos Rolling Stones. Após a separação da banda o músico seguiu carreira solo.

Foi um espetáculo poucas vezes presenciado, como destaca a edição de 6 de dezembro de 2009 do jornal *La Nación*, que afirma não recordar precedentes de uma apresentação tão extensa conduzida por um mesmo artista. Um momento de encontros e reencontros geracionais onde quase 40.000 expectadores estiveram inseridos não apenas nas carreiras dos músicos que passaram pelo palco do estádio do Vélez Sarsfield, bem como, embarcaram em uma viagem ao rock nacional.

Este pequeno apanhado de relatos respaldados sobretudo, na divulgação de sua morte na imprensa e finalizando naquilo que foi para muitos, o que de mais extraordinário realizou um artista no país uma vez mais nos ajudam a compreender a relevância da obra de Spinetta, que mesmo na Argentina, segue desconhecida para muitos por uma série de fatores, alguns deles, anteriormente citados como a quase invisibilização de suas músicas nas rádios, veículo que cada vez mais vem encerrando-se dentro do esquema de veicular músicas que sejam populares e conhecidas por todos, impulsadas por uma indústria cultural globalizada. Prática que pode deixar de fora das ondas sonoras tanto clássicos mundiais como Donna Summer ou artistas locais e regionais.

Deste modo, este trabalho terá como objetivo analisar os rastros e a repercussão do disco mais legitimado de Luis Alberto Spinetta na imprensa. Para tal análise, dividirei este trabalho em quatro capítulos. No primeiro, farei uma breve explanação sobre questões teórico-metodológicas que conduzirão a narrativa e os respectivos caminhos escolhidos para estruturá-la. Descrevo também o processo da escolha do artista, do álbum e das fontes de pesquisa. Relato ainda o espaço que o rock ocupa dentro da cultura argentina nos dias atuais, sua circulação e seu consumo, as possíveis definições de gênero e de rock nacional, que como veremos, são bastante amplas. Neste capítulo falarei também sobre as tensões internas e externas que marcam o movimento rock em seus primeiros anos.

No segundo capítulo irei me debruçar sobre o contexto político e social do surgimento do rock cantado em castelhano na Argentina até o ano do lançamento de *Artaud*. O forte clima de instabilidade política, a instauração da ditadura com a “Revolução Argentina” (1966-1973), o clima de violência e hostilidade mesclado às grandes modificações comportamentais e de consumo fortalecidas no pós-guerra.

Neste capítulo falarei também sobre os primeiros anos daquilo que posteriormente seria conhecido como rock nacional, seus protagonistas, as primeiras canções, os festivais e o êxito alcançado pelos jovens que buscavam fortalecer o gênero no país.

No terceiro capítulo, abordarei especificamente o disco e suas particularidades; a capa, o manifesto escrito por Spinetta, os relatos sobre a performance da apresentação e o curioso fato de que o álbum tenha sido lançado com o nome de sua antiga banda, Pescado Rabioso, quando na verdade, se trata de um material solista. Descreverei também os encontros corridos no Parque Centenário promovidos pela *Rádio Municipal* que contavam com a participação de centenas de jovens. Abordarei ainda a relação entre o rock – seu público e seus músicos – e os setores militantes e intelectualizados daquele período, que rechaçavam o rock e viam nele apenas um elemento estrangeiro e vazio de sentido.

Farei ainda observações sobre as letras e as músicas contidas em *Artaud*, porém cabe ressaltar que o trabalho não está ancorado em uma análise do disco e sim propõe uma espécie de mediação, ou seja, a tentativa de compreensão de um processo cultural e suas possíveis ressignificações através dos dois principais jornais do país e para isso, o material sonoro não deve ser desprezado.

O quarto e último capítulo está dedicado à análise comparada dos jornais em seus dois períodos, 1973 e 2015. Observarei aqui não apenas o espaço ou o modo com que *Artaud* e o rock são abordados, mas também as modificações que ocorreram nestes periódicos. Mudanças de diagramação e de linguagem que podem indicar uma alteração no direcionamento da cobertura jornalística sobre o rock no país. O objetivo principal deste capítulo é traçar as possíveis diferenças e semelhanças entre os dois momentos e verificar em que medida a transição sofrida pelo disco de Luis Alberto Spinetta é visível nestes diários.

## 1 SPINETTA E SUAS CANÇÕES PARA LOS DÍAS DE LA VIDA

“A pesar de que vaya a hacer un tremendo calor sin vos en verano, sé que no te vas a alejar tanto de nosotros, los mortales. Desde tus canciones nos vas a mirar, inspirar, animarnos a ampliar nuestras mentes, a buscar la poesía oculta en los días de la vida y nosotros de esa manera vamos a rezar por vos y por lo que significás para nosotros”.

Lautaro Franco<sup>14</sup>

Os músicos podem ter um peso significativo na formação de um indivíduo. Suas músicas podem nos alegrar por alguns poucos minutos com seu ritmo, ou acompanhar-nos durante muitos anos, quando as carregaremos em meio da trama afetiva que nos acompanha nesta vida. A música além disso, pode abrir uma série de novos caminhos impensados – seja racionalmente, nos levando a conhecer outros músicos, obras literárias, cidades – ou atuando diretamente no campo sentimental, provocando uma série de sensações quase indizíveis, quando muitas vezes nem ao menos sabemos descrever tais sentimentos ou os motivos de seu afloramento. Como uma pequena caixinha que ressoa em nosso interior, a música mostra seu caráter indomável e mais bonito, não nos exigindo alfabetização musical para deter-nos diante de seus labirintos sonoros, ela se torna parte de nossa existência sem que com isso sejamos obrigados a argumentar sobre escolhas ou explicar a diferença entre o som de uma tuba e de um fliscorne.

Por esta particularidade, os músicos despertam os mais diversos tipos de sensações e sentimentos e este é um dos motivos pelos quais Lautaro Franco escreveu a carta à revista *Rolling Stone*. Assim como ele, dezenas de outras pessoas buscaram nas palavras formas de agradecer ao músico por sua obra, recordando anedotas e canções a exemplo do trecho escolhido, que se utiliza de

---

<sup>14</sup> Trecho da carta de Lautaro Franco, publicada na revista *Rolling Stone* de março de 2012 (p. 07). Sua carta foi publicada junto a um par de outras mensagens de fãs em razão do falecimento de Luis Alberto Spinetta. Suas palavras fazem menção às canções *Cementerio Club* (Artaud, 1973), *No te alejes tanto de mí* (Mondo di Cromo, 1983), *Canción para los días de la vida* (A 18' del sol) e *Rezo por vos*, composta em parceria com Charly García (*Privé*, 1985).

elementos de suas composições para marcar a importância de sua obra para cada um dos seus fãs que enviaram algumas palavras para a revista com o intuito de verbalizar a tristeza pela perda do artista. Estas expressões nos ajudam a perceber a magnitude que um músico e suas composições podem alcançar no cotidiano de seus ouvintes.

Dentro de uma obra tão extensa e plural como a de Luis Alberto Spinetta nos deparamos com alguns discos que alcançam uma espécie de consenso sobre sua qualidade e relevância. É o caso do primeiro disco de Almendra que, segundo as enquetes dos jornais *Clarín* de 1985 e *Página/12*, de 1995, foi apontado pelos músicos como o melhor álbum do rock nacional. Na mesma pesquisa que elegeu *Artaud* como a principal obra do rock no país, este disco ocupou a sexta colocação.

Em uma mostra de que o tempo de validação de um disco também pode ser volátil, anos mais tarde é *Artaud* quem ocupará o local de máximo expoente do movimento rock. Este disco pertence a uma rica etapa da produção fonográfica na Argentina e no mundo. No cenário global, 1973 foi o ano da estreia fonográfica do Queen, cujo disco levou o nome da banda. Também foi o ano que presenciou o lançamento de *The Dark Side of the Moon*, do Pink Floyd, que se converteria no álbum mais conhecido da banda britânica e um dos mais reconhecidos do rock mundial. No Brasil, chegava ao mercado o primeiro disco dos Secos & Molhados, também foi o ano da estreia como solista de Raul Seixas com *Krig-ha, Bandolo!* e do lançamento do álbum experimental de Caetano Veloso, *Araçá Azul*.

Estes álbuns são uma pequena mostra daquilo que estava sendo produzido no período em que *Artaud* está inserido, sendo ele também um importante material sonoro e estético, com sua disruptiva capa verde disforme, que está entre o incômodo e o belo. A revista *Rolling Stone* de fevereiro de 2013, em comemoração aos 40 anos do álbum, realizou uma entrevista com aquele que deu forma à ideia de Spinetta, o artista plástico Juan Gatti. Antes de converter-se em um dos principais parceiros gráficos de Pedro Almodóvar, Gatti foi o responsável por grande parte das capas dos discos de rock argentino dos anos 70. A nota assinada por Fernando García, abre com a descrição da exposição *Contraluz*, realizada por Gatti em

Madrid, onde o artista vive desde 1979. No museu, era possível observar as capas de discos produzidas pelo artista, entre elas *Artaud*, sobre a qual García diz

La anomalía mayor del rock argentino brilla solitaria contra un tabique blanco. Artaud tiene las primeras tres letras de "Art" y la archilegendaria tapa con forma de estrella (una de las cuatro que hizo para Spinetta con Pescado o Invisible) es una obra de arte. Porque rompe con la función de un objeto de diseño y porque su geometría empuja al disco lentamente hacia el margen de lo inútil, lo no usable. (Acaso Artaud, la tapa, sea un link perdido entre el arte concreto y el pop art). (ROLLING STONE, 2013).

Em suas palavras a capa transpõe a materialidade de um mero objeto. Deixando de ser um invólucro de álbum com a função definida de proteger, acomodar e trazer as informações sobre a obra para converter-se em uma peça de arte, um item fundamental da contracultura rock do início dos anos 70, que a um princípio foi rechaçada e que anos mais tarde alcançou um local de destaque, convertendo-se talvez, na capa de álbum mais aclamada do rock nacional. Esta mudança de percepção sobre a capa foi um dos principais estímulos para a grande reverência dedicada ao álbum nos últimos anos. Além disso, está o seu caráter de obra singular e irrepetível, segundo Juan Carlos Diez “hasta la actualidad no se conoce otro diseño de esas características para discos de vinilo”. (DIEZ, 2006, p. 110).

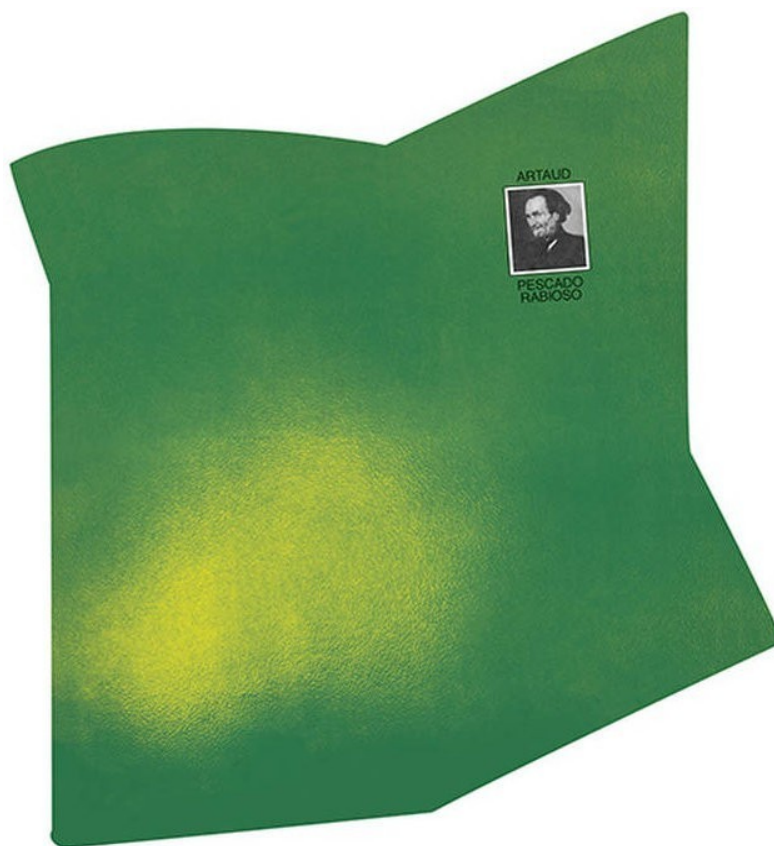


Figura 01: Capa do disco *Artaud* (1973).  
Fonte: *Clarín*, 05/06/2015

Deste modo, o interesse por este disco, excede os limites de um país, uma vez que sua proposta deveria ser mais conhecida e discutida em outros locais, não apenas na Argentina. *Artaud* poderia facilmente ser inserido ao lado dos discos anteriormente citados como um dos principais materiais sonoros produzidos na década de 70. Entretanto as diversas variáveis mercadológicas que privilegiam as músicas em inglês em detrimento de outras, faz com que muitas obras interessantes permaneçam ocultas.

O desconhecimento quase total deste álbum no Brasil foi decisivo para o recorte sobre a obra de Spinetta. Para visualizarmos melhor este panorama, podemos observar o comparativo da média de buscas pelo termo “Artaud Spinetta” no Google, nos últimos doze meses no Brasil e na Argentina.

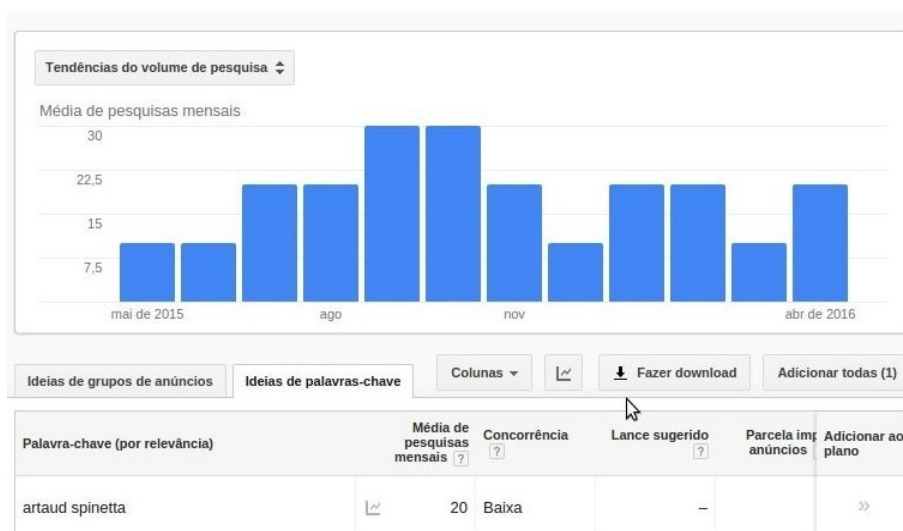


Figura 02: O gráfico revela uma média de 20 pesquisas mensais no Brasil com este termo. Fonte: Google Adwords.

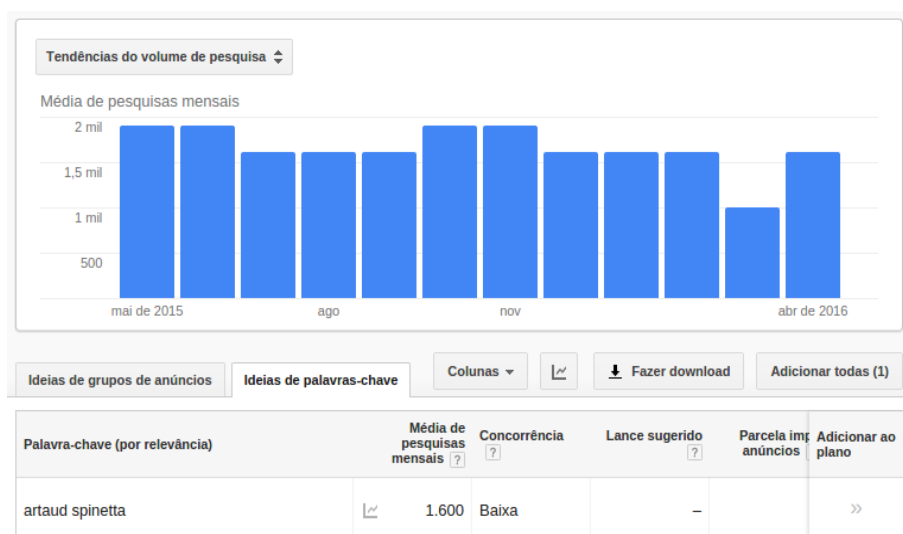


Figura 03: O gráfico revela uma média de 1.600 pesquisas mensais na Argentina com este termo. Fonte: Google Adwords.

O Brasil todavia segue uma postura descolada dos demais países da região, ignorando muitas vezes processos culturais ricos e semelhantes à nossa realidade. Contudo, é importante salientar que as aproximações culturais na música ocorrem há algum tempo. Com a transnacionalização e a globalização das sociedades, as fronteiras diminuíram formando aquilo que Néstor García Canclini (2015, p. 42) denomina de “fronteiras porosas”. São vários os exemplos de parcerias artísticas e

colaborações entre países. Uma experiência interessante que evidencia os fluxos de troca na música regional pode ser observada no documentário *A Linha Fria do Horizonte* de Luciano Coelho, que conta com o relato de músicos como Jorge Drexler<sup>15</sup>, Kevin Johansen<sup>16</sup> e Vitor Ramil<sup>17</sup>.

O documentário aborda as aproximações musicais entre Brasil, Argentina e Uruguai, dando ênfase àquelas ocorridas no Sul do Brasil, e que possuem como elemento de ligação aquilo que Vitor Ramil denominou de “a estética do frio”, conceito que acaba por salientar a flexibilidade das fronteiras e a complexidade de definições identitárias, sobre a qual Ramil afirma

As fronteiras, tão móveis em nossa origem, pareciam ter mesmo grande importância nessa questão. Muitos de nós, rio-grandenses, consideravam-se mais uruguaios que brasileiros; outros tinham em Buenos Aires, Argentina, um referencial de grande pólo irradiador de informação e cultura mais presente que São Paulo ou Rio de Janeiro. A produção cultural desses países nos chegava em abundância, o espanhol era quase uma segunda língua. Muitas palavras, assim como muitos costumes, eram iguais. Nossos campos, nossos interiores, que haviam sido um só no passado, continuavam a se encontrar. (RAMIL, 2004, p. 10).

Isso demonstra que confluências e semelhanças entre os países existem e que devemos pensá-las para além dos espaços geográficos e linguísticos. As artes e a música, de um modo particular, talvez sejam o campo mais fértil para trocas, encontros e reconhecimentos culturais. A música é um convite para conhecer e reconhecer-se em outros sotaques e paisagens, que podem ou não ser semelhantes aos nossos referentes consagrados como Caetano Veloso e Gilberto Gil, tal como arrisca Kevin Johansen, “para mim, Charly García e Spinetta são

---

15 Cantor e compositor uruguaio, vencedor do Oscar de melhor canção original com a música *Al otro lado del río*, do filme *Diários de motocicleta*, de Walter Salles. Na cerimônia a canção foi interpretada por Antonio Banderas e Carlos Santana na guitarra sob a alegação da Academia de que Drexler era pouco conhecido. Ao receber a estatueta das mãos de Prince, o uruguaio cantou sua música à capella.

16 Cantor e compositor nascido no Alaska, que desenvolve sua carreira musical na Argentina. Suas composições utilizam uma grande diversidade de ritmos como o funky, o pop, o rock, ritmos caribenhos e o tango.

17 Vitor Ramil é um cantor, compositor e escritor brasileiro, cuja obra propõe aproximações com sonoridades argentinas e uruguaias. Ramil apresentou em 2003, na França, uma palestra intitulada *A estética do frio*, que posteriormente foi publicada como livro, este também é o nome de um de seus álbuns. Em sua fala, Vitor Ramil aborda a região sul do Brasil, o espaço não tropical e por vezes visto como algo “de fora”, com um frio que remete a um “clima europeu” (2003, p. 10).

tropicalistas da Argentina”<sup>18</sup>. Lancemo-nos então, à verde deformidade intimista de *Artaud*, um álbum que nos oferece a convergência entre a literatura de Antonin Artaud, as artes plásticas com sua capa pouco convencional e a experimentação sonora proposta por Spinetta. Este disco é um bom exercício para pensarmos estes encontros e também para observarmos o dinamismo dos processos culturais, seu caráter móvel e híbrido como sugere Canclini (2015). Podemos perceber sua capacidade de inserir elementos e ressignificar sua própria existência dentro das culturas populares, que além da mítica capa o recordam também com frases como “Aunque me fueren yo nunca voy a decir que todo tiempo por pasado fue mejor, mañana es mejor” (SPINETTA, 1973), estas palavras proferidas dentro do turbulento contexto argentino dos anos 70 são a máxima expressão do otimismo.

## 1.1 A ESCOLHA DAS FONTES

Antes de concentrar-me no mapa teórico que auxiliará no corpus desta análise, gostaria de deter-me em uma espécie de “bastidores” da pesquisa, que foi de fundamental importância para a definição das fontes jornalísticas a serem consultadas.

Com a definição de um novo objetivo para a dissertação, que deixou de lado as entrevistas com fãs para centrar-se na análise de fontes impressas, especificamente os jornais, com o intuito de perceber as transformações no espaço e no modo de abordar o rock nacional em suas páginas. Esta análise pauta-se particularmente em Artaud e utilizou-se da investigação nos jornais de 1973 e 2015. Para isso, fez-se necessário estabelecer alguns parâmetros para considerar ou desconsiderar possíveis fontes de análise.

O primeiro deles foi o recorte temporal, priorizando publicações que estivessem presentes nos dois períodos observados. Tal delimitação diminuiu a variedade de material a ser examinado. Sobretudo, as revistas especializadas em

---

<sup>18</sup> Informação verbal concedida por Kevin Johansen no documentário *A linha fria do horizonte*. Direção: Luciano Coelho, 2012.

rock, que não eram abundantes na década de 70 e que não resistiram ao passar dos anos. Porém, algumas delas ajudariam a compreender, inclusive, o espaço destinado a estas publicações no mercado editorial argentino e se a partir delas havia algum tipo de resposta às publicações tradicionais que por muitas vezes criticaram os jovens e seus *looks* unissex.

Uma das precursoras em música jovem – termo que como veremos no próximo capítulo é bastante genérico – foi a revista *Pinap* (1968), que também foi pioneira em outro estilo na Argentina: os festivais de música. No ano de 1969 a revista organizou o *Festival Pinap de la Música Beat y Pop '69*, onde tocaram nomes como Almendra, Manal e Litto Nebbia. O festival fora recentemente homenageado pela Biblioteca Nacional como marco comemorativo de seus 45 anos de realização e contou com a presença de músicos e organizadores deste que foi considerado o primeiro evento massivo de música jovem no país.

**Festival**  
**pinap**  
a 45 años de su realización

MUESTRA - CONFERENCIAS - ZAPADA DE GRANDES MÚSICOS


Miércoles 19 de noviembre | 19 hs. | Auditorio Jorge Luis Borges

Hace 45 años se realizó, en lo que fuera el Anfiteatro Río de la Plata, el Festival Pinap de la Música Beat & Pop '69, legendario primer encuentro masivo de música al aire libre de Argentina. Por ese motivo y en el marco de la Semana de la Música, el Ministerio de Cultura de la Nación y la Biblioteca Nacional Mariano Moreno organizan este homenaje al mítico evento.


Al encuentro, en el que participará Daniel Ripoll, organizador del festival, están invitados los integrantes de Manal, Almendra y Vox Dei, además de Litto Nebbia, Moris, Miguel Mateos y una serie de músicos de distintas épocas que realizarán varias zapadas en recuerdo de los viejos, gloriosos tiempos. A ellos se sumarán periodistas, productores, fotógrafos y artistas de fines de los años sesenta.

Como parte del homenaje, se exhibirán fotos originales, gigantografías y revistas de esos años. Por otro lado, se proyectará un compilado de varios cortos y clips rodados en súper 8, hoy convertidos en piezas de colección por su valor documental, dado que son los únicos registros disponibles sobre los momentos iniciales del rock nacional.

Entrada libre y gratuita por orden de llegada, hasta agotar la capacidad de la sala.

 **Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina**  
Agujero 2502 | Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
contacto@bn.gov.ar | 4809-6000 | www.bn.gov.ar

**DELIRIO BEAT A PLENO SOL**



**FPMBP &**  
**Festival Pinap**  
**de la Música**  
**Beat & Pop '69**

**FICHA TÉCNICA DEL FESTIVAL PINAP DE 1969**

Nombre: Festival de la Música Beat & Pop 69  
Lugar: En el desaparecido Anfiteatro Río de la Plata, de Figueroa Alcorta y Pueyrredón  
Fechas: Durante cuatro sábados de noviembre de 1969 y el 11, de ese mismo mes, en celebración del Día de Buenos Aires.  
Producción: Revista Pinap  
Organizador: Daniel Ripoll  
Participantes: Manal, Almendra, Vox Dei, Pajarito Zaguri y la Barra de Chocolate, Litto Nebbia, Pappo, Miguel Mateos, Daniel Irigoyen, Los Mentales, Mel Williams y otros.

Figura 04: Convite para o evento realizado na Biblioteca Nacional, ao lado podemos observar também a ficha técnica do Festival ocorrido em 1969. Fonte: Biblioteca Nacional.

Outra importante revista especializada do período foi Pelo (1970) criada pelo ex- secretário de redação da revista Pinap e organizador do festival homônimo, Daniel Ripoll. A revista possuía um nome sugestivo, que é explicado por Ripoll no prólogo do livro de Juan Manuel Ciberia, *La Biblia del Rock: las Historias de la Revista Pelo* da seguinte forma

Me pareció que en ese momento era la palabra más contracultural e irritativa y que, por otra parte, significaba la expresión silenciosa y pacífica del deseo de libertad para la expresión y para la individualidad. Tener el pelo largo, o de un modo no convencional, era una forma de resistencia, de decir no, de decir no queremos ser iguales a todo lo instituido. (RIPOLL in: CIBERIA, 2014, p. 4).

Ripoll refere-se à grande perseguição sofrida pelos jovens de cabelos longos no período da autodenominada Revolução Argentina (1966-1973), sobre a qual me deterei no segundo capítulo. As particularidades sobre estas revistas despertavam-me interesse – ainda que ambas não tenham sobrevivido até o ano de 2015 – uma vez que tratavam-se de importantes materiais de consulta sobre os primeiros anos daquilo que posteriormente seria chamado de rock nacional.

Iniciei contato com as principais hemerotecas argentinas para realizar o mapeamento prévio das fontes. O Arquivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) e as hemerotecas de La Plata, Quilmes, Rosario, Córdoba e do Congresso Nacional informaram não possuir as revistas em seus acervos. Entretanto, a Biblioteca Nacional confirmou a presença das publicações em seu arquivo. A felicidade durou pouco. Fui advertida sobre a real situação das impressões especializadas em música e especificamente em rock das décadas de 60 e 70 nos acervos institucionais: se tratava de um arquivo incompleto que continha pouquíssimos números.

Outra tentativa foi o contato com o professor da Universidade de La Plata e pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Sergio Alejandro Pujol, que desenvolve uma série de pesquisas sobre música na Argentina, e corroborou a versão de quase impossibilidade de aceder a tais materiais de forma integral através dos arquivos públicos. Pujol, no entanto, sinalizou alguma esperança repassando-me o contato do professor da Universidad

Nacional de las Artes e também pesquisador de música, Leandro Donozo, que por um lado confirmou ter alguns números da Revista *Pelo*, por outro me disse não ter nenhuma do ano de 1973. Minha última esperança residia no próprio idealizador de *Pelo*, Daniel Ripoll, que lamentou não possuir todos os números da revista em seu acervo particular e alertou-me uma vez mais sobre as condições para a pesquisa nas hemerotecas chegando a utilizar a expressão “dizimadas”.

Contudo, antes de abandonar completamente a ideia de trabalhar também com estas revistas, fui até à Biblioteca do SADAIC, local revestido de um enorme peso simbólico atribuído ao tango, com frases e bustos de importantes músicos dedicados ao gênero. Ao questionar sobre publicações de rock disponíveis para consulta, dona Soledad, a bibliotecária, emprestou-me o que segundo ela eram as duas únicas obras sobre o gênero no espaço: *Rock!* de Eduardo de la Puente e Darío Quintana e *História del Rock en Argentina* de Marcelo Fernández Bitar (com prólogo de Spinetta), livros que ajudaram muito na construção da linha histórica sobre o rock neste trabalho. Entretanto, a quase ausência de materiais sobre o gênero na biblioteca de um órgão voltado para músicos e pesquisadores demonstra que, apesar do crescente interesse e aumento de pesquisas sobre o rock, ele ainda não goza do mesmo nível de institucionalização de informação e fontes que os demais.

Com o esgotamento das possibilidades de encontrar as publicações em arquivos públicos vi-me diante de uma primeira decisão sobre o recorte e a metodologia a serem aplicados. Cabia-me escolher entre a busca por colecionadores particulares ou a exclusão destas fontes como material principal para a análise. Diante da incerteza dos resultados que seriam obtidos com a primeira, resolvi centrar meu olhar para os jornais.

Mesmo assim, o material que pude acessar das revistas *Pelo*, *Gente* e *Primera Plana* – estas últimas, publicações de variedades e política – serão utilizados como apoio a fim de tentar compreender o espaço que a música ocupava no discurso destes meios e perceber se houve por parte deles algo que influísse no preconceito sofrido pelos músicos da primeira etapa.

Além destas publicações, utilizarei como suporte a revista *Rolling Stone* com o intuito de compreender o processo de (re)visibilização atingida pelo álbum, processo este em que a publicação ocupa um importante papel. Isso porque, a revista lançou no ano de 2007, uma enquete sobre os 100 melhores discos do rock nacional. Enquete esta que legitimou *Artaud* como o melhor álbum já produzido na Argentina e cujo suplemento especial – que trazia o ranking de obras que foram escolhidas por músicos, jornalistas e empresários ligados ao meio musical – trazia em seu texto de abertura uma questão que permeará o direcionamento deste trabalho: “(...) una década atrás, ¿hubiera sido *Artaud* el número uno? Ou seja, a revista corrobora a hipótese de trânsito, de uma trajetória de mutação na percepção do disco.

Voltando àqueles que serão os elementos centrais da análise, os jornais, cabia-me definir quais seriam utilizados. O jornal *Página12*, citado anteriormente, é uma fonte com a qual gostaria muito de trabalhar, porque além de trazer boas análises sobre a música local, o periódico possui uma particular história, já que foi fundado pelo jornalista Jorge Lanata, hoje cronista do diário *Clarín* e um dos maiores críticos do governo de Cristina Fernández de Kirchner, o que daria uma boa contraposição de narrativas sobre o período a ser analisado no quarto capítulo. Entretanto, o diário não atendia ao requisito temporal, uma vez que foi criado em 1987.

Uma outra possibilidade que me pareceu interessante, foi a de trabalhar com jornais do interior, utilizando províncias como Córdoba, que possui uma cena rock muito forte, ou Santa Fé, já que os precursores dos primeiros versos gravados em castelhano são provenientes de Rosario. Esta leitura capital *versus* interior pode contribuir nas múltiplas visões direcionadas ao objeto de análise em questão, sobretudo por ser a Argentina um país onde esta divisão é tão nítida nos discursos políticos e identitários. Entretanto, meu desejo esbarrou nas caixas incompletas de *La Capital de Rosario* e na constatação de que alguns dos principais diários do interior como o *Los Andes* de Mendoza ou *La Voz del Interior*, de Córdoba, são pertencentes ao Grupo *Clarín*, jornais que poderiam auxiliar em uma visão local

sobre o tema, mas que ainda assim, estariam sob a linha editorial de um grande meio da capital.

Deste modo, concentrei esforços na pesquisa dos dois principais diários do país *Clarín* e *La Nación*. O que pode parecer um direcionamento óbvio e até de certo modo raso, já que centra-se na discursividade de dois diários de Buenos Aires que possuem ampla circulação nacional. Entretanto, talvez seja nestes veículos, dentro de um certo conservadorismo editorial, que ambos mantêm, que o processo de transformação do olhar e do êxito de Artaud seja mais perceptível.

Cada um dos jornais tenta destacar-se com os elementos de distinção que possui. *La Nación*, que por vezes exalta seu passado, expõe com orgulho ser fruto das ideias do ex-presidente Bartolomé Mitre. Este apego revela entre outras coisas: o peso de possuir um apellido patricio ainda nos dias de hoje na Argentina. *Clarín*, por outro lado, salienta seu conglomerado midiático de rádios, canais e produtoras de televisão e cinema, jornais e conteúdos digitais. Além disso, o grupo é um dos principais responsáveis pela distribuição dos serviços de Internet e TV a Cabo no país. Em seu manual de estilo, enfatiza que “los argentinos han convertido a Clarín en el diario de mayor circulación en el mundo de habla hispana”, ou seja, o jornal tenta criar um discurso de troca e confiabilidade com seus leitores. Há um outro elo entre ambas publicações, as duas são sócias – junto ao Governo – da única fábrica de papel para jornais do país, denominada Papel Prensa<sup>19</sup>.

Reitero que seria pertinente confrontar distintas visões editoriais ou diferentes locais de fala – como analisar um jornal do interior – entretanto, creio que mesmo dentro de suas semelhanças os diários apresentarão dissonâncias interessantes sobre o objeto desta pesquisa. Além disso, a ampla circulação destes meios que estendem seus tentáculos a uma série de outras mídias e linguagens é um elemento

---

<sup>19</sup> A sociedade na fábrica Papel Prensa, teve início durante a última ditadura cívico-militar (1976-1983). Neste momento, Clarín, La Nación, La Razón (que posteriormente foi adquirido por Clarín) e o governo ditatorial. Tal aliança foi fortemente questionada pelos demais jornais que necessitavam do material e o encontravam com o preço muito acima do que poderiam pagar abrindo espaço para a dominação destes meios por parte de Clarín e La Nación. Além da monopolização extremamente prejudicial, sobretudo para jornais menores do interior, existe uma série de fatores nebulosos que cercam a aquisição da empresa por parte destes grupos. De acordo com Albornoz et al. (2000, p. 105) “A cambio de aceptar la férrea censura y autocensura impuesta por el gobierno de Videla, a través de créditos oficiales, ‘Clarín’ paga su participación en dicha empresa”. Há uma causa judicial tramitando desde 2010 afim de esclarecer possíveis crimes e irregularidades cometidos durante esta operação.

relevante para a reflexão sobre a concentração dos grandes meios de comunicação e as transformações adotadas nos impressos, tema que será abordado com mais detalhamento no quarto capítulo.

Outro fator de sustentação para o uso dos diários como principal fonte de análise é o alto nível de leitura que o meio possui no país. De acordo com a *Encuesta Nacional de Consumos Culturales* (2013), divulgada pela Direção Nacional de Indústrias Culturais em 2013, três de cada quatro argentinos leem jornal sendo que 60% deles o fazem ao menos uma vez por semana. Ou seja, o jornal ainda possui uma grande circulação no país. Em contrapartida, a mesma pesquisa revela que as revistas contam com um total de 47% de leitores e que este “parece ser un formato estancado o en retroceso”. Um dado igualmente interessante, revelado pela pesquisa, foi o avanço dos conteúdos digitais – como esperado, o de maior crescimento – e o grande número de entrevistados (85%) que afirmam praticar a leitura em diversos formatos, o que inclui livros, revistas, jornais e telas de computador.

Serão considerados como elementos de análise não apenas o espaço dedicado ao disco e ao rock. Observarei, também, o modo como esta divulgação é feita, levando em consideração aspectos como o processo de modernização e a inserção dos meios de comunicação na internet nos últimos anos, modificação que converge com os dados de consumo multiplataforma revelados pela enquete. Buscarei lançar um olhar sobre as fontes pesquisadas, próximo daquilo que é sugerido por Tania Regina de Luca que toma o pensamento de Antoine Prost como marco para refletir sobre a forma de análise de um objeto e seus limites. A autora acredita que

Os debates ultrapassaram as fronteiras dos novos objetos, abordagens e/ou problemas e introduziram outras fissuras no trato documental. Como assinalou o historiador Antoine Prost, alterou-se o modo de inquirir os textos, que “interessará menos pelo que eles dizem do que pela maneira como dizem, pelos termos que utilizam, pelos campos semânticos que traçam” e, poderíamos completar, também pelo interdito, pelas zonas de silêncio que estabelecem. (LUCA, in: PINSKY, 2008 p. 114)

Deste modo, o estudo não se pautará apenas em um levantamento numérico sobre a quantidade de vezes que o álbum foi mencionado nos períodos de pesquisa, o que compreende todo o ano de 1973 – apesar do disco ter sido lançado apenas em outubro, pareceu-me interessante verificar se havia rastros da separação de *Pescado Rabioso*, por exemplo – e de 2015. Nem estará utilizando métodos semelhantes ao da centimetragem, prática utilizada pelas assessorias de imprensa para medir o retorno de um assessorado. Isto porque, segundo Burke (2008, p.35) “Uma abordagem quantitativa é mecânica demais, insensível demais às variações para ser esclarecedora por si mesma”. O historiador adverte ainda que “A mesma palavra tem significados diferentes em contextos distintos, e os temas podem ser modificados ao se associarem com outros”.

Por este motivo, o conjunto de métodos de maior convergência com o enfoque proposto, nesta pesquisa, é o da análise do discurso, uma vez que a análise dos materiais não é feita de maneira isolada ou descolada de seus respectivos contextos, pelo contrário, é a partir das modificações sociais e culturais ocorridas na Argentina nos últimos anos que a transição de *Artaud* e do rock como um todo ocorre.

Considerar estes fatores é de fundamental importância para que se perceba a transmutação de *Artaud* como um objeto inserido dentro de uma determinada sociedade com práticas e símbolos estabelecidos e que, em um dado momento, passa a legitimá-lo como elemento desta sociedade não apenas através da imprensa especializada, músicos e fãs, mas também dos meios hegemônicos de comunicação que posicionam o disco em um espaço de destaque, ressaltando sua importância e outorgando-lhe criatividade. Dando espaço para o rock, que não é mais visto como ameaça às “verdadeiras canções argentinas”, mas sim, como um gênero devidamente inserido dentro dos conjuntos de tradições locais.

### 1.1.1 Suporte Teórico

Com a escolha dos veículos de comunicação e o modo de análise deste trabalho justificados, parto agora para transcrição dos principais referenciais teórico-metodológicos que segui durante o processo de pesquisa. Tomei como um dos principais referentes metodológicos o historiador Peter Burke em seu livro *História e Teoria Social* (1992). Uma das coisas que mais atraiu-me e ajudou-me a expandir o olhar sobre o objeto de estudo foi a proposta de “kit de ferramentas”, utilizada pelo autor para definir uma série de conceitos utilizados na pesquisa histórica. Burke (p. 69) diz que “na realidade, a metáfora é de certa forma enganadora, uma vez que conceitos não são ‘ferramentas’ neutras”, sinalizando a necessidade de uma observação cuidadosa diante de termos e conceitos que, segundo ele, devem ser compreendidos dentro de um contexto. Além disso, Burke trata de expandir os limites das disciplinas propondo uma ampliação de diálogo entre historiadores e teóricos sociais.

Por se tratar de uma pesquisa gestada em um programa interdisciplinar, compreendendo toda a dificuldade que a terminologia, e ainda mais sua prática significam, visto que majoritariamente ainda somos escolarizados de maneira disciplinar, busquei enfocar-me em uma abordagem que expandisse e tencionasse os limites dos campos, levando em consideração a provocação de Burke e a interpretação da professora Maria Aparecida Bicudo (2008, p. 145) sobre o trabalho de investigação interdisciplinar que diz que “sempre é preciso ter um tema como norte da investigação. Um tema suficientemente abrangente, cujas abordagens não cabem nos limites de uma disciplina, forçando seus limites e não se adequando aos seus métodos”.

Pois bem, a proposta de análise desta pesquisa poderia sofrer recortes que a inserissem em uma única disciplina ou campo do conhecimento. Poderia encaixá-la e isolá-la na Comunicação, na Musicologia ou na História, por exemplo. Entretanto, a falta de diálogo e interação entre as áreas tornariam a análise achatada e unidimensional, fazendo com que muitas particularidades dessa pesquisa não fossem consideradas por encontrar-se fora do centro de visão disciplinar.

Deste modo, encontro-me diante de um objeto que não me deixa muitas alternativas senão pensá-lo de maneira interdisciplinar ou multidisciplinar, escorando-me em distintos métodos e teorias que convirjam em uma ampla reflexão a fim de compreender a legitimação de *Artaud*, percebida através das páginas de *Clarín* e *La Nación*.

No eixo central bibliográfico desta pesquisa encontram-se *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (1997), de Jesús Martín-Barbero e *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade* (2015), de Néstor García Canclini, já que ambos autores apresentam um panorama centrado no debate sobre culturas e indústrias culturais, o que contribui tanto para a compreensão do álbum como elemento de valor simbólico dentro desta indústria, quanto do espaço a ele destinado em outra ponta da mesma.

Os conceitos utilizados por Canclini para falar de popular *versus* erudito, de consumo e da espécie de “luta” entre a hibridação das formas de cultura e a manutenção de seu estado primitivo, ajudam a ler o rechaço sofrido pelo rock tanto à esquerda quanto à direita da sociedade, em seus primeiros anos, e da incorporação do mesmo como traço da cultura do país quando passa a ser designado com seu complemento: rock argentino ou rock nacional.

As ideias de trânsito, incorporações e modificações constantes trazidas pelo autor são fundamentais para compreensão do gênero e do disco, uma vez que ambos passaram por uma importante mutação. Outra grande contribuição é a de demonstrar que as fronteiras e os sistemas opostos (nacional *versus* estrangeiro, por exemplo), não devem ser rígidos e maniqueístas se desejamos compreender a multiplicidade de um determinado cenário.

Por outro lado, Martín-Barbero ajuda a quebrar certos estereótipos que ainda são agregados em algumas análises e estudos da comunicação, que veem no avanço das tecnologias dos meios o perigo de esfacelar a cultura e as relações interpessoais. O autor, ao contrário, vê aí uma nova forma de relacionar-se tomando a massa não como um ser manipulável e passivo, mas como um agente das transformações da circulação cultural:

Desse modo *massa* deve deixar de significar adiante anonimato, passividade e conformismo. A cultura de massa é a primeira a possibilitar a comunicação entre os diferentes estratos da sociedade. E dado que é impossível uma sociedade que chegue a uma completa unidade cultural, então o importante é que haja circulação. E quando existiu maior circulação cultural que na sociedade de massa? Enquanto o livro manteve e até reforçou durante muito tempo a segregação cultural entre as classes, foi o jornal que começou a possibilitar o fluxo, e o cinema e o rádio que intensificaram o encontro. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 58-59).

Sendo assim, o autor nos ajuda a pensar nas relações que são estabelecidas utilizando a cultura de massa como um mediador, seja através de seus recentes avanços que possibilitam a troca de informação de forma rápida através das redes sociais, seja pensando nos jovens das décadas de 60 e 70 que reuniam-se nas rádios ou nas praças para interagir entre si e com os músicos que admiravam. Martín-Barbero revela que o processo de circulação não se dá de forma mecânica e unilateral, deste modo, podemos pensar na própria modificação do rock dentro da cultura argentina, que no início, foi um gênero não exatamente marginal, mas que encontrava-se em uma espécie de não-lugar dentro da cultura do país, pois era visto como um elemento estrangeiro.

#### 1.1.1.1 *O gosto musical e o valor simbólico do Flaco Spinetta*

A sonoridade atravessa nossa existência acumulando-se nos vãos cognitivos entre melodias e ruídos, entre aquilo que nos comove e o que nos contraria. Wisnik (1989, p. 18) recorda que “o som é presença e ausência e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio”. Quando nos detemos especificamente sobre as formas de música produzidas artisticamente, aquelas que são difundidas nas rádios, ou as que carregamos nos players portáteis ou no celular, nos deparamos com sua capacidade de circulação e com seu caráter “ecumênico”, no sentido utilizado por Martín Ruíz (2012), já que ela não exige que dediquemos nossa atenção total a ela. Talvez por este motivo, a música seja a arte mais inserida no cotidiano. Neste sentido, o professor Pablo Martín Ruíz observa que

(...) es fácil pensar en alguien, y lo más probable es que conozcamos a alguien, o incluso que nosotros mismos seamos ese alguien, que nunca o casi nunca va al teatro. O que no lee poesía. O que no se interesa por la plástica. Pero difícilmente conozcamos a alguien que sea indiferente ante la canción. Ante la música en general y ante la canción en particular. No hay forma de arte más consumida que la canción. (RUÍZ, 2012, p.117).

O autor vai além e demarca a canção como a forma artística própria do século XX, como o foi a literatura no século XIX. Entretanto, poucas vezes detemos o olhar na formação do gosto musical. Não desejo aqui fazer um levantamento estrito de tal formação, mas antes que nada, apresentar algumas chaves que podem contribuir na leitura do processo de legitimação do rock argentino e de *Artaud*.

O professor Nildo Viana (2011) salienta que a formação do gosto musical é social e não um processo ocorrido na individualidade, este é um dos motivos pelos quais muitos trabalhos sobre o rock especificamente, trabalham com a ideia da formação de uma identidade ocorrida no marco das trocas simbólicas entre indivíduos, que podem até não compartilhar a mesma nacionalidade ou idioma, mas que ainda assim possuem diversos aspectos de proximidade e identificação.

Bourdieu em *El sentido social del gusto* (2012) estabelece uma série de variáveis sobre a percepção estética. Ainda que mais voltado para as obras de arte, o trabalho permite compreender algumas das chaves que nos levam a incorporar determinadas canções ou artistas, em detrimento de outros. O sociólogo defende que a construção do gosto passa necessariamente por dois pontos: a educação e a origem social. Bourdieu (p. 232) acredita ainda que a hierarquização da cultura constrói níveis de “nobreza cultural”, funcionando como critérios de distinção entre indivíduos e classes.

Particularmente, não acredito que os pontos defendidos por Bourdieu como determinantes do olhar cultural são os únicos fatores de desenvolvimento desse olhar, sobretudo na música, ainda que inegavelmente exerçam um grande peso neste processo. Diante disso, tendo a valer-me da explicação de Viana (2011 p. 1) que acredita que “(...) o gosto dos indivíduos é formado socialmente, mas como os indivíduos possuem uma singularidade psíquica, uma história de vida única, então as chamadas idiosincrasias são elementos diferenciadores na constituição do gosto”.

Canclini valida estas possíveis ausências do modelo estabelecido por Bordieu, afirmando que

A obra de Bordieu, pouco atraída pelas indústrias culturais, não nos ajuda a entender o que ocorre quando até os signos e os espaços das elites se massificam e se misturam com os populares. Teremos que partir de Bordieu, mas ir além dele para explicar como se reorganiza a dialética entre divulgação e distinção quando os museus recebem milhões de visitantes e as obras literárias clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados ou se transformam em vídeos. (CANCLINI, 2015, p. 37).

E a música é um dos espaços ideais para visualizar estas misturas mencionadas por Canclini. São inúmeros os exemplos de apropriações musicais que demonstram o trânsito existente entre o erudito e o popular. Podemos pensar em Villa-Lobos, por exemplo, que compunha música clássica utilizando elementos do popular, ou de “coeficiente guassú”, como diz Mario de Andrade (1928). Em outras palavras, que a música produzida por Villa-Lobos tinha um toque do “exotismo” que os estrangeiros esperavam encontrar na música brasileira. O Heavy Metal é outro gênero interessante, já que conta com a rama denominada de “Metal Sinfônico”, ou seja, uma música feita com elementos muito semelhantes aos da música clássica, utilizando instrumentos como violino, violoncelo e o piano: um estilo que não é o erudito, mas que bebe de sua fonte.

Retomando a ideia de Bordieu de nobreza cultural, vejo nesta concepção pontos de encontro com o objeto desta pesquisa, sobretudo no que tange à carreira de Luis Alberto Spinetta. São inúmeros os relatos de seguidores do músico que o utilizaram como uma espécie de código para estabelecer conversas e laços de amizade, fato corroborado pelo jornalista Eduardo Berti: “Decir 'me gusta Spinetta' fue una contraseña para más de una generación” (ROLLING STONE, 03/2012, p. 36). Ou seja, podemos pensar nas preferências musicais como um acúmulo de capital simbólico dentro da estrutura de nobreza cultural proposta pelo sociólogo francês, sem entretanto tomá-lo como única variável que conduz à escolha de uma música em detrimento de outra. Canclini (2015 p.36) também estabelece um diálogo neste sentido ao afirmar que “Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área

fundamental para instaurar e comunicar diferenças”, ou seja, o acesso aos bens culturais como um determinado disco pode alcançar um valor inestimável dentro da sociedade contemporânea.

Um exemplo disso é o valor não apenas econômico como simbólico logrado por *Artaud*. Em uma entrevista recente ao jornal *Clarín* (17/05/2016), Mauro Torres, fã de Spinetta e idealizador da rádio *Lalala*, que é dedicada exclusivamente ao artista, conta a seguinte anedota: “A mí me faltaba guita para un crédito hipotecario y mi mujer miró el disco Artaud original, el de la tapa loca que tengo enmarcado. Me dijo: si vendemos esto, tenemos cinco lucas más. ¿Y? La saqué cagando”. Tal história confirma que quando falamos de bens culturais, o valor econômico não é a única variável a ser analisada, há também um valor simbólico e afetivo que conferem relevância a uma determinada obra, como salienta Sergio Pujol

Efectivamente, nuestro amor propio está depositado en nuestras afinidades, porque estas nos desnudan ante los otros. Y más aún si hablamos de música. Lejos de la ingenua creencia de que la música es un lenguaje universal que hace de los hombres una sola condición, los gustos musicales siempre han estado enfrentados en una sorda lucha de agrupamientos parciales. Ciertamente, no todas las disputas derivan de la estratificación social. (PUJOL, 2007, p.15).

Sendo assim, Pujol também rebate de algum modo, o modelo proposto por Bordieu de construção do gosto pautado apenas na educação e na origem social, além disso, chama atenção para uma outra característica presente na música: as rivalidades. É muito comum observar ilhas formadas em torno de um gênero e dentro deste gênero, novas pequenas ilhas em torno de um determinado artista. As competições geralmente são acirradas pela imprensa, sobretudo a especializada que destaca frases – muitas vezes fora de contexto – cria rankings de melhores e piores, mais tocados, maior público e mais vendidos. Devemos notar que normalmente, os parâmetros de distinção utilizados são pautados pelo quantitativo.

Ainda que Spinetta tenha sido um artista que buscou manter-se afastado dos holofotes, adotando o que os argentinos chamam de *perfil bajo*, o músico não escapou incólume às disputas sonoras. Na década de 80, quando o rock começou a

ocupar um local de maior protagonismo, iniciou-se uma tentativa de divisão entre o público dos roqueiros. De um lado estava Charly García, de outro, Spinetta. Diante de tal dicotomia, os músicos resolveram fazer um show conjunto de Serú Giran – a banda de Charly – e Jade – a banda de Spinetta – o disparador decisivo foi uma capa da revista *Hurra* como recorda Charly García (BERTI, 2014, p. 160). Na capa, havia a frase “¿El rock es un partido de fútbol?”. A matéria dedicada aos dois falava de uma divisão dos seguidores entre decadentes – os que ouviam Charly García – e os puros – os que ouviam Spinetta. O público muitas vezes embarcava nas divisões criando barreiras não apenas com outros públicos como também com músicos e distintas sonoridades. Eduardo Berti recorda que Charly García foi vaiado ao subir ao palco para tocar com Jade. Diante de tal posicionamento do público Spinetta respondeu:

Lo que más odio es haber creado a fanáticos cuando yo nunca he sido fanático de mi obra. Eso es doloroso. Y creo que yo generé parte del fanatismo que llevó a un grupo de gente a chiflar a un tipo como Charly. Siento que a mí no me aceptan, tampoco; se han fanatizado tanto que si salgo de las casillas, si hago algo no contemplado en los límites de su fanatismo, me deben de odiar. En vez de sorprenderse, odian. Pero hay algo de mi obra que parece haber llevado implícita esa cosa sectaria. Se ve que el producto entre mis obras y las mentes, algo “así” (gesto de locura) genera una forma particular de fanatismo. Puedo decir que son unos pelotudos porque me han hecho el objeto de su fanatismo.(BERTI, 2014, p. 163).

O que a fala de Spinetta revela vai além de seu descontentamento com a atitude gerada a partir de tais rivalidades e do fanatismo, o músico demonstra incômodo também com aqueles que esperam do artista sempre a mesma fórmula, uma espécie de guia sonoro que deve ser seguido sempre do mesmo modo. Diante da diversidade apresentada pelo músico ao longo de sua carreira, vemos que ele não se deixou levar pelas críticas daquelas que esperavam encontrar o mesmo Spinetta em cada disco, ou daqueles que afirmavam não compreender suas canções.

Outra narrativa que demonstra os conflitos internos do movimento envolve justamente Luis Alberto Spinetta, como representante dos *blandos* e Norberto

(Pappo) Napolitano<sup>20</sup>pelos *duros*. No livro *Cómo vino la mano: orígenes del rock argentino* de Miguel Grinberg, Spinetta relata a história do dia em que decidiu presentear Pappo com seu violão Gibson Dove.

Y se la regalé, la guitarra con la que compuse las canciones más hermosas que hice para Almendra. Y para mí era una forma de mostrarle a Pappo que no existían solamente las guitarras con el volumen al mango. Que así como él me había inculcado algo de esa dureza del rock pesado, y la mano, copar y todo eso, por outro lado, yo trataba de demostrarle que existía una fuente de ternura que él no podía ignorar. Fue como decirle, mirá, tomá, no te desprendas jamás de esto, para no traicionarme en tu vida, para darme tu fe, aunque no tocáramos nunca más juntos, aunque jamás nos viéramos, pero como un acto de fe, una esperanza... ¿ Sabés que me fue a Europa y dos días después se la ofreció a Litto Nebbia por ciento sesenta lucas? (...) Y supuse que ese acto iba a convencer a un tipo como Pappo, al que yo quería de manera impresionante, quería tratar de que intercambiáramos el mensaje. De que se sintiera influenciado por mí de la misma manera en que yo me había sentido influenciado por él. (GRINBERG, 2008, p. 106-107).

O instrumento permaneceu desaparecido durante anos, convertendo-se em uma espécie de lenda urbana, até que em 2012, Jorge Maronna, integrante do grupo Les Luthiers, ao assistir a um programa dedicado a Spinetta após sua morte percebeu que o violão desaparecido do músico era o mesmo que ele havia comprado de Alfredo Toth (*Los Gatos*). Em entrevista para a *Rolling Stone* de dezembro de 2013, Maronna conta que ao descobrir que era o dono do emblemático instrumento ligou para o filho mais velho de Spinetta, para contar que estava de posse do violão e que ele podia vê-lo quando desejasse.

Esta curiosa história nos ajuda a perceber que nem sempre o inimigo entre os músicos de rock foi o “de fora”, ou como assinala Renata Batista Oliveira (2006) “O movimento roqueiro teria sido um movimento construído ou demarcado pela diferenciação entre o 'nós' e as 'ondas' (modismos) como a *Nueva ola*”. A competitividade e sobretudo, a conflitividade entre estilos, posicionamentos, poéticas e harmonias ocorria também entre roqueiros. Abordarei mais profundamente a conformação do gênero no país no próximo capítulo, mas

---

<sup>20</sup> Cantor, compositor e um dos mais virtuosos guitarristas do rock argentino. O “Carpo” como era conhecido, formou parte de bandas como Pappo Blues e Riff. Seu talento foi reconhecido certa vez por B.B. King que afirmou “Era el mejor guitarrista de blues de Sudamérica”. O músico faleceu em um acidente de motocicleta em 2005.

ressalto a importância de não desprezarmos as divergências durante a leitura do objeto, sobretudo, porque uma boa parte dos relatos sobre o rock da década de 60 e início dos 70 estão marcados por uma grande carga nostálgica que acaba por homogeneizar o processo e as relações, que como percebemos, não se davam de forma uniforme.

Spinetta talvez tenha sido o músico argentino que mais aventurou-se na busca por novas sonoridades. Sua carreira passou pela matriz melódica de direta influência dos *Beatles* com Almendra, banda na qual compôs a celebrada e mais conhecida canção de sua autoria, *Muchacha (Ojos de Papel)*, que como explica Pablo Schanton no diário *Clarín* de 9 de janeiro de 2003, contou com um componente decisivo para sua incorporação no inconsciente coletivo nacional: a televisão.

“Luis, ¡cantá Muchacha!”. Por supuesto, Spinetta hizo caso omiso del pedido en pleno Teatro Colón, justo en medio de uno de los shows más consagradorios de su carrera. (...) Por empezar, muchos de los que éramos aún niñitos recién iniciados los 70, absorbíamos algunos versos de **Muchacha ojos de papel** por ósmosis televisiva: la canción ilustraba la publicidad de telas Estexa. (CLARÍN, 09/02/2012).

Spinetta esquivou-se de sua criação por diversas ocasiões. Quase nunca a cantava durante seus shows. Chegou a publicar no suplemento *Sí!* do diário *Clarín* de 1987 o texto *Muchacha ojos de papel - Desintegración abstracta de la defoliación*, onde desmistificava a canção elevada a hino. Em entrevista a Eduardo Berti (2014, p. 70) opinou sobre o sucesso da música “Ni yo mismo me convencí de mi próprio éxito. No sé si soy claro. Eso a mí me rebeló los sentidos. Me hizo hervir el cerebro”. Sua relutância em executá-la durante suas apresentações com certeza contribuiu para a grande comoção gerada pelo encontro de Almendra e da execução de *Muchacha* durante o show *Las Bandas Eternas*, 40 anos depois da gravação do primeiro álbum do grupo. Entretanto, acredito que o posicionamento do músico de não render-se às fórmulas de sucesso e nem tornar-se refém de um padrão sonoro contribuíram para a construção de uma espécie de ciclo de fidelidade com parte de seu público. Ao adotar este comportamento, o músico

sabia que muitos o seguiriam por ver nisso um traço de diferenciação e também por ver-se como um artista diferenciado.

Retomando aos elementos que contribuem para a construção do gosto, Viana (2011) ressalta a importância de analisarmos o modo de circulação das obras musicais, naquilo que ele denomina “capital fonográfico” assinalando o caráter oligopólico das grandes gravadoras que vão além de que produzir e divulgar as canções, estando inseridas em outras pontas da indústria cultural, contribuindo assim, para a popularização de determinados artistas em detrimento de outros.

Explica o autor

A escolha de quais faixas serão divulgadas e terão primazia no disco também é determinada pelo capital fonográfico. O capital fonográfico usa seus critérios para realizar tais escolhas e estes interferem tanto no conteúdo da música (mensagem) quanto na forma (melodia, arranjo, interpretação, etc.). Por conseguinte, não se espera de uma dupla sertaneja nada além da interpretação tradicional (a não ser que se crie um “derivado” com diferenciação, tal como o chamado “sertanejo universitário”), e o que se quer são refrãos repetitivos e coisas que supostamente seriam do gosto popular, que, contudo, é o gosto dominante imposto pelo capital fonográfico que se reproduz na população, tornando-se “popular”. Nesse sentido, a produção de músicas triviais é a preferência do capital fonográfico, por ser uma fórmula mais fácil de sucesso e isso reforça tal preferência como gosto dominante no grande público. As emissoras de rádio são influenciadas pelo capital fonográfico e, além disso, muitas delas pertencem a eles ou fazem parte de algum aglomerado do capital comunicacional, contando com gravadora, emissoras de rádio e TV. (VIANA, 2011, p. 5).

Deste modo, ao trabalharmos com um objeto como a música devemos considerar seu acúmulo de capital simbólico, compreendendo como o objeto em questão pode servir como um elemento de diferenciação cultural. No caso da Argentina, a tradição sonora está diretamente ligada ao tango e ao folclore e ainda que, como grande parte dos roqueiros da primeira etapa, Spinetta tenha buscado em um princípio mais rupturas que continuidades com estas músicas, sua obra, inclusive as primeiras gravações possuem traços desta tradição musical, como o bandoneon usado no primeiro disco. Uma tradição que não provinha apenas das rádios, mas de sua própria casa, já que seu pai era um cantor amador de tangos. Outros pontos a serem considerados são o peso da afetividade desenvolvida pelo indivíduo, o tipo de relação que este indivíduo mantém com a obra e de que forma

as canções chegam até ele sem esquecer que a construção do gosto musical, ao contrário do defendido por Bordieu, não passa apenas pela educação e espaço social, mas também se dá de forma particular. De encontro à proposta de Viana, mas longe do campo acadêmico, acredito sobretudo nas palavras de Emilio Del Guercio

Creo que cada persona tiene un cierto numero de notas que le resuenan de una manera especial en su interior con unos intervalos determinados y creo que cada persona tiene esa clave y que nosotros como grupo (Almendra) nos juntamos a partir de esa empatía sonora<sup>21</sup>.

Além de mais flexível, a ideia de Del Guercio guarda uma certa poética e atribui um fator de identificação empática com uma determinada sonoridade, já que como mencionado anteriormente, o objetivo deste subcapítulo não é o de desvendar a eleição musical com uma base teórica rígida, mas sim, tratar de esboçar alguns de seus elementos para que possamos considerar o espaço afetivo de *Artaud* e de *Spinetta* na vida de seus ouvintes.

#### *1.1.1.1.1 Breve definição sobre rock nacional e seu consumo*

A Encuesta Nacional de Consumos Culturales revela importantes dados sobre a preferência musical dos argentinos. Segundo a pesquisa, o rock nacional é o terceiro gênero mais ouvido no país, atrás apenas da música romântica (85%) e do folclore (84%), alcançando o percentual de 80% da preferência dos entrevistados. O estudo segmentado em música constatou que

El rock nacional es uno de los géneros más escuchados por todos los sectores analizados, ya que presenta niveles de masividad comparables a los otros géneros más elegidos, como el folclore y la música romántica. Como es un género muy popular en toda la sociedad, los contrastes por edad, género, región y nivel socioeconómico no son tan definidos como con

---

<sup>21</sup> Informação verbal concedida por Emilio del Guercio ao programa *Cómo Hice – Muchacha (Ojos de Papel)*. Canal Encuentro, 2010. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=SLLbCef\\_gKs](https://www.youtube.com/watch?v=SLLbCef_gKs)> Acesso em 13 de maio de 2016.

el rock foráneo. No obstante, las características de la distribución según estas variables de corte es similar: lo eligen con mayor asiduidad los varones, los adultos jóvenes, los habitantes de zonas urbanas, y los sectores de nivel socioeconómico medio y alto. (ENCUESTA NACIONAL DE CONSUMOS CULTURALES, 2013).

Tais informações ajudam a vislumbrar, além da heterogeneidade de seus ouvintes, a relevância e a amplitude alcançadas pelo gênero no país. Interesse que se revela também na academia. Existe um crescente número de trabalhos e livros que dedicam-se a estudá-lo, seja como espaço de contestação e resistência durante os anos militares, seja como um elemento de análise de identidades e da História do país, ou ainda de investigações a partir da linguística no intento de delinear uma poética rock. Sergio Pujol (2015, p. 25), afirma que o rock foi inserido no “inventário da cultura nacional” com mais força a partir dos anos 90. Ele salienta ainda que “en su momento, la exitosísima película *Tango Feroz*<sup>22</sup> contribuyó a fijar un relato de origen, mientras creaba consenso cultural por fuera de los medios especializados”.

Na tentativa de dar visibilidade a esta produção, o professor Adrián Pablo Fanjul, em seu artigo *O rock argentino na crítica acadêmica: eclipse da materialidade verbal* (2007), dedica-se a armar uma espécie de mapa da produção científica sobre o assunto e estabelece como marco inicial o ano de 1985, com a publicação de *Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil*, de Pablo Vila. Fanjul salienta a transição política, uma vez que o país acabava de restabelecer sua democracia, o que faz com que o trabalho de Vila seja permeado por um discurso pautado na resistência do movimento rock durante os anos da última ditadura cívico-militar.

Ainda que sua pesquisa esteja voltada para a busca da materialidade linguística do gênero nos trabalhos, o autor ajuda a vislumbrar quais as formas mais recorrentes de abordagem do rock nacional na produção acadêmica, dentre as quais

---

22 *Tango Feroz*, la leyenda de Tanguito foi lançada em 1993. A história narra a biografia do músico Tanguito (José Alberto Iglesias), um dos principais expoentes do rock dos primeiros anos. É o autor, ao lado de Litto Nebbia, daquela que é considerada a canção fundacional do rock nacional, *La Balsa*. pioneirismo atribuído mais pelo sucesso que pela cronologia. Em nota publicada no diário *Página12* de 3 de fevereiro de 2013, o compositor e jornalista Pipo Lernoud disparou: “No permitimos usar nuestras canciones, ni nuestros nombres, ni personajes y tal vez fue eso lo que hizo que el guión final pintara como traidores a todos sus amigos”. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8524-2013-01-13.html>> Acesso em: 04 mai. 2016.

destaca-se o viés político do movimento, o que para Fanjul conduz a uma visão unidirecional uma vez que

(...) a própria periodização em função dos regimes políticos, ou mesmo das conjunturas dentro dos regimes, leva a uma leitura quase exclusivamente temática. O rock é abordado, assim, apenas como produto da mídia que seleciona seus temas e seu dizer no dia-a-dia institucional. Apaga-se, assim, seu estatuto artístico ou, quanto menos, sua “função estética” (FANJUL, Pablo, 2007, p. 174).

Sendo assim, ressalto que ainda que seus respectivos contextos políticos sejam abordados neste trabalho, eles não serão os únicos elementos de análise do objeto, uma vez que a proposta é, como mencionado anteriormente, buscar uma perspectiva interdisciplinar para compreender a modificação do espaço e da abordagem midiática sobre *Artaud*. Além disso, uma das maiores críticas a Spinetta sempre foi o seu distanciamento da realidade, críticas que se acirraram sobretudo nos anos de ditadura e da Guerra das Malvinas. Sua música era considerada difícil, incompreensível até, sobre isso o músico disse

Intentar comprender las letras de las canciones sólo racionalmente es aislarse sensitivamente. Y hay zonas que no entendemos bien de nuestro ser. Cuando uno se emociona con una poesía, por ejemplo, no es dueño de la idea que lo emociona ni resuelve el enigma de lo que lo emociona. Y además, ese ocultamiento ante la razón les da a las palabras el vigor artístico que deben tener. Artaud decía que todo lenguaje es lenguaje porque no nos revela sino el ser, y el ser es incomprendible. (MARTÍN RUÍZ, 2012, p. 126).

Podemos observar assim, que o músico afasta sua canção de um modelo estático e encerrado de função, para ele a racionalidade não deve ser tomada como a única variável que torna uma música boa ou ruim. Até mesmo o comprometimento com questões políticas e sociais, em Spinetta, passaram muito mais pelo campo sensitivo do que por letras diretas sobre um determinado acontecimento. O silêncio ou aquilo que é dito a meias palavras também deve ser considerado na obra do músico. Um bom exemplo é recordado por Hernán Ferreirós na revista *Rolling Stone* de março de 2012. Trata-se do disco *Kamikaze*, lançado em 1982, em meio à Guerra das Malvinas. No álbum não há uma só menção ao conflito, tema que,

naquele momento, ocupava o centro da atenção midiática e popular. Ferreirós lança a seguinte questão

¿Kamikaze es un título que remite a los pilotos japoneses del pasado o es una referencia oblicua y muy pertinente al inevitable destino suicida de la aventura militar en Malvinas? Claro que desde que alguien piensa que puede ser lo segundo, inevitablemente lo es. (ROLLING STONE, 2012, p. 50).

Outra particularidade do álbum é a composição melódica das músicas que o integram. Ferreirós também chama atenção para a “instrumentação mínima e os espaços abertos” propostos pelo álbum e afirma

No hay otro disco similar en el rock argentino, que combine con tal fragilidad apenas guitarras acústicas y algún piano con sintetizadores usados para texturas sonoras antes que para reemplazar otro instrumento. (ROLLING STONE, 2012, p. 50).

*Kamikaze* nos faz questionar as críticas que recaíam sobre Spinetta sobre sua falta de engajamento. Seria de fato o músico um desinteressado pelos desdobramentos políticos e sociais de seu país ou ele apenas estava mostrando uma alternativa estética diferente e não literal, diante dos acontecimentos? Acredito que o nome escolhido por si só, carrega uma forte crítica à decisão dos militares de entrar em um conflito bélico contra a Inglaterra. Além disso, em tempos beligerantes a violência e a força talvez sejam as atitudes mais fáceis de serem externadas, não seria então a doçura de canções como *Quedándote o yéndote* “(...) y deberás crear si quieres ver a tu tierra en paz” (SPINETTA, 1982), suave melodia acompanhada pelo piano de Diego Rapoport ou da zamba Barro tal vez “(...) si quiero me toco el alma pues mi carne ya no es nada he de fusionar mi resto con el despertar (...)” (SPINETTA, 1982), uma das respostas mais contundentes contra a guerra?

Retornando ao processo de transformação do rock e de *Artaud* dentro do cenário musical argentino, a proposta de Martín-Barbero, de uma análise pautada não nos meios, mas em suas mediações, converge com o modelo de abordagem do disco aqui proposta. O autor defende que “Estamos situando os meios no âmbito das mediações, isto é, num processo de transformação cultural que não se inicia nem surge através deles, mas no qual eles passarão a desempenhar um papel

importante(...)" (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 191). Ou seja, é necessário vislumbrar os meios de comunicação dentro de um complexo entramado de trocas culturais e simbólicas que não ocorrem de maneira unidirecional; deste modo, podemos compreender que o rock nacional alcançou a massividade e a preferência dos ouvintes não apenas pelo espaço que os meios dedicaram a ele, do mesmo modo que *Artaud* não ganhou sua notoriedade apenas pela legitimação que a imprensa o conferiu.

Aproveitando a menção à Guerra das Malvinas, aproveito para salientar que o rock sofreu sua grande virada a partir da mesma, quando as músicas em inglês tiveram sua veiculação proibida em todo país, diante disso, houve mais espaço não apenas para a emissão de canções em castelhano, como também para sua produção. O rock atinge seu apogeu durante a década de 80, quando diversos nomes como Sumo<sup>23</sup>, Soda Stereo<sup>24</sup> e Los Twist<sup>25</sup> aparecem em cena. Voltarei a falar sobre isso posteriormente, o que gostaria de frisar, neste momento é a seguinte frase de uma revista especializada, levantada por Eduardo Berti (2014, P. 168) "¿Nos están usando para apoyar el gobierno y a la guerra o los estamos usando nosotros a ellos para difundir la actitud del rock a través de los medios que siempre nos estuvieron prohibidos?". Tal questão leva a pensar na complexa rede de trocas culturais que ocorrem com os meios de comunicação, como coloca Martín-Barbero, cuja proposta de mediação talvez seja uma das mais eficazes para observar a virada ocorrida com o rock, na década de 80.

Por outro lado, Canclini nos sugere que não nos encerremos em modelos

---

23 Sumo foi uma das bandas mais reconhecidas do rock local. O grupo se utilizava de ritmos como o reggae e o punk. Seu vocalista foi Luca Prodan, um italiano que radicou-se na Argentina após viver na Escócia e em Londres. Por possuir muitas canções em inglês a banda sofreu pressões durante a Guerra. Prodan faleceu em 1987, em consequência de uma cirrose hepática.

24 Soda Stereo foi a banda mais popular da América Latina. Seus integrantes Zeta Bosio (baixo), Charly Alberti (bateria) e Gustavo Cerati (voz e guitarra) eram capazes de lotar estádios no Chile, Peru, Colômbia e Estados Unidos, convertendo-se em um êxito de vendas. A banda se separou em 1997 e dez anos depois anunciou a turnê *Me Verás Volver* que novamente voltou a reunir milhares de pessoas a cada apresentação. Atualmente a companhia Cirque du Soleil está trabalhando na montagem de um espetáculo inspirado na banda. A estreia está prevista para 2017.

25 Los Twist foram os precursores do humor na música da cena pop rock argentina. Além de canções divertidas os músicos Pipo Cipolatti, Daniel Melingo e Fabiana Cantilo (na primeira formação) faziam performances no cenário, o que também era uma novidade neste meio.

opositores rígidos. Tal flexibilização ajuda a compreender o próprio conceito de rock nacional. Segundo Pablo Alabarces (1993, p. 28), este conceito é algo que excede as fronteiras de um país. Alabarces assegura que o simples fato de uma obra ser gravada na Argentina não faz dela algo nacional, do mesmo modo que não se pode excluir Charly García do rol de roqueiros com direito ao epíteto local por ter gravado alguns de seus discos fora do país. Tal exemplo demonstra a singularidade e a complexidade de uma definição, ainda mais se considerarmos apenas os padrões mais evidentes como a localização geográfica e os elementos sonoros.

Deste modo a definição sobre rock nacional que mais se aproxima daquela com a qual trabalharei aqui é a de Adrián Pablo Fanjul que diz que

Com efeito, não se compreende, na Argentina, por “rock nacional” um determinado ritmo ou modo de composição, mas uma identificação com modos de produção e circulação, com âmbitos de execução da música, com posturas ideológicas de outras expressões rock no mundo, com a estética dessas expressões, com linhagens em relação a antecessores. Do ponto de vista da materialidade sonora, o que cai sob a denominação “rock nacional” é extremamente heterogêneo, incluindo rock, balada, folk de cunho estadunidense, blues, fusões com folclore argentino, com jazz, com tango, com diversas formas de canção popular anterior (rancheira, valsinha), com ritmos caribenhos, uruguaios, brasileiros, com aproximações da música erudita via influência do rock sinfônico inglês dos anos 1970, além de outras expressões. (FANJUL, 2007, p.168).

O autor joga luz na diversidade existente dentro de uma mesma nomenclatura, que não se reduz apenas às composições e harmonias, mas também excede os limites da própria nacionalidade. Um exemplo simples é a programação da rádio *Mega FM*, cujo slogan é “puro rock nacional”. Nesta rádio é possível, no entanto, ouvir artistas como *La Vela Puerca*, *No Te Va a Gustar* e *El Cuarteto de Nos*, ambos uruguaios. Fato explicável não apenas pela proximidade entre ambas capitais, como também por um conjunto de símbolos compartilhados que fazem com que a fronteira entre o de dentro e o de fora seja móvel.

E o rock dos dois países apresenta desde sua origem tal proximidade. Veremos no próximo capítulo que a banda uruguaia *Los Shakers* desenvolveu uma importante função para a popularização do gênero na Argentina. O próprio Spinetta afirmou em uma entrevista “Sin Los Shakers no hubiera existido Almendra. Ellos

fundan la idea de que se puede ser tan bueno como los Beatles sin ser los Beatles” (ROLLING STONE, 2008, p. 30).

Outro conceito igualmente móvel e de múltiplas definições, categorias e teorias divergentes é o de gênero. Em seu artigo *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización*, Juliana Guerrero aborda a partir de diversas perspectivas, as dificuldades sobre uma definição engessada de gênero dentro da música popular. Segundo ela

Desde una perspectiva sociológica y considerando el uso aparentemente inevitable de categorías genéricas en la organización de la cultura popular, Simon Frith propone examinar el rol de las etiquetas en la música popular (1998: 75). De este modo y a partir del aporte de Fabbri ya mencionado, el autor revisa el funcionamiento de las etiquetas genéricas en el mercado. Su premisa es que el uso de categorías de género organiza el proceso de ventas. La definición de género, entonces, está vinculada al mercado musical. En sus propias palabras: “El género es una forma de definir la música en su mercado, o alternativamente, el mercado en su música”. Así, la relación entre la música y el género estaría determinada por el mercado discográfico. Es por ello que “La lógica de etiquetar depende de para qué sea la etiqueta... los mapas de género cambian de acuerdo a quien los use”. (GUERRERO, 2012, p. 123).

Ou seja, sob estes aspectos as indústrias culturais e especificamente o mercado fonográfico, é quem determina a nomenclatura a ser utilizada e sobretudo, quando será utilizada. Um exemplo disso dentro da obra de Luis Alberto Spinetta é o disco *Raiz Spinetta*, que foi lançado em 2014 e contou com obras do músico em versões folclóricas interpretadas por nomes como Liliana Herrero, Teresa Parodi e León Gieco. Outro giro foi a adaptação de canções do músico para o espetáculo infantil *Mágico Rock* de Tatiana D’Agate, tais experiências demonstram o caráter mutável da canção, ou seja, a música não nasce e vive para sempre dentro de um mesmo gênero.

Compreendo também a música popular como algo não estático e como tal, será debatida aqui a partir da flexibilização dos limites e do movimento, das trocas, como sugere Canclini. Isso porque, se tomarmos o senso comum como base, e mostrarmos algumas canções de Spinetta por aí, talvez muitos não encaixem o músico dentro do rock e nem o considerem um cantor popular. A conceituação do

gênero, como vimos, é muito escorregadia para ficarmos atados à uma única definição. Paulo Chacon diz que

O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração. Mais polímorfo ainda porque seu mercado básico, o jovem, é dominado pelo sentimento da busca que dificulta o alcance ao porto da definição (e da estagnação . . .). (CHACON, 1989, p. 7).

Esta definição, além de mais abrangente, ajuda a compreender o especial interesse por estudar as chamadas identidades que surgem dentro do movimento rock. Este não é o objetivo desta pesquisa mas a agência do público não será desprezada, pois foi de fundamental importância, sobretudo nos primeiros anos do rock na Argentina.

#### 1.1.1.1.1.1 *O rock inserido nas Indústrias Culturais e de massa*

A ação das indústrias culturais também é um fator relevante a ser considerado no processo de produção e circulação no mercado de bens simbólicos. Tal ação converge com o pensamento tanto de Canclini quanto de Martín-Barbero, que se debruçam sobre o papel, as transformações e as particularidades dentro desta rede, sobretudo nos meios de comunicação de massa, no caso de Martín-Barbero, que analisa entre outras coisas, a incorporação e as modificações advindas de novas tecnologias empregadas pelas indústrias culturais.

Além da flexibilidade e do diálogo promovido entre ambos autores, um dos fatores decisivos para tomar suas obras como estrutura principal desta pesquisa foi o de maior abertura para a compreensão daquilo que se ganha com a expansão das indústrias culturais e do movimento adquirido por seus bens, já que muito já se falou sobre as perdas que estas causam à sociedade.

É uma visão contrapontística à da Escola de Frankfurt, por exemplo, a qual por muitos anos direcionou o tom da crítica realizada sobre as indústrias culturais. Posicionamento compreensível já que os teóricos Theodor Adorno e Max Horkheimer são os responsáveis por sistematizar o pensamento a respeito dos processos culturais, definindo-os como linhas de produção como as das indústrias.

Tanto Martín-Barbero quanto Canclini desenvolvem uma análise que não está centrada em dicotomias deterministas ou na total dominação e inércia dos indivíduos diante das armadilhas manipulatórias dos meios de comunicação. Cabe ainda explicar o motivo da utilização dos conceitos de indústria cultural e cultura de massa, termos que assim como adverte Canclini (2015 p. 257) não contemplam os processos de informação que não dependem da manufatura industrial. O autor explica ainda que

É impossível sintetizar formatos e processos tão variados sob um único nome. Alguns rótulos, os de cultura de massa ou para massa, podem ser usados com a precaução de que designam um único aspecto e não o mais recente; as noções de indústria cultural, cultura eletrônica ou teleinformação são pertinentes para designar aspectos técnicos ou pontuais. Mas a tarefa ainda mais árdua é explicar os processos culturais globais que estão acontecendo pela combinação dessas inovações. Desenvolvem-se as novas matrizes simbólicas nas quais nem os meios de comunicação, nem a cultura massiva operam isoladamente, nem sua eficácia pode ser avaliada pelo número de receptores, mas como parte de uma recomposição do sentido social que transcende os modos prévios de massificação. (CANCLINI, 2015, p. 258).

Tal observação dá conta da ineficiência dos conceitos quando pensamos nas modificações que os meios de comunicação, sobretudo com o incremento da internet, estão sofrendo. Entretanto, utilizarei ambos termos neste trabalho para referir-me à rede na qual o disco, o artista, os jornais e também os receptores estão inseridos, compreendendo nisso seus limites e os cuidados para não homogeneizar ou não visualizar processos mais complexos que ocorrem sem estarem moldados às concepções de tais conceitos.

Considerando que os elementos a serem estudados aqui – jornais de grande circulação e um disco – estão inseridos em um sistema de produção em escala com uma série de variáveis mercadológicas e se evidenciam os motivos para desconsiderar a percepção de Frankfurt sobre o sistema de produção cultural, já que

não cabe aqui hierarquizar produções culturais e nem estabelecer um olhar apocalíptico<sup>26</sup> sobre as culturas de massa. Este debate, como afirma Martín-Barbero já está superado uma vez que

(...) os críticos da sociedade de massa, tanto os de direita como os de esquerda, estão "fora do jogo" quando continuam opondo os níveis culturais a partir do velho esquema aristocrático ou populista que busca a autenticidade na cultura superior ou na cultura popular do passado. Ambas as posições têm sido superadas pela nova realidade cultural da massa que é de uma só vez "o uno e o múltiplo". (MARTÍN-BARBERO 1997, p. 58).

Se pensarmos especificamente no rock inserido dentro da intrincada rede das indústrias culturais, veremos que a linha de raciocínio de Martín-Barbero e de Canclini são as que mais contribuem ao trabalho. Isso porque os autores convidam a uma análise cuidadosa de contextos e processos, refutando a pureza da obra e as engessadas oposições, buscando analisar mais as modificações ocorridas pela hibridação do que as perdas advindas da mesma, processo amplamente utilizado na música.

Para evidenciar tal afirmação, encontro no pensamento de Helena Abramo (1994), um traço determinante que deixa cair por terra qualquer tipo de reivindicação por uma música pura e autóctone sem intervenções estrangeiras, desejo que marcou os conflitos e acentuou a rejeição ao rock em seus primeiros anos, como veremos no próximo capítulo. Abramo afirma que

O rock, particularmente, tem seu desenvolvimento umbilicalmente ligado à indústria cultural. Mas nasce também com um acento de estranheza em relação aos padrões culturais vigentes e com uma dimensão de inovação de costumes e valores. Resultado de uma fusão entre culturas diferentes (as culturas negra e branca norte-americanas), ele será sempre meio estrangeiro em qualquer parte. Como diz Yonnet, quando nasceu nos Estados Unidos, o rock'n'roll foi rejeitado pelos adultos da comunidade branca como sendo uma manifestação bárbara e selvagem, e pelos adultos

---

<sup>26</sup> *Apocalípticos e Integrados* é um livro de Umberto Eco (1968) que marca a discussão teórica das culturas de massa. Neste trabalho o autor apresenta uma série de ensaios através da perspectiva entre os apocalípticos que desconsideram a cultura de massa por seu caráter industrial e os integrados que perpetuam com sua falta de crítica o capital acumulado de determinados grupos. Sem embargo, Eco afirma que não se trata de uma dualidade entre as perspectivas e sim "la predicación de dos adjetivos complementarios, adaptables a los mismos productores de una 'crítica popular de la cultura popular' (ECO, 1968, p. 13).

da comunidade negra, como sendo uma diluição e uma traição dos conteúdos da sua cultura (ABRAMO, 1994 apud OLIVEIRA, 2006, p. 35).

Deste modo, vemos que o rock já nasce como algo “fora de lugar” que caminha entre a tênue linha que divide o próprio e o alheio, um elemento híbrido por excelência, fruto da mescla de blues, boogie-woogie, gospel, rhythm and blues. Entre o negro e o branco, o masculino e a quase invisível influência feminina, sobretudo a de Sister Rosetta Tharpe. Diante de todos estes elementos, o rock sofre desde o seu início com o peso de uma crise de sentido. Diversas críticas foram tecidas para abordar seu esfacelamento, o seu vazio, a morte antes do (re)nascimento. Isso levou uma série de músicos, jornalistas e pensadores a manifestarem-se ao longo dos anos de sua existência acerca do esvaziamento do gênero. No caso específico da Argentina, Sergio Pujol diz que

Es cierto que en el campo del rock no suele hablarse de una época dorada del modo en que el tango se expresa en relación a los años cuarenta. Pero sí se habla de un largo agotamiento, de una crisis artística que habría hecho eclosión en paralelo con la crisis social e institucional de 2001, para terminar de profundizarse con la tragedia de Cromañón en 2004. (PUJOL, 2007, p. 15).

Tal crise revela seu caráter de elemento intrínseco à indústria cultural e sobretudo à indústria de massa que possui um vasto catálogo de teorias sobre crises (dela ou que dela partem), mas que também desvela algo nem sempre abordado nos trabalhos sobre o movimento rock: os seus conflitos.

Para centrar-se especificamente em algumas conflitividades que marcam a trajetória do rock argentino, podemos observar a rivalidade entre *blandos* e *duros*<sup>27</sup>, entre engajados e complacentes ou entre músicos comerciais e artísticos. Considero tais dualidades questionáveis se compreendermos o rock como um campo de articulações e produções plurais e não monocromáticas. Entretanto, creio que a

---

27 Definição que dividia os roqueiros em seus primeiros anos. Os duros, possuíam uma sonoridade mais áspera, agressiva, voltada para as escalas de cinza e negro como define Alabarces (1993, p.45) ao referir-se ao dos maiores expoentes deste lado campo, Manal. Estes músicos viam-se como os verdadeiros representantes do rock ante os blandos, que atreviam-se a inserir novos instrumentos como a flauta de Sui Generis ou os arranjos vocais pouco comuns utilizados por Almendra.

mais controversa delas é a que, se refere ao caráter “comercial” da música. Como recorda Paulo Chacon

(...) o rock (ou o disco) é uma mercadoria, está inscrito no modo de produção capitalista, setor ideológico ou lazer, como preferirem. Ele envolve um setor de produção, uma comercialização, propaganda, lucros, royalties, etc. (CHACON, p. 8).

Deste modo, tal dualidade entre artísticos e comerciais parece representar mais um elemento utilizado para refinar, para elevar um tipo de produção perante outro, ou ainda, uma tentativa de estabelecer um limite de proteção para a autenticidade ante um elemento corrompível. Uma visão que caminha no sentido oposto ao enfoque proposto nesta pesquisa, que tenta não prender-se a modelos protecionistas de uma expressão ante a outra.

Diante da inserção definitiva do Rebelde<sup>28</sup> de ontem na matriz cultural do país devemos considerar também a influência da memória neste processo de validação do rock. Beatriz Sarlo (2016) salienta que

nunca como ahora la memoria fue un tema tan espectacularmente social. Y no se trata sólo de la memoria de crímenes cometidos por las dictaduras, donde el recuerdo social mantiene el deseo de justicia. Se trata también de la recuperación de memorias culturales, la construcción de identidades perdidas o imaginadas, la narración de versiones y lecturas del pasado

A observação de Sarlo vai ao encontro com o que é expressado por Sergio Pujol a respeito da inserção do rock como símbolo cultural urbano afirmando que

Basta con recorrer las calles de Buenos Aires para toparnos con iconografía rockera convertida en referencia cultural de todos los argentinos, ya no solo de un sector de la sociedad. La recientemente inaugurada estatua de Luis Alberto Spinetta en Villa Urquiza o la confitería La Perla del Once – con su ciclo de clásicos del rock nacional– impregnan de mitología “juvenil” una ciudad cuya representación simbólica ya no está hegemonizada por la cultura del tango. (PUJOL, 2015, p. 13).

Deste modo, a utilização do rock nacional como elemento constituinte de memória pelos meios de massa em um período de comunicação globalizada e

---

<sup>28</sup> *Rebelde* é uma canção composta por Moris y Pajarito Zaguri, foi gravada pela banda Los Beatniks e segundo afirmam, foi a primeira canção gravada por um grupo de rock em castelhano.

modernidade líquida, no sentido de Bauman<sup>29</sup>, onde as relações e trocas simbólicas ocorrem de forma cada vez mais veloz e fragmentada, pode desvelar modos de apropriação e assimilação de um discurso que levaram à legitimação de *Artaud*.

---

<sup>29</sup> Conceito trabalhado pelo sociólogo polonês que possui uma série de livros onde aborda a questão da liquidez. Bauman se refere à contemporaneidade, com um elemento líquido cuja característica principal é a fluidez a volatilidade e falta de uma forma definida, que faz com que os indivíduos adaptam-se de acordo com a situação.

## **2 DEMOCRACIA EM PASSOS DE TARTARUGA E UMA CULTURA IMPARABLE**

Antes de adentrar naquilo que hoje convencionou-se chamar de “nascimento do rock nacional”, gostaria de iniciar por uma breve contextualização sociocultural e política deste período. É importante ressaltar que o objetivo no entanto não é o de estabelecer vínculos estritos entre tais acontecimentos e o rock, mas sim, o de perceber que *Artaud* é um disco que pertence ao seu tempo. Deste modo, não trata-se de observar a música que surgira neste momento como um mero reflexo da sociedade, mas como um elemento ativo, mas nem por isso, descolado da mesma. Repassar alguns acontecimentos nos ajudarão a ter um panorama mais nítido de todos os conflitos e da grande instabilidade que marcam o ano de 1973. Ainda que a inconstância política e os conflitos oriundos de divergências ideológicas antecedam o governo de Arturo Illia (1963-1966) e da chamada “Revolução Argentina” (1966-1973), irei deter-me sobretudo sobre a segunda para com isso esboçar o cenário que se descortina em 73.

Com o golpe que destituiu Juan Domingo Perón em 1955, a fenda que separava peronistas de anti peronistas parecera abrir-se com maior profundidade. Perón foi obrigado a deixar o país, o partido peronista foi proscrito, seus seguidores passaram a ser duramente perseguidos e todo símbolo que remetesse ao peronismo era devidamente destruído. Entre os maiores símbolos estava o cadáver da ex-primeira-dama, Maria Eva Duarte de Perón, ou simplesmente Evita. O corpo de Evita havia sido embalsamado e permaneceu na sede da CGT (Confederación General del Trabajo de la República Argentina) desde sua morte em 1952, até o golpe que pôs fim ao mandato de Perón. Hugo Gambini (2008, p. 20-21) explica que o corpo de Evita havia se convertido em um problema para o governo, já que peronistas desejavam sequestrá-lo para convertê-lo em um ícone, enquanto que os anti peronistas o queriam destruir. O fato é que o cadáver da ex-primeira-dama foi retirado da sede da CGT e passou por uma longa peregrinação até ser enviado para a Itália, onde permaneceu sob sigilo até o ano de 1971. Evita foi enterrada com o nome de María Maggi de Magistris, com o intuito de ocultar sua verdadeira

identidade. Tal acontecimento é um condimento nas fortes tensões que marcariam os próximos anos na política e na sociedade argentina.

Após a saída de Perón, intercalaram-se no governo nacional – até 1966, ano que marca a entrada ao militarismo de maior duração – militares e civis cujos governos foram igualmente custodiados pelas Forças Armadas. Tal interferência dos militares demonstra a fragilidade da democracia, pois mesmo aqueles presidentes que foram eleitos constitucionalmente passaram por pleitos controlados pelos militares e sofreram pressões e interferências dos mesmos durante seus mandatos. Foi o caso de Arturo Umberto Illia, político vinculado à Unión Cívica Radical del Pueblo, que foi eleito em 7 de julho de 1963. Illia foi alvo de severas críticas por parte de amplos setores da sociedade em um período que

Muchos desconfiaban de la democracia, luego de haber sido testigos de negociaciones, planteos militares, proscripciones y anulaciones de comicios y en consecuencia asistían sin fervor la restauración de la autoridad civil sobre la cual pendía tácitamente el poder militar. Otros pensaban que era necesaria una mano fuerte que empuñara el timón del Estado y, frente a esta supuesta necesidad, de poco valían los recuperados instrumentos republicanos. Por otra parte, las heridas no estaban cerradas: la división entre peronismo y antiperonismo seguía marcando la vida social, y en cualquier momento podía volver a perturbar a todo el organismo social. (LUNA, 2010, p. 116).

Luna destaca a presença militar e a divisão entre peronistas e anti peronistas, uma disputa que marcaria a vida política argentina e que se intensificaria nos próximos anos. Entretanto, cabe lembrar que as divergências também ocorriam dentro do peronismo e também se acentuariam sobretudo durante a década de 70.

O governo de Illia ganhou a antipatia por aplicar algumas políticas consideradas nacionalistas, como a anulação dos contratos com empresas estrangeiras que exploravam o petróleo, que haviam sido firmados durante a presidência de Arturo Frondizi (1958-1962). As relações com os Estados Unidos também se deterioravam, algumas destas políticas econômicas, somadas às políticas sociais conquistadas com o peronismo, proporcionaram uma melhora gradual nas condições de vida da classe média, melhora refletida sobretudo no acesso aos bens de consumo. Além disso, o final dos anos 50 e o início dos 60

marcam mudanças significativas nos grandes centros urbanos. As empresas iniciaram um processo de profissionalização, deixando de estar nas mãos de familiares para serem conduzidas por gerentes especializados. Os jovens de classe média atingiam um nível de escolaridade superior à de seus pais, pois muitos deles podiam ascender às universidades.

Outra importante modificação no mercado laboral ligada à escolarização foi o ingresso das mulheres nas carreiras universitárias. De acordo com Luna (2010) alguns dos cursos preferidos pelas mulheres eram aqueles ligados à área da saúde, o direito e assistência social. A entrada massiva das mulheres nas universidades não apenas contribuiria para o incremento de sua presença no mercado laboral nos próximos anos, mas também, possibilitaria sua independência econômica e sua inserção em outras esferas da sociedade. Tais modificações seriam refletidas na indústria de entretenimento, quando as personagens femininas passariam a ser representadas de maneira mais próxima ao protótipo da nova mulher urbana. Estas mudanças, no entanto, foram graduais, visto que a Buenos Aires dos anos 60 ainda carregava uma forte carga de conservadorismo. sobretudo pela anulação destes contratos, o que afetava diretamente os capitais estadunidenses.

María Cecilia Miguez recorda outras práticas econômicas desenvolvidas pelo governo radical que também geraram insatisfação

A lo largo de la presidencia de Illia, se aplicó una política heterodoxa, donde no solamente se produjo una suba de salarios a partir del establecimiento en 1964 de la Ley de Salario Mínimo Vital y Móvil, sino que los controles alcanzaron a productos de la canasta familiar, bienes de consumo especiales y tarifas públicas. Se regularon las remesas de utilidades, el pago de intereses y dividendos, la industria automotriz y la farmacéutica. En este último caso, el gobierno se debió enfrentar a un importante lobby de los laboratorios transnacionales. (MIGUEZ, 2015, p. 70).

Outras modificações para as mulheres são percebidas em sua recente conquista ao voto – aprovado em 1947 – e também da comercialização de métodos contraceptivos, o que marca uma maior flexibilização sobre a sexualidade feminina. Segundo Félix Luna

De acuerdo con un informe de Horacio de Dios publicado por la revista *Atlántida* en 1965, cien mil mujeres de Buenos Aires consumían mensualmente píldoras anticonceptivas de las tres marcas se ofrecían en el mercado de medicamentos. Estas mujeres pertenecían sin duda a los estratos medios más educados, que eran los que estaban en condiciones de aceptar la novedad, prohibida oficialmente por el papa Pío XII. (LUNA, 2010, p. 81).

As modificações comportamentais e sociais vinham acompanhadas também de mudanças nas estruturas industriais e na diversificação de produtos. Como recorda Martín-Barbero (1997, p. 247), “Na maioria dos países latino-americanos, os anos 60 viram um considerável crescimento e diversificação da indústria, com ampliação do mercado interno”. Esta diversificação dos produtos se aplicou também às indústrias culturais. Os parques gráficos modernizaram suas rotativas, a fim de produzir um número cada vez maior de exemplares. A televisão começava a tornar-se a grande protagonista dos lares. Desde a primeira emissão, em outubro de 1951, até a metade dos anos 60, o aparelho televisor deu um salto na popularidade, deixando o queridinho até este momento, o rádio, de lado. Deste modo, os aparelhos de rádio viram-se obrigados a modernizarem-se para não perder ainda mais adeptos para o novo veículo. Ele não podia mais ser um móvel imenso que demorava para aquecer as válvulas, ele precisava ser dinâmico. A indústria modernizou os transistores e pôde diminuir seu tamanho a ponto de torná-lo portátil.

Outra inovação ficou a cargo dos modernos toca- discos que se tornaram presença obrigatória no quarto dos jovens que conformavam um novo e interessante mercado para onde a indústria fonográfica logo lançaria seu olhar, como veremos mais adiante. Um dos mais populares naquele momento era o toca-discos *Winco*, aparelho fabricado na Argentina e que por muitos anos foi símbolo de modernidade na indústria do entretenimento. Na imagem abaixo temos o exemplo de um dos modelos da marca que trazia como novidade, uma caixa metálica para sustentar o toca-discos.



Landrú<sup>30</sup> – pasó a ser una ciencia apreciada y el tema de los más leídos semanarios. (ROMERO, 2012, p. 184).

A preocupação com uma certa diferenciação social dialoga com aquilo que foi proposto anteriormente, onde o gosto ou o valor simbólico de algum bem tornam-se um tipo de status de singularização ou reconhecimento entre indivíduos. Tomamos como exemplo aqui o consumo no sentido de Canclini (1995, p.43), onde a partir dele “se manifesta também uma *racionalidade sociopolítica interativa*”. Isso porque, é a partir das modificações sociais e das trocas impulsadas através do consumo que o rock irá fortalecer-se entre os jovens.

Durante este período, a cultura e as artes também ganhavam destaque. Eram os anos do aparecimento de *Mafalda*, a personagem dos quadrinhos de Quino que logo ganharia reconhecimento internacional, do *boom* latino-americano da literatura e do folclore na música. Buenos Aires ascendia ao posto de capital cultural com a criação a finais dos anos 50 do Museu de Arte Moderna, do Instituto Nacional de Cinematografía – que posteriormente converteria-se no INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales) – e do Instituto Di Tella, que embora fosse considerado frívolo e descompromissado, desenvolveu um importante papel para a produção artística e cultural do período. Pelo instituto passaram nomes como Nacha Guevara, León Ferrari, Marta Minujín e os grupos que formam parte da gênese do rock nacional, *Manal* e *Almendra*. Como afirma Luis Alberto Romero

Las vanguardias artísticas se concentraron en el Instituto Di Tella, combinando bajo el amparo de una empresa por entonces pujante y modernizada la experimentación con la provocación. Quienes animaban esa experiencia – y en particular Jorge Romero Brest – estaban convencidos de recrear en Buenos Aires un verdadero centro internacional del arte, y si el diagnóstico quizás era excesivamente optimista, lo cierto es que, como pocas otras veces, la creatividad local se vinculó con la del mundo. (ROMERO, 2012, p. 227).

---

30 Landrú é o apelido pela qual é conhecido o humorista e cartunista argentino Juan Carlos Colombres. O cartunista é conhecido por suas sátiras aos modos de vida da sociedade argentina. Colaborou com revistas como *Don Fulgencio*, *Cascabel* e *Vea y Lea* que sofreram com censura durante o governo Perón. Com a queda do mandatário em 1955, lançou a emblemática revista *Tía Vicenta* conhecida por seu humor ácido. A primeira etapa de *Tía Vicenta* foi de 1957 até 1966 quando foi fechada pelo então presidente, Juan Carlos Onganía.

O fato é que nos anos 60 o diálogo e as trocas entre os artistas argentinos e estrangeiros tornou-se mais frequente, impulsionando inovações estéticas e artísticas no país como *La Menesunda*, uma instalação de Rubén Santantonin e Marta Minujín, obra que segundo seus criadores “Era (y es) una 'instalación' de 400 metros cuadrados que, a lo largo de sus 12 ambientes, mezcla diferentes lenguajes y disciplinas, y busca crear una experiencia provocadora que interpele a los visitantes” (CRONISTA, 10/2015). *La Menesunda* foi apresentada em 1965, o mesmo ano em que cinco jovens de Rosario arriscaram-se a cruzar a linha da composição do rock – naquele momento chamado beat – que era realizada quase que exclusivamente em inglês, para aventurar-se nas águas inexploradas do idioma pátrio.



Foto 02: Marta Minujín com La Menesunda. Fonte: *Cronista.com*

No campo político, a imprensa intensificou as críticas ao governo, fortalecendo a imagem de lentidão nas decisões. Illia ganhou o apelido de tartaruga e foi ilustrado como o animal por diversas vezes. Félix Luna, no entanto, recorda que aquilo que era percebido como lentidão, na verdade, eram as barreiras governamentais encontradas por Illia diante de um apoio que não era amplo nem no Congresso e nem no Senado. O historiador lembra ainda que

La situación económica heredada por el nuevo gobierno era realmente comprometida: el déficit fiscal, las deudas con los proveedores, los salarios estatales impagos y una considerable deuda externa. Como si no bastara con esto, la desocupación y el alza del costo de la vida mantenían em constante agitación a los sectores del trabajo. (LUNA, 2010, p. 117)



Figura 06: Sátira de Arturo Illia publicada na Revista *Tia Vicenta*, n. 319, 08/1965.  
Fonte: Revista *Caiana*.

Os meios de comunicação esforçavam-se em criar e reforçar uma sensação de vazio político, que combinado às críticas e à desconfiança no governo e em sua estrutura democrática, foram o campo propício para a gestação do golpe levado a cabo pelos militares e fomentado pela imprensa, que se concluiu em 1966. Luna (2010, p.123) recorda que os meios de comunicação tiveram um papel fundamental para isolar o presidente, desgastando sua imagem e propagando a ideia de que apenas uma mudança completa nas estruturas do governo seria capaz de levar a Argentina rumo à prosperidade e ao desenvolvimento.

Enquanto isso, os militares tratavam de fortalecer suas imagens divulgando suas ideias em um momento em que a doutrina de segurança nacional e o inimigo a ser combatido começavam a ganhar formas. Durante este processo, um militar em

particular ganhou especial notoriedade: o general Juan Carlos Onganía, então comandante em chefe do exército que, entre outras ações, realizou um pronunciamento na academia de West Point nos Estados Unidos, onde tentou manter uma postura pacificadora, colocando o exército como tutor da Constituição e da legalidade onde

Las Fuerzas Armadas son el brazo fuerte de la Constitución y ésta sobrevive, en tanto y cuanto se desenvuelva en forma natural y pacífica, (...) no es, pues, legalmente concebible que ese brazo, creado precisamente para sostenerla, se vuelva para sustituir, injustamente, a la voluntad popular. (...). (CAVAROZZI, 2002 apud LUNA, 2010).

Tal posicionamento como se sabe, foi uma estratégia de Onganía já que o general foi um dos principais articuladores do golpe contra Illia, além de ter sido quem assumiu a presidência após sua saída. A personalidade de Onganía foi descrita por Carlos Salvador Mac Donnell (2013, p. 27 ) da seguinte forma “ (...) autoritarista, un anticomunista obsesivo, un católico preconiliar”. Temperamento que como vemos, converge em direção ao desejo de uma parcela da população que fora mencionado por Luna anteriormente, o de possuir uma mão firme na condução nacional. Durante o ano de 1965, Onganía realizou uma série de viagens a países da Europa e aproveitou ainda para estreitar laços com os militares de outros países da América Latina, a fim de formar uma coalizão contra o avanço do comunismo, além de aproveitar este momento para lançar críticas ao governo de Illia. Para Luna

La unión de las fuerzas armadas continentales para combatir al comunismo parecía inminente. Pero sin duda ni Illia ni aquellos que lo rodeaban se sentían cómodos con esta postura sostenida por los militares, y ante las maniobras de Onganía para provocar la renuncia del secretario de Guerra, general Ignacio Avalos, defensor del orden constitucional, el presidente aprovechó para designar en su lugar a otro militar de su confianza, el general Castro Sánchez. Onganía, desairado porque se había elegido a un militar de menor graduación que la suya, renunció. Todo esto ocurría en octubre de 1965, unos meses antes de que fuese interrumpida la normalidad republicana para volver a reemplazarla por una dictadura. (LUNA, 2010, p.127).

Sem dúvida, a atitude de Illia serviu como estopim para a articulação do golpe que o destituiria em junho de 1966. Entretanto, como reforça Luna, o discurso de

perseguição ao comunismo que começava a conformar-se em diversos países da região, não apenas não agradava o então presidente e seus aliados como também foi uma espécie de estímulo à resistência ante o conservadorismo que, como veremos, jogou em diversos campos.

Durante seu governo, Illia enfrentou ainda os sindicatos, que também passavam por divergências e conflitos internos. Entre 1963 e 1965 a CGT levou adiante aquilo que chamou de *Plan de Lucha*, uma ação que consistia entre outras coisas, na articulação de greves e na ocupação de fábricas, a fim de pressionar o governo para obter melhorias trabalhistas. Estas ações também ajudaram a esfacelar o já deteriorado governo Illia. Félix Luna afirma que ainda que as ações dos planos de luta tenham diminuído, os conflitos localizados alcançaram seu nível máximo. Conflitos como os ocorridos em Tucumán, que teve como protagonistas os trabalhadores e empresários do açúcar. O historiador lembra ainda que

Este y otros episodios fueron más que suficientes para encolerizar a los grandes empresarios nacionales y extranjeros. Uno de los voceros de los sectores económicamente más poderosos, Economic Survey, decía en febrero de 1966: "Los sindicatos, luego de haberse dado el gusto de usurpar impunemente propiedades ajenas durante el desarrollo del así llamado Plan de Lucha, y de privar de la libertad a centenares de hombres de empresa sin que el poder Ejecutivo mueva un dedo para evitar la comisión de esos delitos, ya han perdido evidentemente noción de la desproporción que existe entre los fines que persiguen y los medios que emplean". (LUNA, 2010, p. 127).

As pressões sofridas foram minando cada vez mais a governabilidade de Illia e a frágil democracia recentemente restituída. Além de todo este cenário, ainda havia a figura de Perón, que mesmo distante da Argentina seguia jogando as cartas da política nacional. Luis Alberto Romero recorda que

A fines de 1964 la dirigencia local organizó el retorno de Perón al país, una provocación al gobierno y quizás al propio Perón, de envergadura similar a la de una presentación electoral, que ponía sobre el tapete los pactos tácitos de proscripción. El Operativo Retorno suscitó una gran expectativa entre los peronistas y avivó nostalgias y fantasías. Perón tomó un avión, pero antes de que el gobierno se viera obligado a decidir qué hacer, las autoridades de Brasil lo detuvieron y enviaron de nuevo a España. (ROMERO, 2012 p. 173).

Ainda que o retorno do ex-presidente tenha sido frustrado, Perón envia sua esposa, Maria Estela Martínez de Perón (Isabelita) para a Argentina no final do ano seguinte com o intuito de reunir-se com os diversos setores sindicais que se opunham à liderança de Augusto Timoteo Vandor, o então líder das 62 *Organizaciones*<sup>31</sup>, que propunha um peronismo sem Perón. Suas tentativas de organizar um neoperonismo estavam desagradando ao ex-presidente. Tais atitudes demonstram o peso que Perón seguia exercendo no cenário político argentino.

Para o presidente Illia, a interrupção de seu mandato se aproximava. Félix Luna (2010, p. 129) recorda o pronunciamento realizado no final de maio de 1966, pelo então comandante em chefe do Exército, general Pascual Pistarini, que denunciava o vazio de poder e de autoridade. “El tutelaje militar se presentaba como la solución para los problemas argentinos”, este discurso ajudou a sepultar o governo radical e conseqüentemente, a democracia nacional. Sobre as últimas horas de Illia como presidente, Félix Luna recorda que

El 28 de junio un grupo compacto de colaboradores, amigos, correligionarios y parientes acompañaba a Illia en su despacho de la Casa Rosada. Un desplazamiento de tropas precedió la llegada del general Alsogaray y del coronel Perlinger a la Casa de Gobierno. El diálogo entre el presidente y ambos jefes militares fue violento y concluyó con estas palabras de Illia: “Su conciencia les va a reprochar lo que están haciendo; a muchos de ustedes – dirigiéndose a los policías encargados de desalojar el despacho – les dará vergüenza cumplir estos ordenes indignas. Acuérdense cuando cuenten a sus hijos lo que hicieron en este momento. Sentirán vergüenza”. (LUNA, 2010, p. 129).

E, deste modo, pressionado pelos meios de comunicação, pelos setores conservadores e concentrados, desacreditado pela maior parte da população, Illia se despedia da presidência nacional alimentando a crença em um “herói”, que seria justamente aquele que carregava em si o mais conservador dos posicionamentos: Juan Carlos Onganía.

---

<sup>31</sup> Foi o nome atribuído ao principal bloco sindicalista do peronismo. Teve origem durante o congresso normalizador da CGT ocorrido em agosto de 1957.

## 2.1 A “REVOLUÇÃO” MORALISTA

A chegada do “herói” construído pela opinião pública à presidência contribuiu para o clima de apoio e consenso social a respeito do golpe contra Illia. Romero define que

(...) los grandes sectores empresarios y también los medianos y pequeños, la mayoría de los partidos políticos – con excepción de los radicales, los socialistas y los comunistas – y hasta muchos grupos de extrema izquierda, satisfechos del fin de la democracia burguesa. Perón abrió una carta de crédito, aunque recomendó “desensillar hasta que aclare”, los políticos peronistas fueron algo más explícitos y los sindicalistas se mostraron francamente esperanzados y concurrieron a la asunción de nuevo presidente, especulando sin la persistencia del tradicional espacio para la negociación y la presión, y quizá con las posibles coincidencias con un militar que – como aquel otro – ponía el acento en el orden, la unidad, un cierto paternalismo y un definido anticomunismo. (LUIS ALBERTO ROMERO, 2012, p. 195).

Romero e Luna coincidem em dizer que Onganía tinha todas as condições para governar com o melhor dos cenários, concentrando todo poder em suas mãos, já que o parlamento e os partidos políticos foram dissolvidos. Além disso, Onganía contava com poderes que até então não haviam sido concedidos a outros mandatários, isso porque, foi criada a *Acta de la Revolución*, documento que se antepunha à Constituição. Outro elemento que contribuía para a concentração de poder do general foi a legalização dos *decretos-ley* “que los denominó simplemente 'leyes', como si hubieran seguido el trámite constitucional debido” (LUNA, 2010, p. 129)”.

Deste modo, Onganía contava com poder e simpatia de amplos setores que após os sucessivos fracassos políticos que o antecederam, viam na ditadura uma espécie de mal necessário, a única alternativa de organização das bases do país, e a única que poderia afastar a ameaça comunista e combater as formações guerrilheiras que haviam surgido nos últimos anos.

Sendo assim, muitos apoiaram o “choque autoritário” (ROMERO, 2012, p. 196) do primeiro período da autodenominada “Revolução Argentina”, que além de perseguir o comunismo, passou a voltar-se contra todo tipo de expressão dissidente do Estado, que contivessem características consideradas amorais e que atentassem

contra a família e a Igreja, valores caros ao conservador católico Juan Carlos Onganía.

Por este motivo, a universidade passou a ser um dos principais alvos do *Onganiato*, já que era vista como

(...) el lugar típico de la infiltración, la cuna del comunismo, el lugar de propagación de todo tipo de doctrinas disolventes y el foco del desorden, pues se consideraba que las manifestaciones en reclamo de mayor presupuesto eran un caso de gimnasia subversiva. (ROMERO, 2012, p. 196-197).

Sendo assim, uma das primeiras ações do governo foi a intervenção nas universidades, a dissolução do conselho universitário e a anulação dos preceitos da reforma universitária de 1918, que garantia a autonomia e o governo compartilhado entre professores, alunos e graduados das instituições. Em 29 de junho de 1966 ocorreu aquilo que ficara conhecida como “*La noche de los bastones largos*”, que foi uma brutal invasão das forças policiais na Universidade de Buenos Aires. Esta ação deixou um rastro de destruição de bibliotecas, pesquisas, laboratórios, além de centenas de feridos e cerca de 300 pessoas detidas. As imagens abaixo nos permitem visualizar a truculência desta ação policial.



Foto 03: Professor Juan Carlos Merlos ferido durante a intervenção. Fonte: *Biblioteca Digital FCEN- UBA*.



Foto 04: Os estragos causados pela intervenção policial. Fonte: *EducAr*.

Após este acontecimento, diversos docentes renunciaram a seus cargos. Alguns deles foram para o exterior com o intuito de seguir com seu trabalho, outros, entraram em uma quase clandestinidade intelectual que tentava manter as redes de pesquisa ativas e distantes da intervenção militar. Luis Alberto Romero (2012, p. 187) recorda que nas universidades reapareciam “grupos tradicionalistas, clericales y autoritarios, que habían predominado antes de 1955”.

Entretanto, a truculência e a intervenção ideológica das universidades obtiveram um efeito negativo muito negativo sobre o governo de Onganía, que desejava arremeter contra o comunismo, mas acabou golpeando um dos principais pilares da imagem construída pelos argentinos, a educação.

*La noche de los bastones largos* foi um episódio central para o fortalecimento da oposição ao governo militar e da crise de liderança que Onganía experimentaria. Entretanto, o cerco do Estado contra tudo aquilo que divergisse de seu rígido conservadorismo ia encerrando-se cada vez mais. Félix Luna (2010, p. 135) afirma que os oficiais tinham passe livre para perseguir toda manifestação que atentasse contra a “moral” e a “decência”. “Así, se sistematizaron las y razzias a hoteles-

alojamiento, se persiguió a las parejas en las plazas, se clausuraron lugares nocturnos y se prohibió el uso de pantalones y minifaldas a las mujeres en escuelas y oficinas públicas”.

A censura apontou também contra as expressões artísticas que como vimos, estavam em uma fase de pleno crescimento. As proibições com embasamento moral se voltaram contra obras como a ópera *Bomarzo*, que se apresentaria no teatro Colón, e filmes como *Blow Up* do italiano Michelangelo Antonioni. Além disso, o cerceamento a livros considerados imorais e propagadores do comunismo também cresceu. Deste modo, obras de autores como Marx, Engels e Lukács foram destruídas. As revistas *Primera Plana* e *Tia Vicenta* foram fechadas e tiradas de circulação. Feito no mínimo curioso, já que de acordo com Luis Alberto Romero (2012, p.184), a revista *Primera Plana* atuava como uma espécie de porta-voz das inovações comportamentais para a classe média e foi criada em 1962 com a ajuda dos grupos que apoiavam o general Onganía. Tal atitude demonstra que qualquer coisa considerada como um desvio moral seria severamente punida independentemente de seu núcleo formador e de sua proximidade com o atual governo.

Quem também sofreria com a mão controladora do Estado seria o Instituto Di Tella, localizado em uma área conhecida como *manzana loca*, na rua Florida em pleno centro da cidade de Buenos Aires, próximo à Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. O instituto havia ganhado notoriedade e passou a ser um dos principais pontos de encontro dos jovens que buscavam acercar-se a novas linguagens e expressões estéticas.

A censura viria em 1968, quando o Di Tella apresentou o *Experiencias 68*, um conjunto de exposições de diversos artistas, como *misionero* Oscar Bony, que apresentou uma instalação intitulada *La familia obrera*, que consistia na exibição de uma família composta pelo pai, a mãe e seu filho de sete anos. Um cartaz explicava: “Por estar aquí este obrero cobra el doble de lo que recibiría por ocho horas de su trabajo” (CLARÍN, 12/01/2015), tal afirmativa certamente não era o tipo de propaganda que Onganía esperava, já que uma de suas maiores bandeiras era justamente a economia. Entretanto, outra obra atingiu em cheio os ânimos

conservadores do governo. Tratava-se de *El Baño*, de Roberto Plate. Nesta instalação, os visitantes eram convidados a escrever nas paredes dos banheiros que haviam sido criados para a exposição. As palavras de conotação sexual e as críticas ao governo foram consideradas ofensivas por um alto funcionário de Onganía. Como resultado, a obra foi fechada e censurada, diante disso, os demais artistas em um ato de apoio a Plate, retiraram voluntariamente suas obras e as queimaram em plena rua. Este é considerado por muitos o começo do fim do Di Tella, que fechou suas portas definitivamente em 1970.



Foto 05: O aviso de fechado fixado na porta da obra *El baño* de Roberto Plate.  
Fonte: Macro Museo.

Fica evidente que Onganía esmerou-se na defesa de seus valores morais. Estes princípios combinados a uma política tradicional arraigada ao velho nacionalismo mantinham a simpatia de uma parcela significativa da classe média ao governo. Este apreço é definido por Juan José Hernández Arregui como uma utilização da classe média para fins políticos. Segundo Hernández Arregui, além de ser bastante heterogênea em sua formação, esta classe social é a mais impelida ao individualismo e à resistência a ações solidárias socialmente organizadas. O escritor explica ainda que

Esta clase, muy sugestionable y formada en el sistema de costumbres y valorizaciones de la burguesía, es fácilmente orientada por los grupos interesados en modificar una situación política dada. La técnica utilizada es siempre la exaltación de la moral, la necesidad de restaurar los cimientos del orden amenazados, la familia, la religión, la propiedad. Tal técnica es particularmente eficaz, pues apela a la masa irracional de los prejuicios adquiridos por educación y al descontento, siempre larvado de esta clase

deseosa de velar con sustitutos mentales su sentimiento de inestabilidad social. (HERNÁNDEZ ARREGUI, 1973, p. 246).

Em um período de “ameaça comunista” com a vitória dos revolucionários em Cuba, de proliferação de escritos e ideias marxistas, do crescimento do movimento *hippie*, da morte de Ernesto *Che* Guevara, dos ecos do maio francês, era esperado que o discurso utilizado pelo Estado ganhasse força dentro de uma sociedade que não estava disposta a perder seus privilégios nem ter suas ideias confrontadas. Por isso, a prática de extirpar o outro, o estranho, de adequá-lo a um padrão moralmente aceito foi tão corrente. A reflexão de Hernández Arregui nos ajuda também a compreender o desprezo de parte da classe média pelos sindicatos, por agremiações políticas e a sua convivência com as políticas repressivas adotadas pelos arautos militares em nome da revolução que prometia levar o país ao progresso.

A partir de 1968 o governo enfrentaria confrontações cada vez mais diretas por parte dos trabalhadores e de sindicalistas – alguns deles que até o momento haviam adotado uma postura de convivência com as políticas praticadas – que passaram a realizar atos e exigir mais de Onganía e seus ministros. Além disso, parte dos artistas aproximaram-se das reivindicações dos trabalhadores, conferindo assim, um caráter mais politizado para a cultura. Um dos exemplos de maior destaque foi *Tucumán Arde*, um projeto coletivo iniciado no ano de 1968. O objetivo dos artistas que participavam desta mostra, era o de denunciar os problemas sociais do país fazendo com que os artistas tomassem uma posição mais crítica ante as grandes diferenças sócio- econômicas e as políticas que aprofundavam as diferenças sociais. As obras foram expostas na sede da CGT de los Argentinos<sup>32</sup> de Rosário, e em uma das intervenções mais impactantes, era possível ouvir o relato dos trabalhadores demitidos em virtude do fechamento dos engenhos de açúcar de Tucumán e a cada 30 segundos as luzes da sala eram apagadas para alertar que a cada corte de luz, uma pessoa morria de fome na província do noroeste argentino.

---

32 A Confederação Geral do Trabalho dos Argentinos nasceu de uma cisão com a CGT, que no momento era dirigida por Augusto Timoteo Vandor, no ano de 1968. As divergências residiam sobretudo no fato de que muitos sindicalistas não apoiavam a conduta de Vandor que era de apoio à ditadura de Onganía.

E foi justamente do interior que irromperam as grandes revoltas que acabariam por derrubar o governo de Juan Carlos Onganía. Os conflitos iniciaram em Corrientes no início de 1969, após um aumento no restaurante estudantil. Aos protestos estudantis somaram-se operários e opositores do governo. A forte repressão policial acabou com centenas de pessoas feridas e um morto. Para Félix Luna (2010, p. 138) “Esa fue la chispa que encendió el polvorín”. Depois de Corrientes, seguiram-se fortes movimentos em Rosario, Tucumán e La Plata. Entretanto, foi em Córdoba que ocorreu o evento que marcaria o fim do Onganiato. Uma jornada de confrontos que seriam recordados como Cordobazo. Neste momento, os estudantes realizavam uma série de manifestações contra a decisão do reitor de suspender temporariamente as aulas, manifestações que foram duramente combatidas pela polícia. Para agravar o clima de violência na cidade, o líder da CGT de los Argentinos acabou sendo preso. Após paralisações promovidas pelos sindicatos autônomos da cidade a CGT, a CGT de los Argentinos e os estudantes aderiram à greve geral e à marcha convocada para o dia 29 de maio, que assim como as outras manifestações foi brutalmente reprimida pelas forças policiais presentes. O exército emitiu um comunicado expressando que agiria para restabelecer a ordem na cidade que desde a manhã estava imersa em um violento clima onde carros e estabelecimentos eram queimados. Sobre a recomposição da ordem Félix Luna afirma

A las 17, efectivos del Ejército iniciaran su avance. Al principio se libraron verdaderas batallas. Luego, ante la imposibilidad de hacer frente a las fuerzas militares, los rebeldes optaron por dirigirse a la terminal de ómnibus, el Ministerio de Obras Públicas y el edificio de Gas del Estado, tratando de incendiarlos; un grupo numeroso atacó la Comisaría 9ª y también una sucursal del Banco de la Nación. Gran parte de la ciudad estaba a oscuras y los aviones de la Escuela de Aviación Militar arrojaban luces de bengala para facilitar la localización de los focos rebeldes. Por la noche sólo quedaban francotiradores en el Barrio Clínicas y Nueva Córdoba. Hacia el mediodía del viernes 30 los principales focos insurrectos habían desaparecido. Oficialmente se reconocieron doce muertos y un centenar de heridos, pero muchos pensaron que las cifras ocultaban la verdad. (LUNA, 2010, p. 139).

Os conflitos que convulsionavam o interior somados às críticas sobre a força da repressão do Estado e o aumento significativo dos focos de guerrilha no país

sinalizavam que os dias de Onganía à frente do governo estavam chegando ao seu fim, uma vez que a imagem do presidente demonstrava claros sinais de desgaste por não ser capaz de controlar a irrupção da força contestatária dos opositores, operários e estudantes. Félix Luna (2010, p. 139) recorda que foi justamente durante o período da “Revolução Argentina”, sobretudo entre os anos de 1968 e 1969 que as guerrilhas passaram de organizações românticas e pouco eficazes a grupos violentos e temíveis.

Neste período atuava a FAL (Fuerzas Armadas de Liberación) ligada ao Partido Comunista, a FAP (Fuerzas Armadas Peronistas), com membros da esquerda peronista, a FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) influenciada pela Revolução Cubana entre outras agrupações. No entanto, duas agrupações ganhavam destaque por suas ações, o ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) que era o setor armado do Partido Revolucionário dos Trabalhadores e Montoneros, que foi o grupo que mais militantes reuniu. O fortalecimento destas agrupações em um momento de fortes conflitos desencadeados no interior do país aumentavam o clima de instabilidade e insegurança. Pouco mais de um mês após o Cordobazo, o sindicalista Augusto Timoteo Vandor foi assassinado na sede da UOM (Unión Obrera Metalúrgica), nenhum grupo assumiu imediatamente a ação. Posicionamento diferente seria adotado um ano mais tarde, quando os militantes vinculados aos Montoneros, Emilio Maza e Fernando Abal Medina, sequestraram o general Pedro Eugenio Aramburu, que foi submetido a uma espécie de julgamento e declarado culpado do desaparecimento do cadáver de Evita Perón e dos fuzilamentos ocorridos em 1956<sup>33</sup>. O general foi assassinado em junho de 1970. Ao sequestro seguiram comunicados do grupo que eram divulgados na imprensa, o último deles dizia “una unión de hombres y mujeres profundamente argentinos y peronistas, listos para luchar con el fusil en la mano por la devolución del poder a Perón y su pueblo y la construcción de una nación justa, libre y soberana”. (Luna, 2010, p. 143). Dias

---

33 Em 1956, um grupo de militantes peronistas organizou um levante com o objetivo de derrubar a ditadura que havia deposto a Juan Domingo Perón no ano anterior. A operação fracassou, doze dos militantes foram capturados e posteriormente levados aos lixões da localidade de José León Suárez, onde seriam fuzilados. Sete deles morreram na ação, os outros cinco conseguiram escapar, entretanto, sofreram fortes perseguições ao longo dos anos de proscricção do peronismo. Este episódio foi investigado pelo escritor e jornalista Rodolfo Walsh. Desta investigação surgiu seu livro *Operação Masacre* (1957).

depois, não restavam outras alternativas a Onganía senão a de apresentar sua renúncia. A junta militar foi a responsável por governar o país até a nomeação do novo presidente, o general Roberto Marcelo Levingston.

O panorama para o novo presidente era bastante complicado frente à forte radicalização dos movimentos armados e também da pressão cada vez maior das centrais sindicais. Levingston, no entanto, tentou cercar-se dos homens das Forças Armadas de uma forma diferente da adotada por seu antecessor, fazendo com que as decisões de caráter legislativo fossem compartilhadas, assumindo com isso a responsabilidade conjunta sobre as ações.

O clima de violência neste momento era cada vez maior. No ano de 1970 ocorreram cerca de cem atos orquestrados por estes grupos como explosões, ataques a delegacias e bancos que mostravam uma maior organização das guerrilhas. O Estado por sua parte, usava de cada vez mais força em uma tentativa inútil de manter o controle sobre a ordem social, valores tão caros à “Revolução Argentina”.

Por outro lado, José Ignacio Rucci, homem de confiança de Perón e secretário geral da CGT apresentou um novo plano de lutas, que previam três grandes paralisações durante o mês de outubro daquele ano. Diante disso, o novo presidente decidiu fazer algumas alterações no gabinete, inclusive na pasta da Economia, a qual foi assumida por Aldo Ferrer que adotou políticas de cunho nacionalista como a proteção do mercado interno, o controle dos preços e uma tentativa de aproximação com as centrais sindicais para negociações de melhorias salariais.

Entretanto, tais medidas não foram suficientes para acalmar os ânimos da população e novamente Córdoba foi o cenário das mais fortes reações contrárias ao governo. Os sindicatos de automóveis levavam a cabo uma ocupação com reféns na fábrica da Fiat daquela cidade. O então governador da província Bernardo Bas, conseguiu a liberação da fábrica mas começou a enfrentar sérios problemas em virtude de que as reincorporações que haviam sido prometidas não foram concluídas. Com isso, Levingston decide substituir o governador por José Camilo Uriburu que prometeu “cortar de un solo tajo la cabeza de la serpiente marxista

infiltrada entre los cordobeses” (Luna, 2010, p. 150). Em março de 1971, havia sido convocada uma grande greve de três dias da qual participaram comerciantes, estudantes, sindicalistas e outros opositores do governo unidos contra as palavras do governador Uriburu. Houve confronto entre as forças grevistas e a polícia, um operário foi morto e centenas acabaram feridos. Este evento entrou para a História como *Viborazo*, numa direta relação às palavras de Uriburu. Diante de tais desdobramentos o governador acabou renunciando ao cargo e as Forças Armadas remeteram com força contra o presidente Levingston que também deixou o cargo abrindo espaço para o general Alejandro Agustín Lanusse, o último presidente da fracassada “revolução”.

Diante de um cenário onde a ditadura não se sustentava mais, Lanusse foi o escolhido para mediar o retorno à democracia nacional. Por este motivo, adotou uma postura mais flexível que a de seus antecessores, proporcionando o retorno das atividades políticas, as discussões sindicais para reajustes salariais e a devolução dos bens confiscados dos partidos políticos. Além disso, Lanusse percebeu que Juan Domingo Perón seguia exercendo um forte papel na vida política local e por este motivo, tentou aproximar-se do ex-presidente através do embaixador na Espanha, Jorge Rojas Silveira, cuja ação mais emblemática foi a restituição do cadáver de Eva Perón, que fora enviado para Madrid em 1971.

Para restabelecer o processo democrático, Lanusse propôs um acordo entre diferentes agrupações sociais e políticas, que foi denominado GAN (Gran Acuerdo Nacional), a fim de definir as regras para as eleições que deveriam ocorrer em 1973. Este acordo, no entanto, era visto com muita desconfiança por parte dos setores mais à esquerda do peronismo, que acreditavam que Lanusse, na verdade, estava criando uma espécie de armadilha para seguir com a proibição ao peronismo e de Perón. As Forças Armadas, por outro lado, viam nas atitudes de Lanusse uma abertura para um retorno inexorável ao peronismo. Porém as políticas mais brandas de Lanusse nada tinham a ver com uma possível simpatia aos sindicatos ou a Perón. Exemplo disso, é que em seu governo houve uma dura investida contra os sindicatos de Córdoba, a cidade que tantos problemas trouxe a seus antecessores.

O exército custodiava as fábricas e cerca de 300 empregados vinculados a estes grêmios perderam seus empregos.

Os ânimos não haviam se acalmado ante a possibilidade de eleições. E assim como os outros governos, Lanusse também sofreu com pressões e levantes contra seu governo. A mais recordada delas ficou conhecida com o nome de *Massacre de Trelew*. O massacre ocorreu em 1972, quando 25 guerrilheiros escaparam da prisão de Rawson, dirigindo-se ao aeroporto de Trelew, cidade localizada na província de Chubut, na região patagônica do país, onde abordaram um avião e conseguiram que os principais líderes de organizações como ERP e Montoneros pudessem ir até o Chile, onde receberam asilo do governo Allende, o primeiro socialista que ascendeu ao cargo democraticamente na América. Os outros guerrilheiros acabaram rendendo-se às Forças Armadas, já na base para qual foram trasladados, segundo a versão oficial, houve uma tentativa de roubo da arma de um dos policiais, o que fez com que os guardas atirassem no suposto ladrão. O fato é que dezesseis dos presos foram fuzilados à queima roupa aumentando assim o descontentamento com os militares. Os grupos armados aumentaram a ofensiva lançando bombas, intensificando sequestros, expropriações e assassinatos. O clima de desordem e violência aumentava. Crescia também a sensação de que a ordem só seria plenamente restabelecida com o retorno de Perón.

No mesmo ano, Lanusse estabeleceu as normas para as candidaturas eleitorais do próximo ano. De acordo com as regras

(...) no podían ser candidatos quienes desempeñaran cargos en el Ejecutivo nacional o en los provinciales hasta el 24 de agosto; tampoco aquellos que no residieran en el país con anterioridad a esa fecha. Lo que significaba que Perón no podría ser candidato, pero tampoco lo sería Lanusse. (LUNA, 2010, p. 158)

De certa forma, tais regras mostraram-se muito mais benéficas aos interesses de Perón que aos de Lanusse que era um forte opositor do ex-presidente. Desde 1971, Perón havia centralizado suas expectativas políticas em seu novo delegado pessoal Héctor Cámpora, conhecido como *El tío*, que havia substituído Jorge Daniel Paladino. Dentro do entramado jogo criado por Perón desde o exílio – que deixava

tanto a Lanusse e seus aliados como os próprios peronistas por vezes confusos – Cámpora passou a ocupar local protagônico nos planos do ex-presidente. A lealdade pela qual era conhecido e a ampla simpatia que os setores à esquerda do peronismo tinham pelo “tio Cámpora” faziam dele o candidato ideal para concorrer às eleições presidenciais pelo Partido Justicialista junto a Solano Lima, como vice.

No entanto, antes de a “Revolução Argentina” ser finalmente substituída por um processo democrático, Juan Domingo Perón planeja um novo retorno ao país, anteriormente frustrado nos tempos de Illia. Deste modo, em novembro de 1972, em meio a um clima de expectativa e tensão, Perón retorna ao país pela primeira vez após quase duas décadas de exílio.



Foto 06: Juan Domingo Perón em seu retorno provisório ao país durante o ano de 1972. Ao seu lado (com o guarda-chuva) o sindicalista José Ignacio Rucci.  
Fonte: *Perfil.com*.

Durante as reuniões que manteve com os líderes da oposição como Ricardo Balbín, Perón demonstrava que sua força política era maior do que muitos

supunham. As multidões que acercavam-se à sua casa, na localidade de Vicente López, na esperança de receber um saúdo do líder eram o sinal de que qualquer esperança que Lanusse pudesse ter sobre uma derrota peronista nas eleições estavam definitivamente sepultadas. Para Carlos Alberto Quinterno

Perón sabía, aún mejor que sus seguidores que su tarea de 17 años saboteando permanentemente la normalización del país y estimulando todas las antítesis ideológicas, políticas y sociales, había generado un estado continuo de crisis en la Argentina sobre la cual había dominado a distancia con comodidad. Sabía que su retorno en las condiciones dadas en 1972 lo hacía dueño de la situación. Los militares lo recibían aceptando su afirmación de que volvía como “prenda de pacificación” y porque sabían que era el único capaz de contener los desbordes de los grupos extremistas por él creados. (QUINTERNO, 1978, p.143-144).

Deste modo o país afastava-se de seu período militar com a promessa de restituição da ordem e da união social sob o lema da campanha justicialista “Cámpora al gobierno Perón al poder”. Entretanto, os conflitos provenientes das divergências e a onda de violência estavam longe de terminar.



Figura 07: Caricatura de Caloi publicada no diário Clarín de 15 de fevereiro de 1973  
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

As eleições livres – sem a intervenção das Forças Armadas - ocorreram em março de 1973 e finalizaram como o previsto, com a vitória do peronismo com quase 50% dos votos. Sendo assim, Héctor Cámpora seria o novo presidente, mas era Perón o grande triunfador do pleito. O voto dos setores jovens foi fundamental para o triunfo nas eleições, já que muitos dos que conformavam a chamada Juventud Peronista viam no velho líder a única possibilidade de alcançar uma verdadeira justiça social.

O triunfo de Cámpora foi comemorado com efusão pelos militantes, que tomavam as ruas aos gritos de *El tío presidente*. Entretanto a festa que unia aos peronistas duraria pouco. A heterogeneidade e as divergências existentes dentro do movimento pareciam tornar-se cada vez mais evidentes e irreconciliáveis.

A respeito da “Revolução Argentina”, podemos afirmar que aquilo que se anunciava como a única possibilidade de organização nacional e que levaria a Argentina rumo ao desenvolvimento e à estruturação social com base autoritária, moralista e conservadora frustrou-se violentamente. A “Revolução Argentina” abriu caminho para uma das piores e mais violentas páginas da nação (O Processo 1976-1983)<sup>34</sup>. A doutrina das fronteiras ideológicas, que visava proteger o país da subversão que ocorria em outros lugares liberou a perseguição a tudo e a todos que fossem considerados imorais, subversivos ou comunistas.

### 2.1.1 Tio Cámpora: uma estrela cadente no horizonte peronista

Antes de assumir a presidência, Cámpora viajou para a Europa para encontrar com Perón a fim de definir nomes e os rumos para o seu governo. Enquanto isso, na Argentina as guerrilhas continuaram ativas e os grupos mais à esquerda do peronismo como Montoneros solicitavam além da libertação dos presos políticos – que foram encarcerados durante a “Revolução Argentina” – a participação ativa através de cargos na nova gestão, pois entendiam que foram parte fundamental na pressão contra os militares e no retorno do peronismo aos pleitos.

---

<sup>34</sup> Processo de Reorganização Nacional é o nome com o qual é conhecido o último período ditatorial na Argentina.

Na definição dos ministérios, Cámpora buscou abarcar todos os setores do partido justicialista com nomes vinculados ao sindicalismo, ao peronismo tradicional e aos setores mais jovens, além é claro, dos homens escolhidos por Perón como José Ber Gelbard que ocuparia a pasta da economia e de José Lopez Rega no bem-estar social, um homem que converteria-se em um dos mais próximos de Perón e sobretudo, de sua esposa, Isabelita. O nome de López Rega logo estaria ligado aos capítulos mais sombrios da Argentina.

Cámpora assume a presidência em maio de 1973 em uma cerimônia envolta em um grande clima de festa popular que mais do que a volta à vida política do peronismo, comemorava o retorno à democracia. Para acender a fagulha de esperança de mudanças políticas dos jovens, assistiram à cerimônia os presidentes Osvaldo Dorticós de Cuba e Salvador Allende do Chile – que meses depois seria deposto pelos militares em um golpe que também lhe custaria a vida. Neste mesmo dia, graças à assinatura da lei de anistia assinada por Cámpora, os presos políticos começaram a ser liberados, cumprindo assim, uma das principais promessas de campanha.

Enquanto isso, a tentativa de tentar marcar os limites e definir aquilo que seria o peronismo na era Cámpora tomavam cada vez mais força. Isso porque, muitos dos jovens que foram decisivos para o retorno do partido às eleições e ao governo não haviam nem sequer nascido quando o ex-presidente foi deposto e acabavam por projetar nele uma imagem idealizada do que seria um governo peronista. Isto também mexia com os peronistas tradicionais que acreditavam gozar de maior legitimidade para estabelecer o que era e o que não era o movimento. Para Félix Luna

En medio del clima festivo que se vivía, se generalizó una ola de ocupaciones en reparticiones públicas, empresas del Estado, medios de difusión, hospitales, etcétera, dando una sensación de caos y poniendo en evidencia la falta de control real por parte del flamante presidente. (...) Frente a este avance de la izquierda peronista, los sectores de derecha y muchos dirigentes sindicales se apresuraron también a copar organismos públicos y medios de difusión. En realidad, lo que se jugaba era fundamental: se trataba, ni más ni menos, de definir lo que debía ser el peronismo. Las diferencias internas iban a dirimirse en términos dramáticos. La “patria peronista” o la “patria socialista”? (LUNA, 2010, p. 169).

As dissonâncias internas alcançaram seu ápice no dia 20 de junho de 1973, o dia do retorno definitivo de Perón à Argentina. O ato que prometia ser uma grande festa de recepção ao ex-presidente, onde seus fieis militantes poderiam enfim demonstrar o carinho e a alegria de ter seu líder novamente em casa. Neste dia, ao menos um milhão de pessoas, vindas de diversas partes do país seguiram em direção ao aeroporto de Ezeiza, onde o avião que traria Perón aterrizaria. A segurança do evento ficou a cargo de Jorge Osinde, homem vinculado à direita do partido e que tinha carta branca para evitar o avanço dos militantes de esquerda que desejassem ocupar posições próximas ao palanque onde o ex-presidente deveria discursar. Grupos como Montoneros e FAR ignoraram a liberdade dada aos seguranças do evento e seguiram avançando. Homens posicionados no palco abriram fogo contra os militantes, a isso seguiram-se momentos de terror que geraram uma verdadeira batalha campal.

O episódio que ficou conhecido como *Masacre de Ezeiza* simboliza a ruptura irreparável das divergências internas do peronismo, a ascensão da direita conservadora e o declínio definitivo de Héctor Cámpora como presidente. Horacio Verbitsky em seu livro *Ezeiza* (1985), estima que o número de mortos chegou a 13 e que mais de 300 pessoas saíram feridas – uma cifra que no entanto, gera controvérsias até os dias de hoje, pois o terror generalizado vivido neste dia se postula como um dos mais violentos episódios da história nacional até então. Verbitsky defende o sucedido em Ezeiza como o primeiro passo daquilo que se viveria durante o mandato de Isabelita Perón e que contaria com a participação e apoio fundamental de José Lopez Rega e da sua Triple A<sup>35</sup>.

Ignacio Gonzalez Jansen também defende que os mortos durante o *Masacre de Ezeiza* foram as primeiras vítimas da Triple A. O escritor assegura ainda que

Un paso muy importante en los planes trazados por López Rega era el alejamiento del presidente Héctor Cámpora, que se logró plenamente con el golpe de Ezeiza. Cámpora renunció el 13 de julio de 1973 y el gobierno quedó en manos de Raúl Lastiri, el propio yerno de López Rega. La maniobra siguiente fue imponer la fórmula Perón-Perón, acomodando a

---

35 A Triple A ou Aliança Anticomunista Argentina foi uma organização criada pelo então ministro de bem estar social José López Rega, que foi responsável pela perseguição, morte e desaparecimento de quase 700 pessoas entre 1973 e 1976.

Isabel Martínez en el primer lugar en la línea sucesoria en la certeza de que el general no resistiría a su edad las exigencias y presiones de la Presidencia del país. ( GONZALEZ JANSEN, 1986 apud LUNA, 2010).

O fato é que as expectativas de López Rega cumpriram-se uma a uma. Cámpora renunciou ao cargo, um presidente interino (Raúl Lastiri) assumiu até que o novo presidente fosse eleito nas eleições convocadas para setembro daquele ano, onde Perón e sua esposa se impuseram com uma ampla vantagem. E no primeiro dia de julho do ano seguinte, a Argentina chorava a morte de seu líder, Juan Domingo Perón.

O conturbado ano de 1973 presenciaria ainda o assassinato – com 23 disparos – do sindicalista José Ignacio Rucci, que fora executado pelos Montoneros. A ação foi batizada de “Operação Traviata” em alusão a uma publicidade das bolachas *Bagley*, cujo slogan era “La de los veintitrés agujeritos”. Ações violentas eram cometidas naqueles turbulentos anos. Muitos acreditam que o assassinato de Rucci foi o limite de tolerância de Perón com a esquerda armada.

No dia 12 de outubro, Juan Domingo Perón voltava à sacada da Casa Rosada como presidente, para uma vez mais, discursar ante uma multidão que o aguardava com grande expectativa. O cenário, no entanto, havia mudado um pouco desde o seu último período como presidente. O presidente fez seu discurso protegido por um vidro blindado instalado no local, já que o clima de insegurança em que se vivia demonstrava que novos ataques poderiam ocorrer a qualquer momento.

#### *2.1.1.1 A los jóvenes de ayer: um olhar em perspectiva sobre o rock argentino e alguns de seus protagonistas*

“Grandes valores del ayer serán los jóvenes de siempre,  
los eternos, los que salen por TV”

Serú Girán

Após a imersão sobre os aspectos políticos e socioculturais dos anos 60 e 70 na Argentina, é chegado o momento de lançar-se especificamente sobre o momento em que o rock passou a ser produzido em espanhol na Argentina. Este panorama

será importante para que possamos compreender de que forma se deu este processo, como o gênero era encarado no país, quais foram os primeiros passos dos músicos, produtores e do público que ajudaram a fortalecê-lo dentro da cultura nacional. Esta retrospectiva nos dará insumos para observar a cobertura da imprensa sobre *Artaud* e o rock em 1973. Veremos que o rock nem sempre teve a aceitação que tem nos dias atuais e que a jornada dos jovens cabeludos que ousavam impor suas vestimentas pouco convencionais ante uma parcela da sociedade e um Estado conservadores foi marcada diversas idas à delegacia, vigilância sobre os que tocavam violão em público, hostilidades e conflitos externos e internos.

Neste período nos encontraremos com Litto Nebbia, um jovem que antes de carregar o peso de ser um pioneiro do rock nacional, foi duramente criticado por sua aproximação com os “outros”, os *nuevaoleros*<sup>36</sup> que tanta repulsa causavam naqueles que agora desejavam compor suas canções em castelhano para fazer frente a estes músicos “puramente comerciais”. Nebbia teve a coragem de elogiar a Roque Narvaja, que foi vocalista da banda La Joven Guardia, que era um conjunto cujas canções eram direcionadas exclusivamente para o êxito comercial. Talvez pelo incentivo de Litto Nebbia, Narvaja tenha arriscado-se a transpor os limites das músicas “pegadiças” para adentrar no terreno da fusão folclórica.

Antes disso, Nebbia ainda atuou no filme *El extraño del pelo largo* (1970) – para horror dos roqueiros ortodoxos – cujo enredo está inspirado em uma canção homônima do grupo La Joven Guardia, onde atua também outra banda comercial, Conexión Nº 5. Uma anedota curiosa envolvendo a banda, ou melhor, seu ex-vocalista Carlos Bisso, ocorreu durante o 1º *B.A. Rock*<sup>37</sup>. Bisso foi apresentado como músico convidado pelo grupo Sanata y Clarificación, porém o público disparou contra ele uma chuva de moedas e insultos que o fizeram fugir do palco. Esta atitude

---

36 Termo pelo qual eram chamados os artistas que faziam parte da Nueva Ola, que eram cantores produzidos pelas gravadoras sob a influência do rock e do *american way of life* que contavam com grande espaço nas rádios e também no cinema e na televisão, fortalecendo uma imagem de jovem cordial e bondoso que nada tinham a ver com os “rebeldes” roqueiros que os seguiram.

37 Buenos Aires Rock, é o nome de um dos primeiros festivais de música progressiva organizados na Argentina no ano de 1970. Sua organização esteve a cargo da revista *Pelo* e contou com a participação dos principais nomes da cena rock do momento. O Festival teve outras três edições em 1971, 1972 e 1982.

demonstra que a rivalidade contra os ditos “comerciais” não ocorriam apenas entre os músicos, mas também era absorvida por parte do público que teve um papel importante no fortalecimento das fronteiras de diferenciação entre uns e outros.

Além disso, Nebbia não tardou em expandir os limites do rock e de sua produção sonora. O músico aproximou-se do jazz, sendo um dos primeiros a estabelecer tal vínculo. Talvez Nebbia soubesse que mesmo sendo alimentada pela imprensa especializada, por músicos e pelo público, como vimos, as fronteiras dentro da música não seriam intransponíveis para sempre. Quem imaginaria naqueles anos, que Palito Ortega, o máximo referente do Club del Clan, anos mais tarde “salvaria a vida” de Charly García (CLARÍN, 16/08/2013) . E mais que isso, tocaria ao lado de Charly, Nito Mestre<sup>1</sup>, David Lebón e Juane em um Gran Rex lotado, cujo público pouco ou nada recordava daquelas rugas do passado. Outra curiosidade sobre Ortega e os roqueiros é que seu filho, o produtor Sebastián Ortega, dedicou dois de seus trabalhos televisivos recentes (Graduados, 2012 e Viudas e hijos del rock and roll, 2014) a homenagear os grandes ídolos do rock nacional.

Veremos também um Gustavo Santaolalla *hippie* e cabeludo à frente de seu grupo Arco Iris, antes de ser um reverenciado produtor de trilhas sonoras para jogos e filmes como *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005), *Babel* (2006) e *On the road* (2012), tendo os dois primeiros recebido o Oscar de melhor trilha sonora. Santaolalla e Arco Iris neste momento serão os responsáveis por inserir os sons do norte argentino, como tambores e instrumentos de sopro em suas canções, desviando assim o olhar que era majoritariamente voltado para a cidade, ou da fuga deste lugar, para o campo e o interior do país em canções como *Casa con diez pinos* (MANAL, 1970).

Una casa con 10 pinos  
 hacia el sur hay un lugar  
 ahora mismo voy allá porque ya no aguanto más  
 no aguanto más vivir em la ciudad

Não será coincidência que Santaolalla seja o produtor do primeiro álbum de León Gieco, um dos poucos músicos desta geração proveniente do interior

argentino. Assim como não será coincidência que um dos maiores êxitos da carreira de Gieco, *De Ushuaia a La Quiaca*, projeto que percorreu todas as províncias do país e contou com a participação de músicos de cada uma destas localidades, também tenha passado pelas mãos de Santaolalla. Gustavo Santaolalla talvez tenha sido o primeiro destes músicos a desenvolver seu talento para a produção musical e aquele que deslocou o olhar para além das fronteiras geográficas de Buenos Aires.

Encontraremos também a Luis Alberto Spinetta, o jovem fanático dos Beatles, filho de um cantor amador de tangos, e que junto de seu grupo Almendra será recordado para além de um dos grupos fundacionais daquilo que se gestava como rock argentino. Este jovem, mais um cabeludo que afrontava contra o moralismo de Onganía, converteria-se ao longo dos anos em um alquimista da palavra, um jogador que deslizava entre rimas e metáforas. Já em seus primeiros trabalhos o músico despertou curiosidade, como por exemplo, as alterações na acentuação das palavras em *Figuración*, música presente no primeiro álbum de Almendra, recordada por Diego Fischerman

Esos acentos a contrapelo en la canción “Figuración”, incluida en esa suerte de mapa de futuros territorios que fue el primer disco de larga duración de Almendra, son, en ese sentido, toda una declaración. Porque podría pensarse en un error; en una falta de pericia en la manera de conciliar música y letra; en un trabajo apresurado o demasiado autocomplaciente. Pero, en cambio, están las versiones anteriores de ese tema, escuchadas en vivo, donde todo cabía perfectamente y todavía “cabeza<sup>38</sup>” no se había perdido en un nuevo acento. Y esas versiones muestran que no hay error sino decisión. Que la desnaturalización de la palabra era necesaria para crear un efecto. (PÁGINA/12, 09/02/2012).

Outra curiosidade é lembrada por Tim Croatto, um dos fundadores do mítico estúdio TNT, o preferido dos roqueiros da primeira geração.

En *Muchacha* había un término que no sé si se podía decir “pechos de miel”. Eso los productores lo tuvieron que analizar y se interlinear muy atentamente porque cuándo salía el disco podía crear problema. Sin embargo, era tan hermosa, la creación, la criatura muchacha, que aquello se transformó en una imagen poética inolvidable<sup>39</sup>.

---

38 Entre a tonicidade alterada nas palavras nesta canção destaca-se a palavra “cabeza”, que é ouvida como “cabezá”, quase numa continuação sonora da letra A.

39 Informação verbal concedida por Tim Croatto ao programa *Cómo hice – Muchaca (ojos de papel)* Canal Encuentro, 2010.

As duas anedotas nos permitem ver que aquilo que se gestava como os primórdios do rock nacional chega atrelado não apenas a um novo visual e novas atitudes, mas também, a uma nova linguagem que ajudará os jovens a expressar-se ante a uma realidade tão hostil como a que vimos anteriormente. A outra contribuição diz respeito aos subterfúgios utilizados pelos jovens em um momento de grande cerceamento moral. Mesmo com o *Onganiato* em seu auge repressivo contra expressões imorais, os produtores bancaram o uso de um termo que poria o general e seus funcionários em polvorosa.

Este também será o momento de visitar os locais de culto dos músicos desta etapa. *La Cueva*, a primeira, localizada na avenida Pueyrredón, local que atraía o mais variado público boêmio da cidade de Buenos Aires como estudantes, artistas plásticos, escritores e claro, músicos. O local era frequentemente visitado por Sandro – antes dele se transformar em Sandro de América, o grande ídolo da música romântica – Moris, Pajarito Zaguirri, Litto Nebbia, Ciro Fogliata, Javier Martínez e outros tantos ícones do que hoje é o rock nacional. Outro destes locais é *La Perla del Once*,

(...) un bar al que solían ir después de pasar la noche cantando. Caminaban 18 cuadras hasta la avenida Rivadavia y, tomando café con leche, mostraban sus frases o anotaciones que después originaron otras canciones. (CLARÍN, 08/10/2016).

*La Perla* é o local, em que de acordo com o mito fundacional do rock, viu *La Balsa* – música composta por Litto Nebbia e Tanguito – nascer no banheiro da confeitaria. No entanto, *La Cueva* não resiste aos anos de Onganía. Sob forte pressão e vigilância contra seus frequentadores, o bar foi fechado em 1967, anos mais tarde, Billy Bond<sup>40</sup> abre *La Cueva II*, localizada na avenida Rivadavia e assim como a primeira casa, esta nova *Cueva* também é vigiada de perto pela polícia. A este segundo bar somaram-se Pappo, Spinetta e os músicos de Almendra que não tinham idade suficiente para frequentar a primeira. Quanto a *Perla del Once*, a

---

<sup>40</sup> Billy Bond é o nome pelo qual ficou conhecido Giuliano Canterini, um músico italiano naturalizado argentino. Seu trabalho mais reconhecido foi como vocalista de La Pesada del Rock and Roll. Billy Bond exilou-se no Brasil em 1975, por aqui, chegou a trabalhar com Ney Matogrosso, mas é no ramo da produção de musicais infantis que Billy vem se destacando.

confeitaria segue existindo. Está localizada em frente à praça Miserere, no coração do bairro de Once, zona altamente comercial da cidade de Buenos Aires. Em sua fachada é possível ler as palavras “Cuna del rock nacional”. Em seu interior, fotos de Moris, Tanguito, Nebbia e outros náufragos<sup>1</sup> estão espalhadas pelo salão a fim de recordar aqueles tempos de noites em claro e intercambio de letras, poesias e tudo que alimentasse a inspiração e o desejo daqueles jovens em fazer música.

Há também Tanguito, o primeiro a naufragar. O jovem músico logo deu sinais de que algo não ia bem. Seu vício em drogas o estava fazendo perder o controle. Suas idas até à delegacia evoluíram para detenções e internações em clínicas de reabilitação. Tanguito foi submetido a tratamentos que utilizavam choques elétricos para minimizar os efeitos de suas crises de abstinência. Em um dia de maio de 1972, Tanguito conseguiu escapar do Hospital Borda, onde estava internado, foi encontrado morto no mesmo dia, atropelado pelo trem da linha San Martín. Sua morte naquele momento não ganhou repercussão na imprensa e o que realmente aconteceu na estação não foi de todo esclarecido até hoje. Entretanto, com os anos, a figura do músico tornou-se um símbolo e Tanguito converteu-se no primeiro mito do rock nacional.



Foto 07: Em uma das fotos que melhor sintetizam este período, Tanguito toca seu violão na rua, rodeado de transeuntes que vestem-se de maneira tradicional na Buenos Aires da década de 60. Fonte: *TN*.

Adentremos então, neste período onde a violência das guerrilhas e do Estado rondavam de perto estes jovens que ousavam manter seus cabelos compridos, um gesto considerado um dos mais altos símbolos de subversão, mas também um signo de reconhecimento entre semelhantes. Um momento onde o visual “unissex” era visto com certa perplexidade pela sociedade que guardava muito do conservadorismo das tradições e não compreendiam como homens podiam andar com sapatos com saltos ou bolsas a tiracolo. Muita desta perplexidade transpareceu também na imprensa, como demonstra a nota intitulada Unisex: ¿Moda o símbolo de inmadurez? publicada no diário Clarín de 31 de janeiro de 1973

Debemos convenir en que la ropa funcionó siempre como elemento de reconocimiento, seducción y diferenciación de los sexos. Siempre... hasta ahora: ésta moda arrasa con juicios y conceptos previos. Sin tratar de efectuar análisis profundos, es válido afirmar que es el típico producto de una gran confusión. Aun cuando convenimos, es un análisis demasiado serio y severo, para una moda “divertida”, “alegre” e “informal” conforme con los adjetivos utilizados por sus panegeristas. (CLARÍN, 31/01/1973).

Havia uma mudança em marcha e as roupas foram apenas uma parte visível desta transformação. Havia um novo gênero musical estendendo suas raízes pelo país. Um gênero que não era exatamente novo, nem muito menos autóctone, mas que ao longo do tempo ganharia *rasgos* bem argentinos, ou melhor dizendo, portenhos, já que seu núcleo desenvolveu-se sobretudo em Buenos Aires, cidade que teria uma grande influência nas composições. Essa mudança dizia respeito sobretudo ao papel do jovem na sociedade, suas necessidades e seus gostos que seriam levados em consideração pela indústria do entretenimento. É a partir de um olhar gradual da indústria fonográfica para o segmento jovem que o movimento de músicos passa a organizar-se de maneira mais profissional e voltar sua produção para as canções em castelhano. Pensemos nestes jovens eternos, de que nos fala a canção de Serú Girán (1980), que estão plasmados na memória afetiva de muitos outros jovens eternos, que nunca envelhecerão, pois a música que os une faz com que o tempo se detenha a cada vez que ela é ouvida.

Ainda que tenham se passado quase dez anos entre a data tomada como oficial para o início do rock em castelhano na Argentina e a gravação do disco de

Luis Alberto Spinetta, muitos dos trabalhos existentes sobre o rock neste país concordam que os dois eventos pertencem ao mesmo período. É o que defende Sergio Pujol (2015, p. 15) que afirma “En la música argentina, los años 60 se extendieron hasta 1973, el año del disco Artaud de Luis Alberto Spinetta (Pescado Rabioso)”. Deste modo, o retorno para etapa inicial do rock argentino é fundamental para compreender os desdobramentos que sucederam ao primeiro movimento.

#### 2.1.1.1.1 *Os pioneiros do castelhana: uma balsa para nuevoleiros e cueveros*

Foi neste ambiente de grandes modificações culturais, comportamentais, de fortes conflitos geracionais e de grande turbulência político-social que o rock cantado em castelhana emitiu seus primeiros acordes na Argentina. No entanto, não há consenso sobre quem foi o primeiro a compor música jovem em castelhana na Argentina. A grande maioria dos trabalhos toma como pontapé inicial a gravação do disco da banda Los Gatos Salvajes, para o selo fonográfico Music Hall em 1965. No entanto, se nos aprofundarmos no termo “música jovem” teremos um panorama bastante amplo, que abarca os mais diversos gêneros, ritmos, poéticas e propostas estéticas e este era um dos problemas dos primeiros anos. Isso porque, para as gravadoras e para as rádios em um princípio, tudo era a mesma coisa. Tratava-se de uma música direcionada aos setores mais jovens da sociedade cujas demandas não eram atendidas nem pelo tango e nem pelo folclore.

Era necessário então, criar uma música que os cativasse de modo similar ao que ocorria com os fenômenos vindos de fora como Elvis Presley e posteriormente The Beatles, mas essa nova música precisava estar ainda mais próxima destes jovens, era necessário que estas canções falassem o mesmo idioma de seu público. Este direcionamento mercadológico é descrito por Sergio Pujol

Alrededor de 1964, buena parte de la música nueva respondía a un mero cálculo de mercado, y su suerte estaba entonces encadenada a la curva de los negocios. Con el declive del tango – ese año moría Julio Sosa en un accidente automovilístico – y el folclore en ascenso, la industria del entretenimiento buscaba forjar ídolos juveniles a la medida de los nuevos tiempos, emulando a figuras sueltas que, a través del disco, llegaban desde

Estados Unidos y Europa. Por supuesto, siempre hubo sonoridades de descarte, de úselo-y-tírelo, pero desde fines de los años 50 la industria de entretenimiento había quedado más supeditada a la cultura de masas con la que los Estados Unidos se posicionaban en el contexto de la guerra fría. Con el reinado del disco de 33 1/3 revoluciones, fabricado con vinilo, se impusieron los tocadiscos portátiles, que enseguida se instalaron en la habitación del adolescente, ese gran cliente a conquistar. Simples y long-plays, con sus caras “A” y “B”, invitaban a la escucha reiterada de temas convertidos, estrépito generacional mediante, en bandera de identidad diferenciada. Fue entonces que el valor musical empezó a medirse según la distancia que separaba a la nueva música del gusto de los padres. Estos pasaron a ser, más allá de lo que pudieran pensar individualmente, representantes de un *ancient regime* cultural. (PUJOL, 2015, p. 15).

Deste modo, podemos observar que as gravadoras perceberam não apenas uma nova demanda através do público jovem que desejava ouvir canções com as quais pudessem identificar-se, mas que além disso, os proporcionasse o distanciamento e a diferenciação necessária do mundo dos adultos. Outras características importantes deste momento foram as evoluções tecnológicas, a publicidade e a circulação de bens de consumo que também atuavam como fatores conformadores de identidades e elos de aproximação. Por exemplo, aqueles que gostavam dos Beatles, não se satisfaziam apenas com ouvir suas músicas nas rádios ou comprar seus discos. Era necessário parecer-se com eles seja nos cortes de cabelo ou com o tipo de roupa.

É assim que as principais gravadoras com sede na Argentina como a RCA e a CBS iniciam um processo de fabricação de ídolos juvenis. Se por um lado a CBS tinha Sandro y Los del Fuego, de outro, a RCA contava com aquele que seria o grupo mais exitoso deste período, o Club del Clan. O grupo de Sandro dedicava-se a fazer versões em castelhano de músicas dos Beatles e de Presley, sua estreia televisiva ocorreu no programa *Sábados Circulares*, onde apresentou uma dança semelhante às de Elvis Presley com direito a movimentos de quadril e uma performance de Sandro ajoelhado no chão movendo-se freneticamente. Estas atuações acabaram ferindo a sensibilidade conservadora de parte do público do programa e que conseguiu suspendê-las da atração.

Sandro y los del Fuego tiveram um papel fundamental naquilo que conformaria o rock nacional, porque embora as canções apresentadas não fossem nada além de covers, o grupo e sobretudo, seu vocalista imprimiram certa atitude e

rebeldia, traços que contrastavam fortemente com aquilo que era apresentado pelos jovens do Club del Clan. Pablo Alabarces afirma que

Sandro no es una mala copia de Presley: ES Presley. Pero mejorado. Si Elvis significa, en su versión original, la captura de la sexualidad negra en la puesta en escena del cuerpo, y a posteriori la obliteración de esa misma sexualidad, Sandro pone en juego casi los mismos sentidos, de manera distinta. Creado a imagen y semejanza de las caderas de Memphis, Sandro mejora el modelo: porque él no necesita FABRICAR un cuerpo, simplemente PONE EN ESCENA el suyo. (ALABARCES, 1995, p. 42).

Apesar de ter trocado de gênero musical – saindo do rock para se converter em um dos maiores, senão o maior ícone da música romântica argentina – Sandro manteve a sensualidade em suas apresentações, traço que foi uma de suas principais marcas registradas. O ex cuevero, que é muito mais recordado por suas canções de amor, gravou junto a Charly García e Pedro Aznar<sup>41</sup> em 1991, além disso o álbum *Tributo a Sandro* contou com a participação de nomes ligados ao rock como Divididos<sup>42</sup> e Ataque 77<sup>43</sup>, um reconhecimento a um dos artistas que ajudou a abrir caminho para os que viriam depois.

No entanto, antes de Sandro mexer suas cadeiras em rede nacional havia outro grupo de jovens cantores de sucesso considerável. Tratava-se dos *muchachos* do Club del Clan, o grande invento da RCA. Além das produções musicais, eles participavam de filmes e também possuíam um programa de TV onde atuavam e cantavam. Nomes como Jolly Land, Johnny Tedesco, Violeta Rivas e o mais destacado deles, Palito Ortega – que em 1963 conquistou um disco de ouro – incrementavam a popularidade da música para jovens através de um processo que ficou conhecido como *La Nueva Ola*, que nada mais era do que a fabricação de ídolos por parte da gravadora. Este movimento junto à popularização da Jovem Guarda no vizinho Brasil, geravam a sensação de uma renovação musical na América do Sul.

---

41 Pedro Aznar é um dos músicos mais destacados da Argentina. O músico iniciou sua carreira profissional aos 15 anos na banda Madre Atómica antes de ingressar na banda Serú Girán (Charly García, David Lebón e Oscar Moro) tocou também em Alas. Aznar fez parte também do Pat Metheny Group, ao lado do reconhecido guitarrista Pat Metheny.

42 Divididos é uma das mais populares bandas de rock da Argentina. Foi fundada em 1988 pelos ex- integrantes de Sumo Ricardo Mollo e Diego Arnedo.

43 Banda de punk rock local.

Mais do que um desejo de fornecer opções musicais para os jovens a *Nueva Ola* foi uma das alternativas da *RCA* para driblar uma grave crise. Segundo Renata Batista de Oliveira

O primeiro passo foi realizar uma pesquisa de mercado, que revelou o baixo investimento de companhias discográficas em artistas argentinos, inclusive no que se referia à música jovem: naquele momento, Elvis Presley, artista da *RCA*, sofria apenas a concorrência direta de dois cantores argentinos, Luis Aguilé (*Odeon*) e Billy Cafaro (*Columbia*). (OLIVEIRA, 2006, p. 29).

Foi assim que Ricardo Mejía, o então gerente da *RCA* iniciou um processo de pesquisa de novos artistas que pudessem converter-se em nomes rentáveis da gravadora. Mejía compilou os áudios das audições e os lançou em uma coletânea chamada *Peligro Explosivo*. O gerente contava ainda com a televisão, o meio de comunicação que mais vinha se popularizando no país. Foi assim que os *nuevaoleros* tornaram-se presença garantida também nos programas de TV, além é claro, da atração própria.

Com estas ações Ricardo Mejía tirou a *RCA* do vermelho faturando 200 milhões de pesos em 1961. Além do mais, com o investimento em artistas locais, a gravadora abriu uma nova perspectiva para as outras fonográficas que também passaram a apostar nos argentinos para integrar seus catálogos.

Entretanto, ao contrário de Sandro, *El Club del Clan* não apresentava exatamente um problema. Não eram jovens considerados amorais, pelo contrário. De acordo com Alabarces (1995 p. 39) “*El Club del Clan* ofrece más de lo mismo: jóvenes blancos, clasemedieros, muchachos (**un muchacho como yo**) rebeldes, pero buenísimos, fieles a sus amigos y sus afectos”.



Foto 08: Os integrantes do Club del Clan. Fonte: *Musicales Baires*.

Desse modo, o Club del Clan era tudo que aqueles que seriam denominados anos mais tarde de “pais do rock nacional” não queriam ser. Para Pablo Alabarces (1995) o rock se arma contra o Club del Clan em um momento onde prevalecem os *covers* ou os grupos que compunham exclusivamente em inglês como os já mencionados Los Shakers. O fato é que a questão do idioma era um elemento discutido pelos músicos que conformavam a cena musical daquele momento como relembra Luis Alberto Spinetta

Quando hacíamos una cosa movidita en castellano me daba la sensación de que caíamos en El Club del Clan porque ellos, dentro de todo, tenían su lenguaje. Las letras eran muy tontas pero, de alguna manera, cantaban en castellano y todo el mundo estaba prendido con eso. (DIEZ, 2006, p. 168).

Esta sensação contribuía para que os grupos existentes seguissem investindo em músicas em inglês até que os rosarinos dos Los Gatos Salvajes iniciaram a incursão através do castelhano. Entretanto, o reconhecimento viria dois anos depois com nova formação e sem o “salvajes”.

Apesar de todas as divergências que marcaram os anos de convivência entre os artistas da *Nueva Ola* e descendentes de Nebbia, é inegável que a abertura do mercado fonográfico tem relação direta com o sucesso do *Club del Clan*, já que é a partir deles que as gravadoras passam a investir em talentos nacionais principalmente aqueles que não se encaixavam nos campos já legitimados: o tango e o folclore.

Os artistas do Club del Clan – à exceção de Palito Ortega – tiveram um sucesso efêmero e carreiras artísticas que não se sustentaram por muito tempo. Talvez um dos grandes fatores de diferenciação de Palito – além de ser um dos únicos que realmente tocava algum instrumento e um dos poucos a compor – foi a grande simpatia alcançada pelo artista pelos setores populares e das massas trabalhadoras. Palito Ortega era alguém com quem era possível identificar-se, era um “cabecita negra”<sup>44</sup>, um tucumano vivendo na Buenos Aires que vivia grandes ondas migratórias e onde o pertencimento e a aceitação neste local nem sempre eram coisas fáceis de serem conquistadas.

Para muitos trabalhos especializados nas origens do rock nacional, o grande marco é o lançamento do compacto *La Balsa/Ayer Nomás* de Los Gatos, que se converteria no primeiro grande êxito comercial atingindo a marca de 250.000 cópias vendidas. Com a visibilidade alcançada pela composição de autoria de Nebbia e Tanguito, muitos dos grupos passaram a reconsiderar o castelhano como um idioma possível para suas composições, como revela Luis Alberto Spinetta (Diez, 2006, p. 169) “Fue algo muy bueno porque era el ejemplo de que se podía hacer. Yo creo que “La balsa” fue un gran inspirador para todos”.

Entretanto, a aparição desta canção está permeada por uma série de episódios – como os anteriormente narrados sobre o campo político – que ajudariam a conformar a irrupção de um novo movimento musical, do aparecimento daqueles que se voltavam contra o Club del Clan e seus sucessos pegadiços. O período que antecede a esta gravação é descrito por Pablo Alabarces da seguinte maneira

---

44 É um termo pejorativo utilizado na Argentina para referir-se às pessoas de pele escura pertencentes à classe trabalhadora. Sua utilização teve início com as grandes ondas de migração interna.

La aparición de *La balsa* está precedida de un intenso movimiento subterráneo de circulación de textos, discos, ideas que adquieren como marca crucial cierto INCONFORMISMO. La juventud urbana argentina (especialmente porteña) no limita sólo al norte con el POP; también le llega de allí la generación BEATNIK, el hippismo, Vietnam el intervencionismo norteamericano; y todo ese paquete (apenas resumido en estas líneas) no tiene más remedio que mirar hacia el límite sur: la caída del peronismo, la radicalización de los sectores medios, el fracaso desarrollista y el radical, el ongiato, la dictadura, la represión. (ALABARCES, 1995, p. 44).

Os músicos da primeira geração do rock foram constantemente acusados de apolíticos, de ocuparem-se de questões irrelevantes – críticas que só perderiam ênfase a partir de 1976, com a instauração de uma nova ditadura – de não serem tão intelectualizados quanto aqueles que se dedicavam às canções de protesto. Entretanto, apesar dessas críticas, estes músicos também absorveram cada uma das mudanças pelas quais o país passava e as registrava de distintas maneiras em suas obras.

Cabe recordar, também, que o surgimento de um primeiro sucesso (*La Balsa*) foi antecedido por outras tentativas como a de Moris com Los Beatniks (Pajarito Zaguri, Javier Martínez, António Pérez Estévez e Jorge Navarro) que apesar das poucas vendas de seu compacto, que continha as canções *Rebelde* e *No finjás más*, causaram um verdadeiro alvoroço na Buenos Aires de 1966. Os integrantes da banda percorreram as ruas da cidade tocando em cima de um caminhão e finalizaram a apresentação seminus em uma fonte. Como resultado, os músicos acabaram presos. Mesmo que o êxito comercial não tenha ocorrido, que a baixa procura pelo disco os tenha empurrado para a dissolução da banda e que a atitude provocadora tenha ferido a inibição de alguns populares, Los Beatniks receberam ao longo do tempo o reconhecimento de ser um dos pioneiros dentro do rock nacional.



Foto 09: Los Beatniks durante sua atuação pelas ruas de Buenos Aires.  
Fonte: *Clarín* 03/03/2016.

A banda instala definitivamente uma nova atitude ante a esta sociedade da qual estes jovens queriam liberar-se. É o que afirma Sergio Pujol

“Rebelde me llama la gente/ rebelde es mi corazón/ soy libre y quieren hacerme/ esclavo de una tradición...”. Ese verso final -“quieren hacerme esclavo de una tradición”- es sintomático de la nueva identidad en construcción. Esa tradición a la que hace referencia la canción es la de los adultos. Con ellos -y en ellos- están los valores del ayer que se resisten a morir, como bien lo expresó Charly García en “A los jóvenes de ayer”, la canción de Serú Girán. El rock supo ser iconoclasta porque arremetió contra el tótem de la tradición, ese remanente de país pasado, ese lastre de la historia. (PUJOL, 2015, p. 17).

E é essa nova atitude que irá diferenciá-los daquilo que até então era a música jovem. Entretanto, o sucesso de *La Balsa* irá revelar uma das primeiras contradições do rock nacional. Porque ao mesmo tempo que não desejavam ser “escravos de uma tradição” e muito menos não desejavam submeter-se aos mandos da indústria discográfica voltada exclusivamente para o comercial (recordemos que uma das primeiras divisões instaladas no rock foi a dos comerciais e os não

comerciais), todos estes grupos desejam gravar e divulgar suas canções. E além disso, a visibilidade do gênero só ocorreu através da comercialização das cópias dos álbuns e de sua difusão nas rádios, ou seja, as medidas para o êxito estavam inevitavelmente inseridas dentro da indústria cultural que, por sua vez, está ligada ao seu alcance mercadológico.

Deste modo, era necessário jogar o jogo das gravadoras o que não quer dizer que não houve conflitos durante as partidas. Por este motivo, os músicos aceitavam usar as roupas, os cortes de cabelo e mesmo permitir interferências mais profundas como alterações de letras. Foi o que ocorreu, por exemplo, com a canção do lado B do simples de Los Gatos, a música *Ayer Nomás*. A composição original de autoria de Moris era uma forte crítica contra o governo de Onganía que iniciava com a seguinte estrofe

Ayer nomás,  
 en el colegio me enseñaron que este país  
 es grande y tiene libertad Hoy desperté  
 y vi mi cama y vi mi cuarto  
 en este mes no tuve mucho que comer<sup>45</sup>

O conteúdo da letra não agradou à *RCA*, gravadora responsável por lançar o simples da banda. Deste modo, após expor a situação para Moris, Litto Nebbia recebeu a aprovação dos autores originais para promover alterações na letra que se transformaria em uma balada romântica que agora sim, não traria problemas para ninguém. Para Moris o importante era que Los Gatos gravassem, não importando as possíveis modificações em sua obra. Este posicionamento se deve sobretudo porque na década de 60 o fato de pertencer ao catálogo de uma gravadora e mais ainda, de gravar um disco era uma das poucas formas de divulgar sua produção, algo que pode ser um pouco incompreensível para uma geração onde basta um *upload* na internet para compartilhar uma música com milhares de pessoas.

Neste sentido, Almendra seria a banda responsável por contrabalançar o jogo em favor dos músicos ante às grandes gravadoras. Sergio Pujol recorda que

---

45 A comparação entre as letras pode ser acessada em: <<http://www.rock.com.ar/letras/1/1351.shtml>> Acesso em 20 jun. 2016.

En muy pocos casos los intérpretes gozaban de libertad de mando sobre los materiales y los modos de grabación y producción. En ese sentido, el primer disco de Almendra (1969) marcó un hito en el trayecto hacia una mayor autonomía de los músicos argentinos de rock: desde la tapa del payaso triste hasta la contratación de Rodolfo Alchourrón para los arreglos de “Laura va” – RCA les sugirió a Malvicino pero ellos lo prefirieron a Alchourrón - fueron decisiones tomadas por los propios músicos. Pero la tensión entre industria y arte – un dilema adorniano en el corazón de una música que Adorno no hubiera dudado en denostar - rara vez se resolvía a favor del segundo. (PUJOL, 2015, p. 19).

Maior autonomia tiveram os *chicos* de Mandioca, o primeiro selo independente da Argentina, que era voltado exclusivamente para o rock local. O grande mecenas do projeto foi Jorge Álvarez, um conhecido editor de livros. Sua editora, *Editorial Jorge Álvarez*, foi parte importante do *boom* latino-americano da literatura vivido naquele momento. Anos mais tarde, abriu em parceria com Daniel Divinsky outro selo editorial, o *De la Flor*. Entretanto, foi junto a Pedro Pujó, Javier Arroyuelo e Rafael López Sánchez que Álvarez deu seu passo mais questionado, uma vez que aquela música a qual se propunham produzir, gravar e subsidiar era fortemente criticada nos setores intelectualizados à esquerda e à direita pois para muitos, o rock era apenas mais um elemento idiotizante vindo do exterior que chegava ao país como ameaça à cultura local. Jorge Álvarez recorda como sua ideia de montar uma gravadora foi absorvida no meio intelectual

En todas partes me decían que estaba loco, que el rock y el blues en castellano eran una ridiculez. Los muchachos de Manal empezaron a presentarme a otros músicos que conocían (Miguel Abuelo, Tanguito, etcétera) y de esa forma surgió Mandioca: gracias a la negativa de los grandes sellos. (ÁLVAREZ, 2013 apud PUJOL, 2015).

Apesar das críticas, no final de 1968, Buenos Aires foi apresentada a uma nova alternativa para aqueles músicos que eram recusados pelas grandes gravadoras multinacionais que atuavam no país. Nascia mais que uma gravadora, nascia a *madre de los chicos* como ficou conhecido o selo discográfico que surgiu após as negativas das outras gravadoras em apostarem em Manal, um trio de blues que aproximou de Álvarez outros músicos boicotados pelas demais discográficas, como Miguel Abuelo e Vox Dei.

As duas apresentações do selo no teatro Apolo foram precedidas por uma série de intervenções que despertavam curiosidade. Esta apresentação talvez tenha sido uma das únicas oportunidades em que os mundos de Álvarez tenham se encontrado, já que contou com a presença de nomes da literatura e de seu novo empreendimento, o rock. Julio Bortnik publicou na revista *Así* a seguinte descrição do acontecimento que modificaria completamente a cena rock local, que naquele momento vivia o auge da onda beat

Los anuncios fueron insólitos. Consistieron en grandes murales pegados en las calles de Buenos Aires y en los que, en vez de destacar el nombre de los intérpretes, se anunciaba el nombre de los invitados. Sin embargo, la presencia masiva fue de hippies de cabelleras y barbas, minifaldas y pantalones floreados, medallones y cuadernos con frases, botas y descalzos, alegres y divagantes. Inundaron la sala Apolo. Pero no todo habría de ocurrir dentro del teatro. Afuera, en el hall de entrada, y como un regalo para quienes pasaran por ahí, se montó una situación de la que fue responsable Hugo Alvarez. Mientras reflectores rojos inundaban el ambiente, una bella joven luciendo el clásico atuendo de novia, bajó las escaleras y caminando sobre una alfombra roja ganó la calle. En las manos llevaba un grabador a cassette que dejaba oír los inconfundibles compases de La Marcha Nupcial. A su lado marchaba un fornido caballero ("Mentiro") quien se encargó de abrirle camino y evitar posibles efusividades. Mientras ella ascendía a un automóvil rojo que inició veloz marcha, un coro de la ciudad de La Plata – especialmente contratado para esa oportunidad – rompía a cantar un cálido tema de Bach. Luego, una oculta voz femenina con el tono reposado y tranquilizador de quienes pasan los informes en un avión, invitó a los concurrentes a ingresar a la sala, señalando que la temperatura era muy agradable y otras cosas de mediano interés. (BORTNIK, 1968 apud BITTAR, 1993, p. 32).

Como podemos ver, Mandioca – cujo nome para alguns é uma contraposição autóctone à gravadora Apple, onde gravavam os Beatles – aposta não apenas em novos talentos musicais como também, em uma nova proposta estética para o circuito da música jovem. Tudo isso em um ano onde o cerceamento moral apertava o cerco contra manifestações desta natureza. Para Javier Arroyuelo “el hecho de que la sociedad argentina fuera tan hostil a las innovaciones hacía que uno quisiera justamente imponer nuevas maneras de ver y de hacer y de comportarse. Que uno quisiera llevar adelante la utopía.” Mas evidentemente, esta apresentação não passou incólume às críticas. A revista Panorama dedicou ao evento algumas irônicas palavras

Sobrevivientes de la tribu pseudo-hippie de Plaza Francia, diezmada en parte hace un año por la tijera policial, numeroso jóvenes de sexos indefinidos y con disfraz bohemio y algunos notables invitados especialmente, atestaron la sala Apolo durante la sesión inaugural de un ciclo auspiciado por Mandioca, un nuevo sello grabador capitaneado por el ahora barbado editor Jorge Alvarez y tres adolescentes de espíritu aventurero. El trío Manal emitió sonidos beat y soul con cierta eficacia neutralizada por la escasa calidad de los temas de su repertorio. La modelo Cristina Plate intentó cantar con acompañamiento de cuerdas y otras herramientas musicales, pero su barroco naufragó en una absoluta falta de sentido de las armonías. Miguel Abuelo junto a los antimusicales miembros de un grupo en dispersión llamado 'Los Abuelos de la Nada', tuvo arranques de histeria entre canción y canción. Abandonó el escenario enojado con todos. Una lánguida partidaria de este tipo de eventos explicó que 'Nunca haremos nada importante. Sólo nos resta destacar nuestra insignificancia'. Lo hacen tan bien que el arte de aburrir tiene en ellos a sus estrellas máximas. (REVISTA PANORAMA, 1968 apud OLIVEIRA, 2006, p. 108).

A revista ridiculariza o aspecto dos frequentadores da apresentação do selo discográfico referindo-se aos sobreviventes da tribo da Praça França, uma praça localizada no bairro da Recoleta e que, neste momento, era um dos principais pontos de encontro de cabeludos e toda sorte de “não encaixáveis” aos padrões estéticos e morais estabelecidos. A tesoura policial, como sabemos, não era apenas uma figura de linguagem, mas uma realidade vivida por estes jovens. A aventura dos *pelilargos* e dos novos códigos comportamentais que ativaram uma série de conflitos geracionais, foi narrada anos mais tarde na canção de Pedro y Pablo de 1970, *Yo vivo en una ciudad* (Pedro y Pablo, 1970).

(...) Yo adoro a mi ciudad  
 Cuando las chicas con sus minifaldas  
 Parecen darle la mágica espalda  
 a la inhibición popular

Yo adoro a mi ciudad  
 aunque me acusen de loco y de mersa  
 Aunque guadañe mi pelo a la fuerza  
 En un coiffeur de seccional (...)

O fato é que Mandioca simbolizou a abertura de um novo canal, um espaço onde estes jovens não eram estranhos encarados como hostilidade. Ainda que sua existência tenha sido breve – já que a gravadora funcionou até 1970 tendo Jorge

Álvarez prosseguido no campo fonográfico com o selo Talent, onde foi gravado *Artaud* – a gravadora abrigou aos *cueveros* como Moris e Vox Dei<sup>46</sup>, possibilitando que pudessem ter meios de produzir e gravar suas composições.

Assim como sua chegada, sua despedida também foi marcada por ato provocativo, ainda que nem todos o tenham compreendido. Em meio à “Revolução Argentina” que, como vimos, estava imersa em um grande clima de instabilidade, violência e hostilidades, a gravadora de Álvarez lança em 1970 uma coletânea chamada *Pidamos Peras a Mandioca*, da qual participaram Pappo, Tanguito, Manal, Vox Dei e outros músicos de seu catálogo. O gesto estava na capa, uma das poucas neste momento que não havia sido produzida por Juan Gatti e sim, desenhada por Billy Bond. Uma pera imensa ocupava toda a superfície do invólucro. O ex-vocalista de La Pesada esclareceu anos mais tarde “Eramos todos peronistas, Jorge Álvarez especialmente. Por eso la tapa es una gran pera... es un Perón” (PÁGINA/12, 28/08/2014). Mais um pedido de retorno do líder justicialista entre tantos neste período.

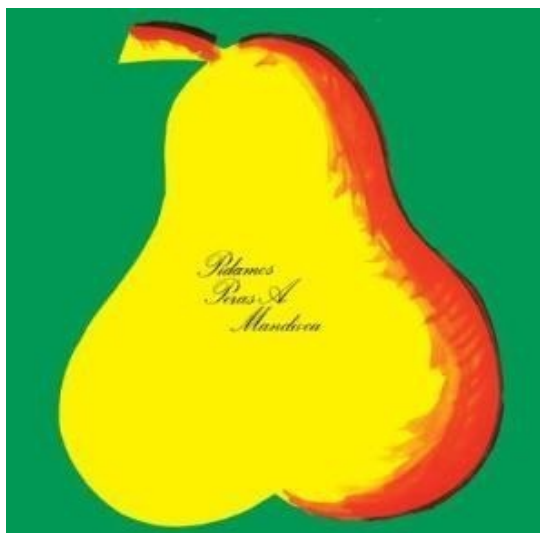


Figura 08: Capa da coletânea de Mandioca (1970). Fonte: SiteMusic.

<sup>46</sup> Uma das bandas fundacionais do rock argentino, criada em 1967. Seu segundo álbum *La Biblia* é um dos mais importantes do rock local. Como o nome sugere, as composições estão inspiradas na bíblia. Segundo Marcelo Fernández Bittar “*La Biblia* es una obra conceptual casi única en el mundo, un clásico local que permanece vigente en fogones de guitarreadas y ventas de versiones, reversiones y reediciones.”

Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2819-2006-02-19.html>> Acesso em: 19 jun. 2016

#### 2.1.1.1.1.1 O rock pós-festivais: um gênero estabelecido mas dividido

A gravadora Mandioca inovou também ao fazer sua primeira aparição pública em um teatro, que era um espaço até então, pouco habitual para as apresentações de música jovem, que em sua maioria ocorriam em clubes ou bares com ares subterrâneos como *La Cueva*. Os ecos de *Woodstock*, festival de música ocorrido em agosto de 1969 nos Estados Unidos, não tardaram a chegar à Argentina. Meses depois ocorria o *Festival Pinap de Música Beat e Pop*, que como mencionado anteriormente, foi o primeiro grande festival ocorrido no país. Entretanto é no ano seguinte, com a realização do *Primer Festival Buenos Aires Rock*, ou simplesmente, *B.A.Rock* – o mesmo da chuva de moedas contra Carlos Bisso – é que algumas coisas começaram a se alterar no cenário da música jovem.

Primeiramente, porque foi uma das primeiras vezes que ocorria algo em um formato semelhante, ou seja, era um terreno totalmente novo para organizadores, músicos e para o público local. Em segundo, porque a cifra de 30.000 expectadores naquele momento, poderia ser considerada um êxito absoluto. Naquele contexto, ninguém poderia imaginar que 150.000 pessoas reuniriam-se para ver um show de rock local, como ocorreria anos mais tarde quando Spinetta, Fito Páez e Soda Stero toquem na avenida 9 de julio. Talvez nem imaginassem que poderiam tocar no meio da principal avenida da cidade sem serem achincalhados. E, por último, é como *B.A. Rock* que este tipo de música passa a chamar-se definitivamente rock, após seu longo caminho por termos como música jovem, beat, progressiva. Entretanto, como observa Pablo Alabarces (1995, p. 54) “Si bien el calificativo ROCKEROS permite la coexistencia, ella nunca será pacífica”. A nomenclatura no entanto, ajuda a dar um norte para o movimento e, sobretudo, a afastá-los dos mesmos marcadores que eram utilizados para classificar músicos do estilo Club del Clan, por exemplo. Um ano depois, a segunda edição do festival reuniria 50.000 pessoas, um novo êxito que comprova que o interesse pelo rock local e suas heterogêneas sonoridades eram uma crescente.

Em 1972 o festival ocorre novamente e, desta vez, algumas de suas imagens ficariam registradas naquilo que se converteria no filme *Rock hasta que se ponga el*

*sol*, com direção de Aníbal Uset, lançado em 1973, um dos primeiros materiais audiovisuais do rock local e o primeiro filme dedicado ao assunto. Em uma atuação marcante, Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll cantam aos gritos a música *Tontos*

Tontos que ensucian la sangre a otros  
Tontos que chupan la sangre a otros  
Tontos que tienen la sangre de todos los tontos

Meses depois, La Pesada envolveria-se em uma das grandes polêmicas do rock nacional. Em outubro o Luna Park seria palco do Gran Festival del Rock. A polícia da “Revolução Argentina” vinha acompanhando de perto cada encontro de cabeludos subversivos onde reprimiam e detinham os participantes. No entanto, neste dia ocorreram uma série de distúrbios ao redor do estádio que continuaram dentro do recinto. Já com o show em andamento, o vocalista de La Pesada havia pedido que o público que estava posicionado mais atrás se aproximasse. Nesse momento deu-se início uma série de empurrões por parte do público que tentava saltar para a frente do palco. Este tumulto fez com que os seguranças do local e a polícia presente no evento agredissem as pessoas. Muitos afirmam que Billy Bond vendo do palco o que ocorria na plateia teria dito “rompan todo”. Folclore ou não, as cadeiras do Luna Park foram destruídas neste dia e as supostas palavras de Bond continuam ressoando. Em entrevista recente, Billy Bond disse

No voy a decirte si dije o no `rompan todo`. Lo que tiene importancia es que ver que el perro que era castigado, que te pegaban y que no te daban de comer y te torturaban todo el tiempo cuando te tenían preso Ese día el perro se suelta y muerde al dueño, y la policía se bate en retirada. Fue el momento más impresionante del concierto, no el concierto, no La Pesada, no Billy Bond, sino los tres mil tipos que los pusieron a correr por primera vez en 40 años. (TELÁM, 26/06/2014).

O incidente demonstra que os músicos e o público começavam a cansar-se da constante vigilância e da antipatia emitida pela polícia, pela sociedade e refletida nas páginas da imprensa da época. Os distúrbios do Luna Park serviram ainda para aprofundar as diferenças dentro do movimento rock que nem sempre são

recordadas quando hoje fazemos a retrospectiva dos primeiros anos. Depois disso, La Pesada lançou o álbum Tontos (Operita) que traz na capa a data 20 de outubro de 1972 – dia do incidente – e segundo Billy Bond (Courtis, 1998 p.34) está dedicado ao Luna Park e seus desdobramentos, que foram as críticas recebidas não apenas pela imprensa, como também proferidas por colegas. Estas divergências são descritas por Pablo Alabarces da seguinte forma

El rock nacional encuentra durante muchos años las excusas para disimular su ferviente conflictividad interna. Siempre hay enemigos a la vista: en el momento de su conformación, el OTRO son los comerciales, los complacientes, los PALITOS (reemplazados por Joven Guardia, Iracundos, Katungas, Conexión N° 5, Naufragos, Raúl Padovani, Donald: la lista de los nuevaoleros contratados que la industria recién dejará caer hacia mediados de los setenta, cuando el boom Sui Generis consagre definitivamente la autonomía y la solidez del mercado rockero. Desde el 70, el enemigo es EL SISTEMA, que adquiere una encarnación dura en el final del régimen militar de la Revolución Argentina; y tras la desorientación que el retorno del peronismo produce, con el auge de las variantes más politizadas del movimiento rock, el lopezreguismo vuelve a unificar las posiciones hasta desembocar en la nueva dictadura y constituir un frente que, a primera vista, aparece sin fisuras. (ALABARCES, 1995, p. 54-55).

A posição de Alabarces ajuda, antes de tudo, a perceber que o rock não é um movimento estanque, e sim mutável como a própria cultura. Os músicos, apesar de todas as diferenças que possam ter entre si, conseguem encontrar pontos de aproximação e concordância ante determinados temas. E este movimento de aproximação ajudou a conformar parte da força que o movimento conquistou a partir do final dos anos 70, e sobretudo nos anos 80, quando há um grande salto de popularidade do gênero no país.

Este foi um dos subterfúgios utilizados para fazer frente às fortes críticas feitas ao gênero, durante seus primeiros anos. Cada músico buscou encontrar os espaços necessários para instalar o rock dentro da cultura argentina. Não foi tarefa fácil, pois nomes como o do pianista dedicado ao tango Osvaldo Pugliese opunham-se radicalmente a este tipo de música. Em um comunicado do Partido Comunista, assinado por Pugliese, o músico afirmava que “Un movimiento artístico popular por la música nacional se hace impostergable contra la invasión foránea” (PUGLIESE apud PUJOL, 2015, p.16). O fato é que em seus princípios, o rock era visto como

uma ameaça, um inimigo a ser combatido com o intuito de impedir que a cultura compreendida como puramente argentina, fosse destruída. Tal rechaço pode ser interpretado também pelo fato de que os músicos da primeira geração não buscavam uma continuidade com a cultura existente mas sim, o seu questionamento. Para Sergio Pujol

Al principio, el rock argentino era universalista y nacionalista a la vez. No quería ser parte de las identidades oficializadas, pero se preocupaba porque se lo considerara argentino a partir del idioma; y, de ser posible, tan argentino como los géneros tradicionales. De cualquier modo, la búsqueda de una identidad local nunca estuvo por encima del deseo de consolidar una cultura joven disidente: el rock articula identidades horizontales, y por lo tanto se postula para ser la voz de una generación, no de un país o una región. Digamos que el rock nunca se propuso expresar al argentino “promedio” ni ser bandera nacional. (PUJOL, 2007, p. 16).

Portanto há, antes de tudo, uma aproximação pela faixa etária, pelos gostos e visão de mundo antes que por um pertencimento nacional no rock; estas afinidades também não eram homogêneas.

Pensado no espaço dado ao rock neste momento, apesar das hostilidades e perseguições por parte da polícia e de alguns veículos de comunicação – que por vezes eram a voz de uma sociedade que também os desaprovava – o rock não podia ser considerado um gênero totalmente marginal, isso porque muitas publicações e rádios davam espaço para os jovens músicos, ainda que nem sempre de maneira positiva. Um exemplo disso foi publicado na revista Primera Plana de 06 de setembro de 1973, em sua sessão dedicada à divulgação dos lançamentos musicais. A nota dizia: “Música Joven Argentina. *Varios intérpretes* – Alma y Vida, Almendra; Litto Nebbia; Palito Ortega; Donald son algunos de los “monstruos” reunidos en un microsurco que tendrá aceptación, aunque no se mencione su nivel y calidad. Depende. Pruebe” (REVISTA PANORAMA, 06/09/1973, p. 11).

Assim como afirma Sergio Pujol (2007, p. 16) “En el fondo, todos reconocen que el rock argentino ha ganado por cansancio, aunque ese triunfo lo haya obligado a renunciar a ciertos incisos de su pacto original”. Entre estas renúncias, figura o fator comercial que, como anteriormente mencionado, é um posicionamento que se abre para uma série de reflexões sobre os limites do que é ser comercial dentro da

indústria cultural, na qual não ingressarei em profundidade. Entretanto, o aumento das produções discográficas do gênero indicam que o mercado aos poucos se abria para o rock. De acordo com Pablo Alabarces

de ese disquito único que es el LP Los Gatos em 1967, se salta a cinco en 1969, y a trece en 1970. En 1972, la suma se eleva a treinta y dos, cifra que se mantiene en 1973. Allí comienza un reflujó, que los devuelve a dieciséis en 1979, para reemprender el crecimiento en 1980 y alcanzar em 1984 los ochenta y un LP. En 1970, entonces, el mercado del género se perfila como rentable, lo que indica la definitiva constitución de un público. Ese público no deja de ser heterogéneo, a pesar de su autonomización. Porque el género rock nacional no deja de ser una construcción que encubre múltiples subvariantes. (ALABARCES, 1995, p. 51-52).

O autor afirma ainda que a inserção definitiva do rock dentro da cultura de massa se dá a partir dos dois shows de despedida do duo Sui Generis, formado por Charly García e Nito Mestre, realizados no Luna Park em 1975. Dentro deste trabalho que toma a indústria cultural como um meio de criação e não de perdas, o consumo destes discos, e sua popularização, não serão interpretados como uma heresia, como para alguns daqueles jovens que sentaram as bases do rock nacional. E mais, é graças ao seu fortalecimento como gênero dentro do país, da criação de rádios que se dedicam exclusivamente à difusão do rock nacional, da produção de especiais, documentários, mostras fotográficas sobre o assunto, que hoje há um retorno tão grande à etapa fundacional do rock na Argentina.

A indústria fonográfica também não tardou em reconhecer o interesse do público e lançou-se às reedições de álbuns no formato vinil para que o regresso ao passado seja completo. Em 2016, o vinil voltou a ser produzido na Argentina, em um momento onde o que não faltam são plataformas e aplicativos de *streaming* de música. Em um período em que nunca foi tão fácil encontrar e carregar as canções preferidas – milhares delas, graças aos avanços na capacidade de armazenagem dos players – por todas as partes. Dentro deste contexto altamente fluído e dinâmico, ainda há quem deseje um Winco em sua sala, ou que não se importe que o rádio ou a vitrola sejam imensos, pois estes aparelhos simbolizam mais do que aquela época onde iniciamos esta narrativa. Eles são nosso convite de respiro, a oportunidade de exercitar um ritmo mais lento, de desfrutar o ruído da agulha

tocando a superfície vinílica e observar a espiral sonora que se forma de suas ranhuras serpenteantes.

O retorno fortalecido do vinil é uma mostra de que os processos culturais se modificam, mas não necessariamente se extinguem. E esta mudança no direcionamento do olhar sobre o rock dos primeiros anos – que em perspectiva pode dar a falsa sensação de que ele sempre foi parte da cultura nacional – contribui também para o fortalecimento de sua mitologia, de seus personagens e de seus álbuns icônicos, sobretudo de *Artaud*, disco que passou praticamente despercebido em seu lançamento e que permaneceu assim até o seu retorno nos anos 2000. E é sobre este não encaixável, gestado em meio a um turbulento contexto de saída de ditadura e nascido na Argentina de Perón, que me deterei no próximo capítulo.

### 3 ROCK E POLÍTICA: O INÍCIO DA APROXIMAÇÃO

Vimos, nos capítulos anteriores, que o campo político despertava grande expectativa em virtude da proximidade das eleições de março de 1973. O sufrágio era encarado como um “normalizador” da vida pública do país após anos de ditaduras intercaladas e proscricção do peronismo.

Tal confiança também podia ser sentida no movimento roqueiro. Ainda que o gênero estivesse muito distante do ápice de popularidade que atingiria anos mais tarde, o rock neste momento atinge sua fase de consolidação. Algo que pôde ser sentido no aumento de festivais, shows e sobretudo, pelo salto de produção de discos de rock local. Como vimos anteriormente, as companhias discográficas que produziam um pouco mais de uma dezena de álbuns nos primeiros anos do rock na Argentina atingem a marca de 32 títulos em 1973.

É importante salientar que o fortalecimento das produções roqueiras ocorreu em meio à guerra de Yom Kippur<sup>47</sup>, um momento no qual o preço do petróleo atingiu níveis muito elevados o que acabou impactando diretamente a produção dos vinis. Por este motivo, as gravadoras evitaram apostar em novos artistas durante este período. O abastecimento de matéria-prima para os discos só foi normalizado em 1976.

Entre os álbuns de rock nacional lançados em 1973 estão *Inti-Raymi* de Arco-Iris, *Muerte en la Catedral* de Litto Nebbia, *Confeciones de Invierno* do duo Sui Generis e o primeiro álbum como solista de David Lebón. Outra canção lançada neste ano e que alcançou grande ressonância foi *Violencia en el Parque* da banda Aquelarre<sup>48</sup>. A música de pouco mais de cinco minutos de duração, foi composta por

---

47 Foi um conflito entre israelenses e alguns países árabes como Síria e Egito que não estavam de acordo com a anexação de parte de seus territórios por Israel. Apesar da curta duração, o conflito gerou grandes impactos, sobretudo na elevação do preço do barril de petróleo que gerou desabastecimento do produto.

48 Aquelarre foi o projeto musical integrado por Emilio Del Guercio (baixo e voz), Rodolfo García (bateria), Héctor Starc (guitarra) e Hugo González Neira (teclados). A banda que reunia dois ex-integrantes de Almendra, seguiu uma base melódica e lírica semelhante àquela apresentada pela referida banda. O grupo chegou a realizar apresentações na Espanha em 1976, mas acabou se dissolvendo no ano seguinte. Contudo, o grupo chegou a se reunir novamente em festividades como a mostra Rock nacional: 30 años (1996) e no marco comemorativo dos 40 anos de carreira do guitarrista Héctor Starc (2004).

Emilio Del Guercio e Rodolfo García, ex-integrantes de Almendra. Em seus versos os autores denunciam

Violencia en el parque de la ciudad  
terror en las rutas hay  
y así convierten tus manos en fuego, mañana  
Que cálidas aguas te arrollarán  
desde el grito natural cuando despiertes  
si es que realmente te llaman  
Y en este parque se conocen tus pies  
cielos de bruma hechos sanarán en tus labios (...)

Esta canção foi uma das grandes responsáveis por popularizar a banda que havia sido formada no ano anterior. Ao ser questionado sobre o período em que foi composta esta canção, o baixista Emilio Del Guercio revela

Violencia en el parque habla de un clima general. Siempre digo que hay ciertas cosas que, no sé por qué, uno las percibe. Se percibe el clima de la calle. Está escrito a mediados del '72. Algunos me preguntaron si tenía que ver con 'Ezeiza' pero en realidad lo escribí antes (...) Era una violencia que estaba en el ambiente. El "parque", para mí, era el país, la patria. También refería tangencialmente a las reuniones de Parque Centenario. Yo nunca escribí de un modo directo, usaba mucho el símbolo. El tema tenía que ver con todo eso pero no de manera específica. La violencia se sentía. Se percibía que venía una mano muy violenta y, lamentablemente, no me equivoqué. (rock.com.ar 15/02/2015).

Ao mencionar as reuniões do Parque Centenario, Del Guercio se refere aos encontros levados a cabo no referido parque. Estes encontros eram incentivados por jornalistas como Jorge Pistocchi<sup>49</sup> e Miguel Grinberg, este último que utilizava seu programa radiofônico para promover as *juntadas* no Centenário que reunia músicos e o público roqueiro. Estas reuniões permitiram que se estabelecesse uma rede de trocas e debates sobre as mais diversas expressões artísticas. Marcelo Fernández Bitar analisa ainda que

En las citas de los domingos se editaba una revista donde cada persona que quería colaborar llevaba su hoja mimeografiada y una resma de papel

<sup>49</sup> Jornalista e artista plástico argentino. Trabalhou na revista *Pelo* e foi o criador de importantes revistas culturais voltadas para a música como *El Expreso Imaginario*, *Mordisco* e *Pan Caliente*. Pistochi faleceu em 2015 aos 75 anos.

para hacer las copias del ejemplar que se repartiría gratuitamente el sábado siguiente. Había grupos de poesía, música, teatro, psicología y artes plásticas. Emilio del Guercio salía junto al grupo de artes plásticas y pintaban las paredes de la ciudad. El grupo de música organizaba encuentros musicales, y así con todo... Albe Pavese compuso la *Canción del Parque*. La revista del parque tuvo nueve números, y alrededor giraban infinidad de revistas subterráneas que se pasaban de mano en mano. Gloria Guerrero recuerda que se llegó a mandar stenciles por correo para revistas de lugares tan alejados entre sí como Pergamino y Caleta Olivia. (BITAR, 1987, p. 56).

Estes encontros foram o primeiro esforço sistemático para pensar e debater a inserção do rock na cultura local. O autor revela ainda que a ideia dos encontros para debater música e cultura em geral se expandiu para fora dos limites de Buenos Aires. Além disso, as reuniões contribuíram para o aumento da produção e da circulação de revistas independentes que alcançaram o ápice em 1975.

É importante se deter – ainda que brevemente – sobre estas reuniões não apenas por seu papel como fortalecedor do rock local, mas sobretudo, pela influência que estes encontros exerceram na obra apresentada por Luis Alberto Spinetta em outubro de 1973. O processo de dissolução de Pescado Rabioso e a gestação de *Artaud* estão marcados pelas *juntadas* no Centenário, já que Spinetta e os músicos convidados para a gravação do álbum Emilio Del Guercio, Rodolfo García e Gustavo Spinetta participaram ativamente destes encontros. Além disso, Miguel Guinberg o grande impulsor da ideia foi quem produziu as três apresentações de *Artaud*. Deste modo, observamos mais uma correlação de *Artaud* com o seu período histórico.

Pudemos perceber com as composições anteriormente citadas que o rock ia gradualmente se transformando em mais um instrumento de contestação e crítica da realidade do país. O ano de 1973 marca também a primeira aproximação efetiva entre rock e política partidária. Isso ocorreu em virtude da vitória da chapa peronista formada por Héctor Cámpora e Vicente Solano Lima. Em 31 de março foi realizado o *Festival del Triunfo Peronista*, que ocorreu no estádio do Argentinos Juniors. Para a ocasião, o próprio Juan Domingo Perón se encarregou de formalizar o convite para o produtor Jorge Álvarez, que revela

Perón me pidió si yo podía organizarle un concierto de rock para presentar la fórmula de Solano Lima con Cámpora. Yo le dije que había sido antiperonista toda la vida, pero que ahora estaba de vuelta. Finalmente, lo organicé, y ver a ambos arriba de un escenario junto a La Pesada del Rock fue algo surrealista. (PROVÉNDOLA, 2015, p. 91).

Além de La Pesada del Rock and Roll, também deveriam participar do festival bandas como Aquelarre, Pescado Rabioso, Sui Generis, Pappo's Blues, além de Litto Nebbia, León Gieco e Raúl Porchetto. Entretanto, em virtude de problemas técnicos no som e da chuva que caiu naquele dia apenas La Banda del Oeste<sup>50</sup> e La Pesada del Rock and Roll chegaram a subir ao palco para a apresentação.



Figura 09: Programação do Festival de Triunfo Peronista (1973)  
 Fonte: *Rockpolitik: 50 años de rock nacional y sus vínculos com el poder político argentino*, (PROVÉNDOLA, 2015).

Na figura observamos a grande quantidade de atrações que estavam previstas para festejar o triunfo peronista. Além disso, outros dois elementos chamam a atenção neste programa. O primeiro deles, é que o convite foi emitido e

50 La Banda del Oeste foi um grupo formado no início da década de 70, que estava alinhado ao som dos *duros* do rock nacional, sendo uma das pioneiras do metal argentino. O grupo recebeu apoio de outros artistas como Manal e Billy Bond, além do produtor Jorge Álvarez, responsável pela gravação do único álbum do grupo, um single que continha Es el principio no lado A e Tema de la banda na face B.

destinado aos jovens, algo que demonstra uma possível diluição em antigas rusgas entre politizados e alienados, uma vez que aparentemente, a juventude peronista aprovou o programa musical previsto. O jornalista Miguel Grinberg relembra como era a relação entre roqueiros e militantes nos primeiros anos do movimento rock no país. Grinberg afirma que havia diálogo entre as mais variadas correntes e posicionamentos ideológicos, mas que ainda assim, o rock era visto como algo de estrangeiro e superficial. O jornalista relata que

Ellos pensaban que el rock era música imperialista, hecha para evadirse. En el Café La Paz, donde me encontraba con bohemios, anarquistas, soñadores y también con guerrilleros, entendíamos que cada uno debía resistir a su manera. No se cuestionaban sus actos. Pero para la izquierda tradicional, nosotros, los que veníamos del rock, éramos una especie de leprosos. (PÁGINA/12, 16/08/2015).

Contudo, o retorno do peronismo ao poder e o fortalecimento do rock local pareciam amenizar as diferenças do passado. O segundo ponto em destaque no folheto é a escolha do adjetivo que abarca todos os músicos e bandas convidados para o festival. Não os definiam aqui como música jovem – a forma mais utilizada nos primeiros anos – e muito menos, da maneira como seriam reconhecidos posteriormente. Estes artistas representavam uma “música moderna”, uma nova sonoridade que trabalhava com a mescla de vários ritmos e instrumentos e que parecia estar muito distante da tradição sonora do folclore e do tango.

Ainda que o rock tenha produzido grandes rupturas com os dois principais gêneros do país, vimos no capítulo anterior que ele também apresentou continuidades. Contudo, a escolha da palavra “moderna” como qualificativo das atrações produz uma interpretação ambígua, já que pode representar por um lado, certo afastamento do gênero, que mais uma vez o coloca do lado de fora do arcabouço da cultura local, mas que por outro, pode revelar a dificuldade de classificação de artistas tão variados entre si como a dupla de rock folclórico Vivencia<sup>51</sup> ou a excentricidade de Billy Bond.

Durante a apresentação de La Pesada, Billy Bond, que apesar de ser um peronista declarado, viveu uma experiência no mínimo embaraçosa e que

---

51 Duo acústico formado por Eduardo Fazio e Héctor Ayala no ano de 1972.

demonstra a heterogeneidade do peronismo naquele momento, onde as tensões perpassavam o evento, apesar do clima festivo. O cantor relata que

Antes de subir al escenario, un tipo me dijo que gritara "Viva Evita" cuando fuera al palco. Bueno, está bien. Al minuto llegó otro que me dice que ni se me ocurra hablar de Evita, que mencionara a Isabelita. Y otro me pide que nombre a Cámpora. ¡Ese día me confundieron tanto que terminé yéndome a Brasil al poco tiempo (FERNÁNDEZ BITAR, 1987 p, 59).

Com uma inclinação política diferente mas com um embaraço semelhante estava Charly García. Sua discordância com o peronismo tinha raiz familiar. Seu pai, Carlos Jaime García, um dono de fábrica, impediu que seus funcionários portassem luto após a morte de Eva Perón. Em razão disso, Carlos Jaime sofreu uma série de perseguições que influenciaram a percepção do jovem Charly. O músico revela o desconforto que sentiu ao aceitar participar do festival peronista

Yo no quería ir a tocar allí, pero como fueron todos los grupos de rock, también fui. No me gustaba la onda. Recuerdo que estaba Solano Lima y se decía cualquier pavada. Detrás del escenario había un muchacho que estuvo en (la masacre de) Trelew. Quiso hablar y nadie lo dejó, la gente lo cargaba. Fue todo de última. (PROVÉNDOLA, 2015 p. 92).

Um ano mais tarde, García sofreria com a censura peronista quando o Sui Generis se preparava para gravar o álbum *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (1974). Na ocasião, o produtor Jorge Álvarez convocou uma reunião emergencial com os músicos para alertar sobre a necessidade de alteração em algumas músicas. Este era um pedido que segundo Álvarez, "partia de um altíssimo cargo governamental". Mesmo contrariados, García e Mestre contornaram a situação se utilizando sobretudo de metáforas, que permitiram que os músicos dissessem o mesmo, mas de uma forma diferente. O pedido de alteração na obra de Sui Generis nos permite vislumbrar como a censura e a repressão permaneceram vigentes no governo justicialista, frustrando as expectativas que se criaram frente ao retorno do peronismo à vida política do país. A continuidade desta prática revela uma espécie de "manobra" do justicialismo que durante o processo eleitoral buscou dialogar com setores à esquerda, mas que rompeu a comunicação assim que retornou ao governo. Paulo Renato da Silva (2014) avalia que

Se por um lado essa aproximação da esquerda ajudou o peronismo a ganhar adeptos, por outro desencadeou disputas internas violentas no partido entre os setores à direita e à esquerda. Perón tentou controlar e desmobilizar a esquerda peronista quando voltou ao poder.

Tais práticas não interferiram apenas os setores ligados ao peronismo. Miguel Grinberg chegou a declarar em entrevista que “la liberación tan publicitada (pero nada real) significa, primero que otra cosa la abolición de las represiones. Y ahora nos reprimen más que antes del triunfo de Perón.” (Provéndola, p. 95) A situação se intensificaria após a morte de Juan Domingo Perón, e a ascensão de sua vice e esposa, Maria Estela Martínez de Perón (Isabelita).

Em seu livro *Crónica e Iluminaciones* (2014), Eduardo Berti sugere que a letra de *Azafata del tren fantasma* foi inspirada em Isabelita. Berti relaciona o fato de Spinetta ver a Perón como um rei, figura que está presente na letra da canção. O jornalista argumenta “estamos en el 1974, ya está López Rega, y la letra dice ‘los vasallos vomitan tanta traición’ (...) otro verso dice que el morirá y la azafata lo va a embalsamar. La azafata, entonces, bien podría ser Isabelita”. Diante deste paralelo, Spinetta respondeu

Claro, siempre pensé que Perón debería haber sido emperador (el rey Perón), pero este tema no tiene nada que ver con todo eso. En realidad yo ya conocía la expresión “azafata del tren fantasma” de antes, como una frase medio cómica, y me divertía tanto que decidí emplearla en una canción. (BERTI, 2014 p. 101).

A canção está presente no primeiro álbum do trio Invisible, o projeto musical ao qual se dedicou Spinetta após a gravação de *Artaud*.

### 3. 1 UM PESCADO RABIOSO FLOTA EN LA LAGUNA

Vimos no capítulo anterior que, ao dissolver Almendra, Luis Alberto Spinetta lançou um álbum experimental como solista e ao retornar de uma viagem à Europa deu início a um novo projeto, o Pescado Rabioso. A ideia inicial consistia em formar um *power trio*, tomando como referentes Cream, Led Zeppelin e Pappo’s Blues, se

afastando assim, do modelo quase acústico influenciado pelos Beatles praticado por Almendra.

Entretanto, como anteriormente mencionado, as chegadas de David Lebón e Carlos Cutaia converteram Pescado Rabioso em um quarteto. Ainda que a banda explorasse um som mais potente, com distorção de guitarras, a lírica era um elemento central das composições do grupo. Uma característica que o escritor Alejandro Rozitchner definiu como “una mezcla de violencia y lirismo<sup>52</sup>”.

O primeiro álbum do grupo *Desatormentándonos* (1972), lançado pela Microfon Talent, foi apresentado em setembro daquele ano diante de um teatro repleto de pessoas ansiosas para ouvir o novo trabalho de Spinetta, que naquele momento já era um músico reconhecido por grande parte do público jovem.

*Desatormentándonos* possui originalmente cinco faixas: *Blues de Cris*, *El jardinero (temprano amaneció)*, *Dulce 3 nocturno*, *El monstruo de la laguna* e *Serpiente (viaja por la sal)*. Em edições posteriores ganhou outras três faixas-bônus. *Me gusta ese tajo*, *Despiértate nena* e *Post-crucifixión*. A canção *Me gusta ese tajo* foi censurada durante o período do Processo por ser considerada uma “incitação sexual”.

*Despiértate nena* é uma das músicas presentes no filme *Rock hasta que se ponga el sol* (1973) de Aníbal Uset, cujas filmagens foram realizadas durante o festival *BA Rock* do ano anterior. Além das apresentações, o filme conta também com uma série de atuações dos músicos. A banda Pescado Rabioso protagoniza um particular fragmento. Enquanto seus integrantes caminham conversando pela rua, dois carros surgem na tela. A imagem dos veículos é intercalada com a dos músicos. No carro azul, um homem carrega sua arma, no carro negro, o motorista desce e abre a porta para o homem que vai no banco de trás. O passageiro desce do carro e começa a caminhar, a espingarda é disparada. Não conseguimos concluir ao certo qual seria o alvo do atirador, no entanto, na sequência das imagens vemos que o tiro atingiu a barriga de David Lebón, que ensanguentado e segurando os órgãos se

---

52 Informação verbal concedida por Alejandro Rozitchner para o programa *Elepe.TV Pública*, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3vRPENp00Sw>> Acesso em 13 dez. 2016

aproxima do atirador dizendo que “se ele fosse outra pessoa, o mandaria para a prisão”<sup>53</sup>.

Ao se despedir do atirador Lebón suja o rosto do homem com seu sangue. Enquanto os integrantes de Pescado Rabioso se afastam, se escuta o ruído de uma sirene. A sequência de imagens nos releva a apresentação da banda durante o *BA Rock*, quando Luis Alberto Spinetta surgiu no palco curvado, sem camisa e com uma sirene nas costas. Vemos o músico percorrer a extensão do palco, ao que David Lebón diz “la cana”. Ao remover o objeto das costas se iniciam os versos de *Despiértate nena*.



Figura 10: Nas imagens, vemos Lebón ensanguentado e rodeado pelos integrantes de Pescado Rabioso Fonte: *Rock Hasta que se ponga el sol* (USET, 1973); Youtube.

A sequência protagonizada por Pescado Rabioso não é a única cena *nonsense* do filme de Uset, que foi construído sobre este tipo de estética. Entretanto, apesar do tom cômico da representação dos músicos, do exagero no sangue e nos órgãos saindo do corpo de Lebón, este fragmento chama atenção para o que estava ocorrendo em outros âmbitos da sociedade com o crescente cerceamento.

O tecladista da banda, Carlos Cutaia recorda que “ir a tocar era una situación de riesgo”<sup>54</sup>. Isso porque, a vigilância aos recitais havia se fortalecido no final da

53 USET, Aníbal. *Rock hasta que se ponga el sol*, 1973.

54 Informação verbal concedida por Carlos Cutaia para o programa Elepe. TV Pública, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3vRPENp00Sw> Acesso em 13 dez. 2016.

década de 60. Em cada apresentação ingressavam nos locais além do público e dos músicos, também operativos policiais. Spinetta recorda este período e relata que

También recuerdo haber tenido conflictos con la policía, una vez en un teatro de San Isidro, harto de que la cana me merodeara los ensayos y los recitales, me puse a gritar en medio de una canción: 'que se vayan, que se vayan', en un acto de pérdida de la razón. Ahora lo analizo y veo que la reacción no era producto de ninguna droga sino parte de un estado de ánimo que circuló esa época a través de mucha gente, en especial la juventud. (...) El odio a la injusticia de los torturadores es una constante en mi obra. (BERTI, 2014, p. 70-71).

O estado de ânimo ao que se refere Spinetta foi a tensão condutora que permeou esta geração de roqueiros. Sem dúvida, as anedotas sobre cabelos cortados sem consentimento, policiais infiltrados em shows, ensaios ou encontros como os que ocorriam na Plaza Francia ou no Parque Centenário são hoje elementos de legitimação da primeira etapa do rock nacional. No entanto, ao estar inseridos neste turbulento momento, a geração de jovens do pós-guerra estavam permeados pela sensação de insegurança e aumento da repressão acentuadas após a queda de Juan Domingo Perón (1955). Luis Alberto Spinetta explica que a “violência” que permeia o primeiro álbum da banda era um instrumento de luta. Segundo o músico

Yo esperaba que esa violencia reaccionase por medio de la creatividad, porque si uno se expresa no puede estar atormentado por las cosas. La creatividad sería una forma de suprimir el dolor que da despegar, sería una forma de despegar sin pensar que es algo imperativo, sino que el hecho de despegar sea siempre lo presente. (BERTI, 2014, p. 73).

O músico joga luz a dois pontos anteriormente discutidos. O primeiro deles diz respeito às críticas recebidas ao longo de sua carreira por ser um compositor “apolítico”. Em sua declaração a Eduardo Berti, Spinetta revela que buscava explorar de forma distinta a realidade que o permeava. O músico procurava se nutrir dos mais variados elementos para criar uma obra com maior densidade lírica e criativa, construindo um tipo de linguagem próprio. Algo que foi definido por alguns como incompreensível ou indiferente à realidade na qual está inserida. Consultado sobre a fama de possuir letras difíceis o músico respondeu “(...) es un mito eso de

que lo mío es difícil. De todos modos es preferible eso a que sea una cosa que tenga una lectura rápida que no tenga vuelo y carezca de imaginación” (DIEZ, 2006, p. 114).

Vale lembrar no entanto, que o objetivo deste trabalho não é o de realizar a análise linguística, estrutural ou melódica das canções de Spinetta. Entretanto, é importante que estes elementos sejam levados em consideração para que possamos vislumbrar, não apenas a transmutação do valor simbólico de *Artaud* como álbum, mas de sua obra como um todo. Trabalhos como o de Pablo Martín Ruíz em *La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta* nos ajudam a aprofundar o debate sobre tais elementos, já que nos permitem perceber a complexidade e a profusão das composições do argentino. Ruíz (2012, p. 125) chega a falar de um “vocabulário spinetteano”, ou seja, a utilização recorrente de algumas palavras como *cielo*, *alma* e *luz*, vocábulos que segundo ele, ajudam a dar “certo tom religioso a suas canções”.

O outro ponto de atenção diz respeito à necessidade constante de mudança, que foi a tônica da sonoridade de Luis Alberto Spinetta. *Despegar* neste momento, significava enfrentar o risco de deixar de ser um “blando” para integrar o rol dos músicos “duros” do rock nacional. Era também, deixar atrás o reconhecimento conquistado com a banda anterior para propor nuances diferentes não apenas para suas composições mas também, para sua performividade. Estas transformações são percebidas também dentro de um mesmo projeto musical. *Desatormentándonos* conta com apenas uma canção – Dulce tres nocturno – estruturada nos moldes de sua antiga banda *Almendra*. A canção acústica é interpretada por Bocón Frascino, um recurso que nos faz lembrar a alternância de vozes entre Spinetta e Del Guercio em *Almendra*.

Um novo caminho sonoro se abre com o disco duplo *Pescado 2* (1973), que marca o ingresso de David Lebón no grupo. O músico integrava Color Humano – banda do ex-*Almendra*, Edelmiro Molinari – e era reconhecido por ser um multi-instrumentista. Além da aptidão com a guitarra, o baixo e a bateria, Lebón também mostrou talento para compor. A canção *Mañana o pasado* registrada no SADAIC como *Hola Dulce Viento*, incluída em *Pescado 2* foi a primeira composição própria

gravada por Lebón. A abertura de Spinetta para incluir composições de outros músicos, realizar trabalhos de autoria coletiva e para dividir o vocal com Lebón é um traço constantemente ressaltado por seus companheiros de Pescado Rabioso.

Para muitos, a entrada de David Lebón e Carlos Cutaya marcam uma etapa de aperfeiçoamento da banda. O próprio Spinetta declarou a Eduardo Berti (2014, p. 78) que a inclusão dos teclados de Cutaya – uma novidade em sua música – e o lirismo de Lebón levaram a uma mudança na proposta original de Pescado Rabioso. O músico observa ainda que *Pescado 2* é “un disco más lírico y expresivo que el anterior, con arreglos orquestales y temas como *Corto*, *Credulidad* y *La cereza del zar*, más ligados a Almendra, como si ese grupo fuera un sello soberano frente a mí y yo siempre volviese a él de algún modo”.

O álbum conta ainda com canções como *Credulidad* (SPINETTA, 1973), onde nos deparamos com versos como

(...) Lo peculiar de nuestro gran calabozo  
 es esta especie de terror por el bosque  
 La risa nena no podrá surgir  
 a menos que te subas al árbol (...)

Este fragmento revela traços do estilo de Luis Alberto Spinetta, como a utilização de metáforas e a capacidade imagética da composição. Além disso, *Credulidad* também pode ser interpretada como uma narrativa sobre seu período histórico marcado pelo rechaço de alguns setores ao rock e o aumento da repressão. Contudo, o grande destaque do álbum é a faixa final *Cristálida* ou *Aguas claras de Olimpo* (SPINETTA, 1973). A canção que possui duração de quase nove minutos, é marcada por um arranjo orquestral que contou com a participação de músicos da orquestra do Teatro Colón. A regência esteve a cargo de Carlos Cutaia que inicialmente enfrentou certa resistência por parte dos músicos convidados, mas que, no entanto, demonstrou grande habilidade para coordenar as gravações. A construção lírica da canção foi realizada em blocos, algo que, segundo Spinetta, (Berti, 2014, p. 79) foi uma das tantas influências herdadas dos Beatles. Podemos observar como exemplo de sua estrutura os versos iniciais

Aguas claras de Olimpo  
 que la diosa guarda  
 Los caballos del día  
 que la diosa guarda  
 Los caballos del día sudan de golpe frente a mí  
 Temblando de carreras

sombras inútiles del parque  
 los que llamaba no aparecieron  
 Todo gigante muere cansado  
 de que lo observen los de afuera

A canção alterna a temática principal em cada um de seus 38 versos, intercalando imagens e alegorias que ganham tons de dramatismo com a marcação da orquestra. Cristálida é deste modo, uma espécie de peça teatral onírica que se desenvolve através da canção. Questionado por Eduardo Berti, Spinetta faz uma rápida análise sobre o tema. Segundo o compositor

Creo que el verso clave de esta canción es 'cómo hacer que este valle de huecos no suba más por mí'. Cómo hacer que los sueños mitológicos no perturben más. El valle de los huecos es el valle represivo del miedo, del pecado, Las cosas más represivas del alma. El tema es anticlerical y antidogmático. Después yo digo 'No tengo más Dios' como un grito de liberación. Yo buscaba la libertad pero mi sueño de libertad se veía amenazado por los monstruos que yo mismo había generado. Al decir 'No tengo más Dios' decía: no al Dios que yo reconozco en el Olimpo, quiero un Dios individual. Quiero mi Olimpo propio, mis poderes propios, y no alienación. La alienación sería aceptar una represión del tipo religioso, o la inoculación del poder religioso en la vida social. (BERTI, 2014, p. 80).

Deste modo, podemos perceber que a análise do músico sobre o tema, está permeada por um desejo de liberdade que já havia sido revelado em sua decisão de romper com o estilo de música que estava produzindo anteriormente. Este desejo toma corpo com o disco duplo de *Pescado Rabioso* – o último da banda – e acaba culminando em *Artaud*. Esta liberação de que fala Spinetta, sem dúvida não se refere apenas à repressão da moral religiosa, mas também à do Estado, da indústria fonográfica e também a liberação individual de provar novos caminhos. Este grito de liberação ficará ainda mais nítido em *Artaud*, não só por sua capa irregular e sem limites definidos, mas também por seu conceito como um todo, como veremos mais a diante.

Em sua primeira edição *Pescado 2* continha ainda uma espécie de livro de anotações escrito pelos integrantes da banda. No material é possível observar desenhos, letras de músicas, poemas e outras anotações. Esta experiência já havia sido realizada anos antes por Almendra, quando os músicos em parceria com nomes como os da desenhista e pintora Norma Bessouet<sup>55</sup> e do cartunista Caloi<sup>56</sup> criaram uma obra coletiva com gravuras, letras de músicas e fotografias. Esta transposição de linguagens é também uma das marcas da obra de Luis Alberto Spinetta, que buscava constantemente tensionar os limites da música dialogando com outras formas de expressão.

Talvez antevendo a separação, *Pescado Rabioso* tenha se preparado para realizar uma despedida que contivesse a densidade que buscava Spinetta. Ainda que o nome da banda tenha sido gravado na capa e na história do rock nacional como a responsável pelo disforme *Artaud*, *Pescado Rabioso* encerra oficialmente seu legado com o álbum duplo que ocupa a 19ª colocação na enquete que elegeu os 100 melhores discos da história do rock nacional.

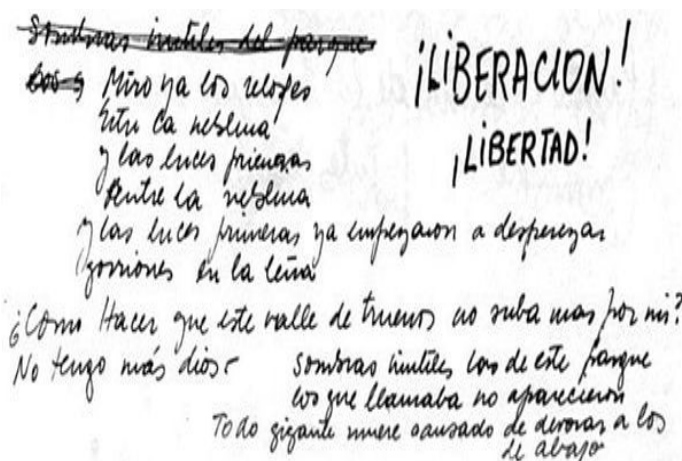


Figura 11: Fragmento de *Cristálida*.  
 Fonte Caderno *Pescado Rabioso* (1972-73).

55 É uma pintora e desenhista argentina formada pela Escuela Nacional de Bellas Artes. Suas obras, alinhadas ao surrealismo, já foram expostas em Nova York, São Paulo e Boston

56 Carlos Loiseu, conhecido por Caloi foi um cartunista argentino. Entre suas criações mais reconhecidas está Clemente, um personagem que se ocupava de fatos do cotidiano argentino como a política e o futebol, as tirinhas eram publicadas no diário Clarín. Caloi faleceu em maio de 2012 em decorrência de um câncer.

Na imagem temos o fragmento de *Cristálida* que foi destacado por Spinetta em sua breve análise sobre o tema, ao lado as palavras “*liberación*” e “*libertad*” aparecem em destaque. Assim como vimos anteriormente, a campanha eleitoral peronista esteve pautada pela promessa de uma Argentina liberada, uma ideia e um sentimento que permeavam o período. Sem dúvida, o aparecimento destes termos no caderno da banda não se deve a uma escolha aleatória. É claro que isso não se deve apenas ao momento político do país, mas também é algo que parte de uma necessidade individual do músico em experimentar tal liberação ainda que para isso, seja necessário se afastar de seu próprio passado musical, ainda que por breves instantes.

Neste sentido, esta ação converge com a análise realizada por Hernández Arregui a respeito da relação entre os artistas, o público e os círculos que se formam em torno de determinados movimentos artísticos e culturais. Para ele,

El arte, por un lado, tiene una raíz concreta – la historia personal del artista, su temperamento, la posición que ocupa en la sociedad –, pero individuo, inserto en la sociedad de su tiempo, el artista es un ser histórico que proyecta en forma individual una voluntad de forma que no le es propia, sino de su contemporaneidad con la Cultura. (ARREGUI, 1973, p. 62).

Sendo assim, ainda que o movimento artístico parta de uma necessidade individual, a obra deste ser histórico está marcada por elementos da sociedade que a rodeiam, sem com isso ser um mero refratário da realidade em que está inserida.

### 3.1.1 Antonin Artaud: o despertar de nervos e coração<sup>57</sup>

“(…) un alienado, en realidad, es un hombre al que la sociedad no quiere escuchar, y quiere evitar que manifieste determinadas verdades intolerables”

Antonin Artaud.

Os encontros do parque Centenário foram responsáveis por estimular a troca de materiais de leitura – uma prática que já era realizada pelos naufrágos de *La Cueva* – entre os jovens músicos estabelecendo assim novos encontros e formas narrativas a partir da literatura. Porém, o encontro literário que marcaria esta etapa na obra de Luis Alberto Spinetta se daria através do casal Jorge Pistocchi e Marta Kelly, os responsáveis por apresentar Antonin Artaud ao jovem Luis Alberto. Gustavo Spinetta recorda que neste período, eles conviviam muito com Pistocchi e Marta e “se armaban unas charlas impresionantes; daban vuelta al mundo, lo ponían del derecho y del revés todo el tiempo” (ROLLING STONE, 11/2013, p. 22).

Artaud e outros poetas malditos, como Rimbaud e Mallarmé, atingiram o ápice de circulação de seus textos na Argentina a finais dos anos 60 e início dos 70. O professor da UBA, Jorge Monteleone atenta para o fato que

El poeta surrealista Aldo Pellegrini editó en su editorial Argonauta, hacia 1971, con un vasto ensayo introductorio llamado “Artaud, el enemigo de la sociedad”, su traducción de Van Gogh el suicidado por la sociedad. Y al año siguiente, en 1972, con traducción de Víctor Goldstein, Argonauta también publicó Heliogábalo o el anarquista coronado. Spinetta leyó estas ediciones, que marcaban una confluencia intelectual, en esos años que precedieron a su disco Artaud y que también vinculaba a sus lecturas de Bataille y otros poetas que leía en la misma época: Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Cocteau, René Daumal. Es decir, entre 1968 y 1972, coincidiendo con la irrupción de las bandas fundadoras del rock argentino, entre las cuales estaban Almendra y Pescado Rabioso, circulaban varios textos de Artaud a los cuales Spinetta tuvo acceso unos pocos años antes de la aparición del disco en 1973. (MONTELEONE, 2010, p. 187).

A observação de Monteleone nos permite perceber como a grande circulação destes textos era algo muito recente na Argentina. Esta proliferação coincide com

---

<sup>57</sup> Em sua obra *O teatro e seu duplo* (1938, p. 95), Antonin Artaud, escreve no capítulo dedicado ao Teatro e a crueldade “No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração”.

um momento onde se fortaleciam movimentos de luta por direitos como o feminismo, o combate à segregação racial, o rechaço à violência das guerras, que teve no conflito no Vietnã sua bandeira principal. Além disso, havia o processo de liberação de certas tradições culturais como vimos no primeiro capítulo. Todos estes elementos aliados ao discurso afiado e contestatário destes autores eram a semente ideal para um campo fértil representado por uma juventude que se negava a ser mera coadjuvante na sociedade comandada pelos adultos.

Sendo assim, podemos imaginar o que Antonin Artaud provocou no âmago rebelde destes jovens ao afirmar em *Van Gogh: o suicidado pela sociedade* (1947) que, os loucos eram os não encaixáveis da sociedade. Eles eram os únicos capazes de dizer as piores e mais duras verdades a qualquer um e justamente, por este motivo, eram trancafiados nos sanatórios e subjugados pelo restante da sociedade que se percebia sadia e equilibrada, mas que no entanto, estava ainda mais enferma que aqueles que queria trancafiar.

Apesar do crescimento na circulação das obras destes autores, muitas pessoas desconheciam os escritos do francês até então. Foi através de seu disco não-encaixável que Luis Alberto Spinetta expandiu, não apenas os limites da capa que envolvia este material sonoro, mas também proporcionou que Antonin Artaud fosse apresentado para uma série de novos leitores. O jornalista Pablo Schanton<sup>58</sup> recorda que em 1974, a revista *Algun Día* publicou uma nota em que afirmava “la onda Artaud se ha desatado en Argentina” (ROLLING STONE, 04/2007, p. 3). Esta aproximação é mencionada por Juan Carlos Diez, que questiona o músico sobre seu nível de consciência a respeito da quantidade de pessoas que chegaram até Artaud por intermédio do disco. Na ocasião Spinetta respondeu

No sé, alguna vez se me cruzó y mucha gente me lo ha dicho. Me alegro por la gente que lo leyó, sobretudo por la gente a la que le gustó. Es mucho más lindo que Bukowski<sup>59</sup>, ¿no? Y lo seguirá siendo, independientemente de que sus teorías de dolor no sirven. Las de Bukowski menos. (DIEZ, 2006, p. 108).

58 SCHANTON Pablo. Artaud – Pescado Rabioso. *Rolling Stone*. Buenos Aires. abr. 2007, p. 03.

59 Charles Bukowski (1920-1994) é um escritor. Seu estilo narrativo se destaca por adotar um tom direto e simples, sem rebuscamento.

O músico enfatiza a dor que transpassa a escrita do francês. Por este motivo, em diversas ocasiões Spinetta se referiu ao seu álbum, que leva o nome do poeta, como um antídoto contra a loucura e a dor defendidas por Antonin Artaud, gerando um sentimento de melancolia naqueles que leem suas obras. Deste modo, *Artaud*, o disco, pode também ser encarado como um processo pessoal de Luis Alberto Spinetta. Um material em que são revelados traços das leituras realizadas pelo músico como também sua apreensão e reflexão diante destes escritos. Percebemos na ideia central do álbum, de agir como um antídoto, um movimento de libertação dos versos lúgubres de Antonin Artaud. Spinetta salienta que “quien lo haya leído no puede evadirse de una cuota de desesperación” (BERTI, 2014, p. 88).

Deste modo, ainda que o álbum esteja dedicado ao poeta, o artista enfatiza que nesta obra buscou trilhar um caminho inverso ao do francês, povoando de plasticidade suas composições. Para o jornalista Eduardo Berti, Spinetta explicou ainda que

(...) sólo si nos preocupamos por sanear el alma vamos a evitar distorsiones sociales y comportamientos fascistas, doctrinas injustas y totalitarismos, políticas absurdas y guerras deplorables. La única forma de hacer subir el peso es con amor. (BERTI, 2014, p. 88).

Talvez, isso contribua para o fato de que *Artaud* constantemente seja descrito como um álbum luminoso, cheio de belas imagens, ou ainda, como resume Palo Pandolfo<sup>60</sup>, “un disco zero maldito”<sup>61</sup>. A busca pessoal e íntima do jovem Luis Alberto – após o fim de *Pescado Rabioso* e do início de sua relação com Patricia Salazar, a mãe de seus quatro filhos – se deslinda como parte de um relato geracional que adquiriu força e valor simbólico ao longo dos anos.

Ao utilizar o nome de Artaud como título do disco, Spinetta não descortina apenas a obra do francês para um novo público, mas também expande os limites da música propondo diálogo com outras formas de expressão. Uma edição da revista

60 É um músico que iniciou sua carreira no *boom* do rock nacional na década de 80. Sua primeira banda profissional foi Don Cornelio y la zona. Integrou ainda a banda Los Visitantes. Atualmente o músico segue em carreira solo.

61 Informação verbal concedida por Palo Pandolfo ao programa *Elepe*. TV Publica, 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kCzXLWSsMnY>> Acesso em: 21 de abril 2016.

Pelo, de 1973 sugeriu que as pessoas lessem as obras de Antonin Artaud para poderem experienciar este disco em sua totalidade. A nota afirma ainda que

Mientras escuchan solamente el disco nadie se dará cuenta por qué se llama "Artaud". Quienes logren engullirse algún escrito de ese loco (para los otros, claro) verán, obviamente más claro y, además, no les va a caer indigesto. Pero la síntesis es que Spinetta es un músico total, tan total que hizo una música que te está matando y que te gusta y no encontrás como explicarle a tu vecino que te gusta. No te perturbes, ese tipo de confusiones suelen sentirse ante las obras de arte. (PELO, 11/1973).

O músico revela que as principais obras de Antonin Artaud que influíram no resultado sonoro de seu disco foram *Heliogábalo: ou o anarquista coroado*, *Van Gogh: o suicidado pela sociedade* e também, *Cartas a Théo* de Vincent Van Gogh.

Suas leituras guiaram antigas inquietações, levaram ao “momento para pensar em Deus (compreender que somos parte de uma realidade que nos contém)” (GRINBERG, 2013 p.8). Questionamentos que como vimos, acompanharam o músico também durante a composição de *Pescado 2*.

Outra preocupação de Luis Alberto Spinetta neste momento, otimizada por suas leituras foi a busca por uma nova linguagem, assim como explica o jornalista Miguel Grinberg

Leer a Antonin Artaud, así como leer a Arthur Rimbaud, nos imponía trastornar el lenguaje a fin de lograr mayores y mejores definiciones de lo insondable. De lo inexpresable en el punto de partida y de lo revelador a la hora del éxtasis. (GRINBERG, 2013, p.8)

Este exercício linguístico ficará ainda mais evidente em composições como *Por e Cantata de Puentes Amarillos* como veremos mais adiante. Por enquanto, o que podemos concluir é que Artaud é um disco que propõe uma trama de elementos distintos. É uma colagem de diversas formas de expressão que se alimentam entre si construindo e revelando algo que vai muito além de um mero disco que contém música.

### 3.1.1.1 *Entre futuro e pasado: una escala chamada Artaud*

Para levar a cabo o novo projeto musical, Spinetta se cercou das persoas mais próximas. O músico encontrou no irmão, Gustavo, o parceiro ideal para a gravação da batería en dúas faixas, *Bajan* e *Cementerio Club*. Além diso, Spinetta recorreu aos ex-colegas de Almendra, Rodolfo García, que participou na batería en *Superstición* e *Las habladorías del mundo* e Emilio Del Guercio que tocou nestas dúas faixas e mais en *Cementerio Club* e *Bajan*. O baixista recorda una particularidade a respecto do convite realizado por Spinetta. Del Guercio revela que

Para la grabación, Luis me pidió que llevara el bajo que usaba con Almendra, un Repiso. No sé porqué me pidió eso, nunca se lo pregunté, imagino que estaba dentro de las cosas que él tenía como entrañables y que me quería ver sentado a su lado tocándolo. (ROLLING STONE, 10/2013, p.32).

Assim como mencionado anteriormente, aínda que este álbum seja un projeto individual de Luis Alberto Spinetta, o mesmo saiu às vendas com o nome de sua antiga banda, Pescado Rabioso. Entre as explicacións está a obrigatoriedade contratual do grupo en lanzar mais um álbum. Contudo, Spinetta revelou outro motivo para a publicación do disco com o nome de una banda que já não existía. Ele explica que “quise demostrar a los ex miembros del grupo que Pescado Rabioso era yo” e arremata “(...) en realidad no me gusta un artista que se llama Luis Alberto Spinetta. Me parece muy pomposo. Como es mi nombre no lo puedo evitar, pero me gustaría más llamarme Jimmy Choto (...)” (BERTI 2014, P. 83). A fala de Spinetta revela que o proceso de disolución de Pescado Rabioso não se deu de forma tão resoluto. O baterista Black Amaya recorda o período de separación da seguinte forma

(...) (en Pescado 2) empieza a cambiar un poco la onda de Luis. Cuando empecé a tocar con Luis era lo que yo estaba buscando, pero después empecé a aburrirme un poco. Él empezó a perfilarse para otro lugar, una mano más arreglada tipo lo que después fue Invisible. A lo último escribía un tema y yo no lo entendía; estaba leyendo mucho a Artaud, Rimbaud. Primero se fue Cutaia, después David y después yo. El flaco se quedó solo, sentado en una butaca de la sala Planeta, se sintió abandonado porque

quería seguir tocando com Pescado, y me dijo que no iba a tocar nunca más conmigo. Como se quedó solo y quedaba pendiente grabar un disco más com Microfón, grabó Artaud com los temas que tenía para Pescado Rabioso; cuándo escuché Artaud me quería matar. (JARDÍN DE GENTE, 2013).

Cutaia certamente não foi o único ex-integrante a se arrepender de não ter participado da gravação do disco. Sendo assim, *Artaud* se transforma também na corporalização final de Pescado Rabioso, a banda que “inventou um mundo para enfrentar a dureza do período” (BERTI, pg 71). O grupo abriu caminho para a maturidade poética de Invisible, mas antes disso, pôde revelar um Spinetta emocional e sem medo de ousar, seja em suas composições, seja na forma escolhida para apresentar seu novo trabalho.

#### 3.1.1.1.1 *Nove pequenas poções para “sanear el alma”*

O álbum gravado nos estúdios Phonalex, possui nove faixas que somam pouco mais de 36 minutos. Spinetta revelou para Juan Carlos Diez que os temas foram gravados de forma bastante rápida, e em boa parte, logo na primeira tomada de gravações.

O disco abre com *Todas las hojas son del viento*, *Cementerio Club*, *Por e Superchería*. Já o lado B de *Artaud* inicia com *La sed verdadera*, seguida por *Cantata de Puentes Amarillos*, *Bajan*, *A Starosta*, *el idiota* e finaliza com *Las habladurías del mundo*.

Todas las hojas son del viento

A combinação doce entre letra e melodia de *Todas las hojas son del viento* foi criada por Luis Alberto Spinetta para sua ex-namorada Cristina Bustamante. Em entrevista a Eduardo Berti, o músico revelou sua motivação em compor este tema. Spinetta revela que

(...) mi antigua mujer iba a tener un hijo con otra persona. Yo ya había sellado esa relación para siempre con el “Blues de Cris” pero nos seguíamos viendo y ella me contó que tenía dudas de tener el bebé o no. Finalmente decidió tenerlo. Yo escribí “Todas las hojas son del viento” porque en ese momento ella era como una hoja en el viento, el tener que decidir algo semejante. (BERTI, 2014 p. 89).

Inspirado pela incerteza de Cristina diante de uma difícil decisão, o músico criou a figura de linguagem das folhas que bailam oscilantes ao vento. A melodia que o acompanha é estruturada apenas pela guitarra, que parece embalar os conselhos e a voz de Spinetta. Sua letra diz

Cuida bien al niño  
Cuida bien su mente  
Dale sol de enero  
Dale un vientre blanco  
Dale tibia leche de tu cuerpo

Todas las hojas son del viento  
ya que él las mueve hasta la muerte  
Todas las hojas son del viento  
*menos la luz del sol*

Hoy que un hijo hiciste  
Cambia ya tu mente  
Cuídalo de drogas  
nunca lo reprimas  
Dale el áurea misma de tu sexo

Todas las hojas son del viento  
ya que él las mueve hasta la muerte  
Todas las hojas son del viento  
menos la luz del sol

A penúltima estrofe da canção contém um dos versos que mais chamam a atenção dos ouvintes. Diego Frenkel<sup>62</sup> recorda que ficou surpreso ao ouvir a frase “cuídalo de drogas” em um momento onde a direção roqueira parecia apontar para outra direção. Leo García<sup>63</sup> completa que em um primeiro momento, a ideia parecia

62 Frenkel foi vocalista da banda La Portuaria, conjunto formado a finais dos anos 80 e que alcançou grande popularidade no cenário do rock local.

63 Leo García é um músico que transita por distintas sonoridades intercalando em seus trabalhos rock, pop e eletrônico. O músico colaborou com diversos artistas como Gustavo Cerati e da chilena Camila Silva. Uma curiosidade é que García gravou uma versão de Milla, que no Brasil foi popularizada com o cantor Netinho.

ambígua, já que a canção prossegue com “nunca lo reprimas”, mas que entretanto, o que o músico queria dizer era “dale libertad y cuídalo”.<sup>64</sup> O espanto causado com o verso se deve em primeiro lugar, pela verbalização direta da palavra droga e também por representar o oposto daquilo que se vivia no universo roqueiro, onde “naufragar” ia muito além de frequentar lugares *subte* de Buenos Aires, era sobretudo, experienciar o limiar da inspiração advinda de uma série de substâncias químicas como a cocaína e o LSD.

A recomendação para proteger a criança das drogas marca ainda uma nova resolução de Spinetta que decidiu que não consumiria mais drogas pesadas. Contudo, o músico adverte que nem sua decisão e nem o conselho contido na música estão imbuídos de moralismo. Ele salienta ainda que

Nunca hubo ey mí semejante intención moralizadora. Yo no predico; yo vivo y lo hago con un convencimiento. Pero en esa canción, cuando digo “cuídalo de drogas” en realidad estoy diciendo: “Cuídalo de tu propia droga”. Todos los que pudimos salir de la mano pesada y mirar hacia atrás siempre concluimos que nuestros padres, la sociedad, la bomba atómica, Hitler, la Iglesia... todo eso nos llevó a consumir drogas, y esa fue nuestra forma de relacionarnos con el mundo. (BERTI, 2014, p. 90).

Ao realizar a análise das faixas de *Artaud* para a revista *Rolling Stone* em fevereiro de 2013, o jornalista Claudio Kleiman recordou ainda que o músico havia saído recentemente de *Pescado Rabioso* “uno de los símbolos del reviente”, por este motivo, “la declaración “cuídalo de drogas” sonaba valientemente transgresora” e podia ser compreendida também como um afastamento gradual dos traços identitários de sua antiga banda.

Todas las hojas son del viento, esta espécie de canção de ninar roqueira, foi a música escolhida pelo cartunista Ricardo Siri Liniers para prestar homenagem a Luis Alberto Spinetta quando de seu falecimento.

---

64 Informação verbal concedida por Leo García ao programa *Elepe*. TV Pública, 2009. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=kCzXLWSsMnY> > Acesso em: 21 de abril 2016.



Figura 12: Duendes.  
Fonte: *Blog Macanudo Liniers*.

Esta tirinha foi publicada no diário *La Nación* de 9 de fevereiro de 2012. Nela podemos observar os duendes, personagens recorrentes nos trabalhos do cartunista, cercados por pequenas folhas ao vento. Enquanto que um deles, canta um trecho da canção inserindo o título da composição de abertura de *Artaud*.

### Cementerio Club

Esta música com inspiração blues contou com a participação de Emilio Del Guercio no baixo, Gustavo Spinetta na bateria enquanto que Luis Alberto Spinetta com a guitarra elétrica criou aquele que seria um dos *riffs* mais emblemáticos do rock argentino<sup>65</sup>.

A música inicia como uma espécie de declaração romântica para “la nena” aos poucos a canção parece ganhar contornos mais sombrios, uma outra garota ganha a cena, a morte que habita este cemitério. Observemos sua letra que diz

Justo que pensaba en vos nena  
caí muerto  
¿quién le dio al pequeño Dios,  
el cetro gris del abismo?

<sup>65</sup> O riff produzido para *Artaud* foi sampleado anos mais tarde por Gustavo Cerati e inserido na faixa *Té para tres*, gravada em 1990 pela banda Soda Stereo. Cerati e Spinetta tiveram a oportunidade de tocá-lo juntos durante o show *Spinetta y Las bandas eternas* em 2009.

Sólo sé que no soy yo  
a quien duerme  
Sólo sé que no soy yo  
a quien duerme

Oye dime nena  
¿Adónde ves ahora algo en mí  
que no detestes?

Que solo y triste voy a estar  
en este cementerio  
qué calor hará sin vos en verano

Como vimos anteriormente, a morte era algo que rondava aqueles conflitivos anos, portanto havia uma certa recorrência do tema nas composições do período. Em seu livro *Crónica e Iluminaciones*, Eduardo Berti afirmou para o músico que acreditava que o aparecimento de canções que falassem sobre a morte neste momento não era apenas coincidência. O jornalista utilizou como exemplo *El show de los muertos* (1974), da dupla Sui Generis, uma composição com abordagem diferente da de *Cementerio Club*, mas que também escancara a morte em seu título sem rodeios ou metáforas. Em resposta a Berti, Spinetta disse

Cuando me preguntan en qué me inspiré para alguna canción, yo respondo que muchas veces partía de la necesidad de hablar de otras cosas, aunque finalmente terminé hablando de lo mismo que el noventa por ciento de la gente. Casi siempre los primeros dos versos establecen el código de lo que vas a decir y vos no podés dominar eso. Por ejemplo, cuándo escribí: “justo que pensaba en vos, nena caí muerto”, no sabía que después iba a decir todo lo otro ni que iba a terminar llamándose “Cementerio Club”. (BERTI, 2014, p.91).

Segundo o músico não houve intencionalidade em abordar o tema, mas ainda assim, Spinetta recorda uma anedota ocorrida cerca de dois anos após o lançamento de *Artaud*, uma narrativa que corrobora o clima repressivo que se vivia no momento, algo que sem dúvida, influíu na produção artística do período

Eso fue en la época de Banda Spinetta. En 1977, creo. Me llevaron preso sin ton ni son con otros músicos como Bernardo Baraj<sup>66</sup>, que ya entonces

---

66 O saxofonista Bernardo Baraj transitou pelos mais diversos estilos musicais colaborando com a obra de artistas como Sandro, Leonardo Favio, Litto Nebbia, o referente da música popular uruguaia, Rubén Rada e Luis Alberto Spinetta. Além disso, o músico passou também pelo tango,

eran súper profesionales. En una de las paredes de la celda estaba escrito un verso de esta canción: “qué solo y triste voy a estar en este cementerio”. Cuando me llevaron a ver al comisario el tipo me dijo que sus hijos tenían mis discos. “Bueno, no sólo tus hijos – le dije – alguien escribió una canción mía en un calabozo. Venga a ver”. Antes de dejar la comisaría volví a la celda y agregué “qué calor hará sin vos en verano”. (BERTI, 2014 p. 91).

Nesta passagem é possível vislumbrar mais que um relato sobre o período em que os músicos e o público roqueiro eram alvos potenciais para detenções arbitrárias. Conseguimos perceber também o caráter dinâmico da cultura e especificamente da música. A letra da canção, que partiu de *Artaud*, sem nenhum tipo de pretensão em se transformar em uma espécie de hino geracional de engajamento político-ideológico, termina na parede de uma cela como a impressão digital de uma época. Esta frase escrita nesta parede talvez com fúria, dor ou saudade, pode ter sido o único alívio possível para suportar o enclausuramento. A apropriação de palavras alheias neste momento se tornam tão íntimas e pessoais que resultam nos únicos versos possíveis.

*Cementerio Club* foi uma das canções escolhidas para integrar o set list do show *Spinetta y las bandas Eternas*. Acompanharam o músico durante a apresentação o irmão, Gustavo Spinetta na bateria, Guillermo Vadalá<sup>67</sup> no baixo e Claudio Cardone<sup>68</sup> nos teclados.

Por

A terceira faixa do álbum foi composta em parceria<sup>69</sup> com a então namorada, Patricia Salazar, na casa dos pais de Spinetta – hoje a mítica casa do bairro de

---

folclore e música clássica junto da orquestra do Teatro Colón.

67 O baixista colaborou com diversos artistas, mas foi com Fito Páez que Vadalá se tornou reconhecido, participando das gravações de álbuns como *El amor después del amor* (1992), *Ey!* (1988) e *Naturaleza Sangre* (2003). Vadalá trabalhou também com Julieta Venegas, Jennifer López e Colin Hay, cantor da banda *Men at Work*.

68 O tecladista e arranjador iniciou sua carreira em sua cidade natal, Rosário, no início da década de 80. Ao se mudar para Buenos Aires, Cardone passou a integrar a banda de Luis Alberto Spinetta. O músico ainda realiza trabalhos em parceria com David Lebón, Illya Kuryaki and the Valderramas e Fito Páez.

69 Ainda que a parceria tenha sido reconhecida por Spinetta em programas como *Elepé* (2009), a co-autoria de Patricia não foi creditada no disco.

Belgrano – local que serviu como cenário para os inúmeros ensaios de sua primeira banda de destaque, Almendra.

O processo de composição de *Por* é lembrado por Gustavo e Luis Alberto Spinetta como algo experimental, um exercício de composição que foge de uma estrutura tradicional. Spinetta afirma que buscou provar algo diferente com esta canção. Desejava criar uma sequência de palavras aparentemente sem qualquer conexão entre si, mas que ainda assim, pudessem ampliar seus significados aliados à melodia se transformando em uma experiência imagética para seus ouvintes. Nesta canção, assim como em *Todas las hojas son del viento*, apenas a guitarra acústica acompanha a voz de Spinetta. Observemos sua peculiar letra

Árbol, hoja, salto, luz  
 Aproximación  
 Mueble, lana, gusto, pie  
 Té, marcas, miradas  
 Nube, loba, dedo, cal  
 Gesticulador  
 Hijo, cama, menta, sien  
 Rey, fin, sol, amigo, cruz  
 Alga, dado, cielo, riel  
 Estalactita, mirador, corazón  
 Hombre, rayo, felpa, sed  
 Extremidad, insolación, parecer  
 Clavo, coito, dios  
 Temor, mujer,  
 Por

Esta composição possui uma estrutura gramatical curiosa. Como podemos ver, *Por* não possui nenhum verbo, deste modo, nenhuma oração é formada nesta letra. Quase todas as palavras escolhidas para este “experimento” são substantivos, com exceção da palavra que finaliza e que dá nome à composição. Aliás, esta é outra particularidade da canção, que encerra com uma preposição, uma classe de palavras que são utilizadas como elo com outros elementos dentro de uma frase e que aqui é apresentada como uma espécie de ponto final. O jornalista da revista *Rolling Stone*, Claudio Kleiman classifica a canção como “una de las experimentaciones semánticas más arrojadas (y exitosas artísticamente) de las

emprendidas por el cantante en toda su carrera” (ROLLING STONE, 02/2013). O professor Jorge Monteleone vai além e afirma que

(...) la melodía funciona como gestualidad dramática, una mímica de interjecciones que ayuda a saborear cada término hasta despertar en nosotros resonancias inesperadas que no dependen de la lógica del sentido. (MONTELEONE, 2010, p. 203).

Monteleone defende ainda que a ideia de que a composição não possui conectividade é falsa e aponta, ainda, uma distante semelhança entre a experimentação de Spinetta e a forma de escrever de Antonin Artaud. Ao analisar a letra da música diz

Pero acaso la mejor descripción de este texto no se resuelve afirmando que se trata de una serie de palabras sin conexión sintáctica, porque su conectividad está dada por un elemento que en la poesía es previo a la sintaxis y la modeliza: el ritmo. Se emparenta lejanamente con lo que para Artaud era la glosolalia, que depende de una acción en cierto modo física de los sonidos del poema, sin sentido aparente. Es decir, los vocablos en su manifestación corporal, que aquí está dada por su articulación en la voz que los canta. (MONTELEONE, 2010, p. 205).

Deste modo, mais importante que uma conexão entre palavras, *Por* demonstra que o ritmo e a forma de proferir cada um dos vocábulos é fundamental para o resultado final da canção.

### Superchería

O início suave, em compasso de valsa e os coros de Spinetta, García e Del Guercio nos embalam com a repetição da palavra *superstición* por quase um minuto. Tempo suficiente para adentrar na canção e deixar-se levar entre o ritmo e a ilusão do regresso de Almendra. No entanto, como quem estoura uma bolha que ainda não ganhou os céus, os músicos aceleram o ritmo para enfatizar “Siempre soñar, nunca creer. Eso es lo que mata tu amor”. E mais uma vez Spinetta nos demonstra que em sua carreira o caminho sonoro a seguir sempre terá um novo sabor, ainda que por vezes, ele nos pareça familiar. Observemos a letra da canção

## Superstición

Siempre soñar, nunca creer  
 Eso es lo que mata tu amor  
 Siempre desear, nunca tener  
 Eso es lo que mata tu amor  
 Lo mismo da morir y amar

Superstición  
 Siempre temblar, nunca crecer  
 Eso es lo que mata tu amor  
 Siempre llorar, nunca reír  
 Eso es lo que mata tu amor

Lo mismo da morir y amar

Y cuando te das cuenta que es tu amigo  
 quien te da la mano  
 Entonces, para vos y no existe el miedo  
 ni el dolor, ni el frío  
 Estás cómodo con él en tu casa  
 y sólo ves las estrellas de espuma  
 y no hacés más nada porque creés  
 que ahora ya no estás más solo  
 si te diera al menos un porqué

Esta música é como tocar Almendra com as mãos, entretanto a melodia logo se dissolve em uma sonoridade sem nome nem definição, brinca justamente com a ideia da sobreposição do falso sobre o real. Talvez por isso, o músico tenha optado por este tipo de introdução que atua como uma armadilha aos desavisados, *Superchería* é a fraude, o embuste. A música fala sobre as superstições que nos conduzem a uma série de privações que acreditamos serem necessárias para atingir o êxito. Um êxito que se revela quimérico e inalcançável. Frente a isso, podemos ser levados a um estado de ressentimento, de descrença, da morte do amor como coloca o músico.

A melodia possui partes rítmicas distintas. Inicia com a valsa – o embalar do sonho da *superstición* – passando para um rock mais pesado, responsável por acelerar a canção e criar um sentimento de apreensão e fracasso. O tom dramático é acentuado pela forma de entonação dos versos como observa Kleiman el

esquema de pregunta-respuesta entre la voz líder y el coro ("eso es lo que mata tu amor"), que opera como en el teatro griego, recuerda al de "Figuración", de Almendra. La interpretación vocal de Spinetta es extraordinaria, mientras hace una de las múltiples alusiones que hay en el disco a los factores (sociales, individuales) que coartan la libertad ("siempre temblar, nunca crecer."). (ROLLING STONE, 02/2013).

Há uma quebra na tensão entre a primeira e a segunda estrofe com a entrada compassada da valsa, novamente repetindo a palavra supestición. Ao finalizar a segunda estrofe temos a sensação de que a transição será feita novamente com o compasso 3x4 anterior. No entanto, como em um jogo onde as regras são modificadas à medida que se joga, a música segue para a terceira estrofe sobre a base rítmicas de um jazz, para finalizar na calmaria do coro. As três partes muito distintas entre si conseguem se encaixar com perfeição aos arranjos e modulações de Spinetta, Del Guercio e García.

Anos mais tarde, em 2007, surgia na cidade de Buenos Aires, Superchería, uma banda de indie-rock cujo nome está diretamente vinculado à composição de Luis Alberto Spinetta. Em entrevista ao jornal *Página/12* os integrantes da banda explicam

El nombre, claro, surgió por la canción de Artaud, el disco de Spinetta favorito de Pira. "Pensaba en los Rolling Stones, que sacaron el nombre de una canción de Muddy Waters o Radiohead, que es una canción de Talking Heads. Superchería es una linda palabra, una hermosa canción". (PÁGINA/12, 11/2016).

La sed verdadera

A canção que abre o lado B do álbum possui tom intimista, é quase um desabafo de Luis Alberto Spinetta. A melodia composta de guitarra acústica e breves acordes de guitarra elétrica é a linha condutora para a narrativa cuja letra diz

Sé muy bien que has oído hablar de mí  
y hoy nos vemos aquí

Pero la paz  
en mí nunca la encontrarás  
si no es vos, en mí nunca la encontrarás

Por tu living o fuera de allí no estás  
pero hay otro que está  
y yo no soy  
yo sólo te hablo desde aquí  
él debe ser la música que nunca hiciste  
Viste la piel  
creíste en todo lo que yo te di  
nada salió de vos ¡ah! Mira el fuego  
Las luces que saltan a lo lejos  
no esperan que vayas a apagarlas, jamás

Claudio Kleiman (2013) relacionou o conteúdo da canção aos conflitos de Spinetta diante do comportamento de parte de seu público. Como vimos anteriormente, o músico não compreendia como havendo espaço para novas sonoridades muitos ainda desejam que ele se dedicasse a um único estilo, que se mantivesse encapsulado dentro dos mesmos padrões. Outra atitude desaprovada por Spinetta era o fanatismo de alguns de seus seguidores. Uma atitude que os levava a aplaudir qualquer ação do ídolo para em pouco tempo execrar outras, formando uma dinâmica que, como pudemos observar, criou nichos de rivalidade entre o público de alguns roqueiros.

A leitura realizada por Kleiman parece bastante acertada sobretudo quando observamos *Artaud* em sua totalidade e consideramos também o manifesto escrito por Spinetta e distribuído na apresentação do álbum. Quando tomamos versos como “pero la paz en mí nunca la encontrarás” ou “yo sólo te hablo desde aquí. Él debe ser la música que nunca hiciste” somos levados a pensar em uma relação assimétrica, com ares de incompreensão quase melancólica. Kleiman completa “Luis parece criticar cierta actitud indolente del público que espera que todo venga del artista, sin hacerse cargo de su propia vida” (ROLLING STONE, 02/2013).

## Cantata de Puentes Amarillos

Uma das músicas mais reverenciadas do álbum e também da carreira de Luis Alberto Spinetta é a faixa de número seis de *Artaud, Cantata de Puentes Amarillos*. A música que possui mais de nove minutos – ultrapassando *Cristálida*, a então detentora do recorde de maior duração do artista – é um verdadeiro passeio pelas mais diversas formas sonoras e imagéticas.

Sua introdução inicia com o dedilhar do violão – e até a entrada do “la la la” cantarolado, só é possível ouvir um dos canais da gravação, dando a sensação de que apenas o lado esquerdo do fone funciona – prossegue com ares de ensaio com a entrada do solfejo<sup>70</sup> e segue com a advertência de que “todo camino puede andar”. Observemos a letra completa da canção

Todo camino puede andar  
 Todo puede andar...  
 Con esta sangre alrededor  
 no sé que puedo yo mirar  
 la sangre ríe idiota  
 como esta canción  
 ¿ante qué?

Ensucien sus manos como siempre  
 Relojes se pudren en sus mentes ya

y en el mar naufragó  
 una balsa que nunca zarpó  
 mar aquí, mar allá

En un momento vas a ver  
 que ya es la hora de volver  
 pero trayendo a casa todo aquél  
 fulgor  
 ¿y para quién?

Las almas repudian todo encierro  
 las cruces dejaron de llover

sube al taxi, nena  
 los hombres te miran

---

<sup>70</sup> Leitura cantada ou ritmada das notas.

te quieren tomar  
 ojo el ramo, nena  
 las flores se caen, tienes que parar  
 Vi las sonrisas muriendo en el  
 carrusel  
 Vi tantos monos, nidos, platos de  
 café

platos de café, ah

Guarda el hilo, nena  
 guarden bien tus manos  
 esta libertad  
 ya no poses, nena  
 todo eso es en vano  
 como no dormir

Aunque me fuercen yo nunca voy a decir  
 que todo tiempo por pasado fue mejor  
 mañana es mejor  
 Aquellas sombras del camino azul  
 ¿dónde están?  
 yo las comparo con cipreses que vi  
 sólo en sueños  
 y las muñecas tan sangrantes  
 están de llorar  
 y te amo tanto que no puedo  
 despertarme sin amar  
 y te amo tanto que no puedo  
 despertarme sin amar

¡No! nunca la abandones  
 ¡No! puentes amarillos  
 Mira el pájaro, se muere en su jaula  
 ¡No! nunca la abandones  
 Puentes amarillos, se muere en su jaula  
 Mira el pájaro, puentes amarillos  
 Hoy te amo ya  
 y ya es mañana  
 Mañana  
 Mañana  
 Mañana

Esta é uma canção dinâmica que explora não apenas formas de linguagem diferentes – por vezes um estilo formal, em outros momentos coloquial – mas

também joga com os diversos ritmos e melodias. Sobre seu caráter dinâmico, o escritor Juan Carlos Díez declara

Cantata de puentes amarillos creo que es una canción hecha de pequeñas canciones que parece como que se van refractando entre ellas y se van encontrando entre ellas y se unen al final tanto musicalmente como poéticamente. En cuanto a la letra, es el tema, creo que de todo el disco, en que más claramente se nota la influencia de las lecturas que él tenía en ese momento, por supuesto, las lecturas de Artaud y particularmente el libro Van Gogh el suicidado por la sociedad y también Las cartas a Théo, escrito por el mismo Van Gogh y de ahí creo que proviene los puentes amarillos y los cipreses. Después, me parece muy importante que en la misma letra hayan un montón de preguntas muy pertinentes para esa época también ¿no? Por ejemplo, cuando dice “con esta sangre alrededor no sé que puedo yo mirar. La sangre ríe idiota como esta canción ¿y ante quién? Tenía mucho que ver con esta época tan oscura.”<sup>71</sup>

A exemplo de *Superchería*, onde o músico também buscou criar estruturas rítmicas diferentes para cada uma das partes da canção, *Cantata de Puentes Amarillos* parece evoluir como um caleidoscópio que vai revelando diferentes texturas líricas, visuais e sonoras. Díez fala da visibilidade das leituras de Spinetta na letra desta obra, mas também a relaciona com os desdobramentos políticos e sociais deste período. Logo no início da canção o músico dispara: “con esta sangre alrededor no sé que puedo yo mirar”. Segundo ele, (Berti, 2014, p. 93) o sangue ao que se refere pertence a Heliogábalos e Van Gogh mas poderia facilmente descrever a violência do Estado e eventos como *Trelew* e *La Masacre de Ezeiza*

(...) probablemente hasta la Matanza de Ezeiza haya influido, aunque yo no me dé cuenta – dice y de inmediato recuerda un episodio de aquella época – una de las cosas que me quedaron grabadas es cuando me llevaron en cana por, averiguación de antecedentes y vi un cadáver en el patio de la comisaría, manando sangre. Un tipo de unos treinta años tirado boca abajo sin siquiera un manto, con un par de agujeros de bala y a su alrededor, una especie de lago de sangre. Esas cosas me marcaron sin dudas. Con esa sangre allí, ¿qué podía hacer? Yo me veía ahí en el patio, cagándome de frío, y me preguntaba: “qué hago acá, qué pasa?” (BERTI, 2014, p.93).

Nas palavras de Spinetta percebemos que ainda que não exista a intencionalidade de falar sobre assuntos cotidianos – como a repressão dos anos 70 – o autor e sua obra estão inseridos neste determinado período temporal,

<sup>71</sup> Informação verbal concedida Juan Carlos Díez ao programa *Elepe*. TV Pública, 2009. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=aXHUW6gazR0> > Acesso em: 21 de abril 2016.

fazendo com que suas obras carreguem as impressões de seu tempo. Outra leitura interessante a respeito do sangue, mencionado nos versos iniciais da música, é realizada pelo professor Jorge Monteleone que observa

La “sangre” también alude a los ritmos corporales, la compenetración del cuerpo constelado del rocker con su arte, tal como Spinetta lo declaró en una entrevista de 1973: “El material del disco Artaud yo lo sentía en mi sangre, por la forma aparente y la forma real. Traté de darle a ese material el sonido de mi sangre.” (MONTELEONE, 2010, p. 201).

Monteleone encontra nas palavras do músico possíveis novos significados para a utilização do vocábulo. Nesta interpretação a palavra está mais ligada ao seu simbolismo sugerindo assim, não apenas o ceifamento da vida ou um ambiente violento, mas também o seu caráter de substância primordial da vida, um elemento de união, ou ainda o signo máximo da entrega. Se tomamos também a ruptura de Pescado Rabioso, presumimos que exista um movimento – ainda que involuntário do músico – de finalizar esta etapa musical de forma imperativa. Isso porque, assim como vimos anteriormente, Spinetta queria demonstrar que ele era o cerne de Pescado e que “podía haber tenido esos músicos como otros; quería tocar mis canciones, expresarme tal como me sentía y me parecía una deformidad empezar a sacar temas de rock y blues como si fuera la época de Manal (BERTI, 2014, p. 83).

A terceira estrofe converge com esta interpretação. Os versos falam de uma “balsa que nunca zarpó”. A associação aqui no entanto, perpassa a canção de Pipo e Tanguito. Este naufrágio fala de uma frustração geracional que percebeu que não seria possível mudar o mundo com flores e guitarras. Esta metáfora remete também à imagem do rock frente ao espelho com um reflexo que revela sobretudo, o insucesso da aplicação de seu discurso na prática. O rock não havia conseguido atuar como um propulsor para mentes livres e nem estava fora do *establishment*, algo que era muito importante para a primeira geração.

Partindo agora para as referências mais diretas às leituras de Spinetta contidas na canção, utilizarei análise do jornalista Eduardo Berti que afirma ter encontrado uma série de pontos de contato entre a letra da música e o livro do pintor Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*. O jornalista percebe ainda correlações com as pinturas do holandês. Berti relaciona o verso “Mira el pájaro, se muere en su jaula” a

um trecho de uma das cartas que o pintor enviou a seu irmão, quando Vincent relata a agonia de um pássaro enjaulado que deseja ser livre como os outros pássaros. Outras duas conexões dizem respeito ao ciprestes “yo las comparo con cipreses que ví sólo en sueños” e com a ponte amarela que dá nome à canção. O jornalista esclarece que

Los cipreses eran una de las grandes obsesiones de Van Gogh, como pintor. En un pasaje le confiesa a Theo: “Los cipreses me preocupan siempre; quisiera hacer con ellos una cosa como las telas de los girasoles”. Uno de sus cuadros más conocidos lleva por título “Camino con cipreses”. (BERTI, 2014, p. 92).

Abaixo podemos observar duas reproduções de obras de Vincent Van Gogh. A primeira delas, citada anteriormente por Berti, tem nos ciprestes os elementos centrais, já na página 148 encontramos a reprodução de *Ponte de Langlois em Arles*.



Figura 13: Reprodução do quadro de Vincet Van Gogh, Caminho de Ciprestes sob o céu estrelado Fonte: Impressionismo, neo-impressionismo e pós-impressionismo.

Neste quadro, observamos que além dos ciprestes existe uma preponderância de tonalidades azuladas – característica que não é exclusiva desta obra, uma vez que ocorre algo semelhante em *A Noite Estrelada* (1889) e *Campo de Trigo com Ciprestes* (1890), por exemplo – referência pictórica que remete aos versos que mencionam as sombras do caminho azul.

Eduardo Berti (2014) p. 92) prossegue com sua análise e afirma que o título da música – que faz menção à uma ponte amarela – também é uma referência ao pintor holandês. O jornalista observa que “El único puente amarillo que puede observarse en la obra de Van Gogh es un retrato del puente levadizo de Langlois, en Arles”.



Figura 14: Reprodução do quadro de Vincent Van Gogh  
Fonte: Museu das Artes.

Na reprodução da imagem, os elementos que mais remetem à composição de Spinetta são, naturalmente, a ponte amarela e também o movimento da água, realizado pelas lavadeiras e a carroça que transita sobre a ponte. Estes dois últimos elementos nos remetem à ideia de movimento, posto que a canção inicia com “todo camino puede andar”.

Cantata de Puentes Amarillos atua como uma aglutinadora de referências intermediáticas que transpassam também os limites do material fonográfico para impregnar-se como elemento cotidiano nas cidades. Saíram desta canção duas das frases mais recordadas do rock argentino: “Las almas repudian todo encierro” e “Mañana es mejor”.

A exemplo do ocorrido com os versos de *Cementerio Club*, escritos na parede da cela de uma delegacia, as frases de Cantata de Puentes Amarillos ganharam forma junto à concretude dos muros, tornaram-se voz e estímulo para aqueles que compartilham o mesmo espaço urbano. É importante perceber que neste momento, muitas das experiências que antes ocorriam nos espaços públicos, se trasladaram para o virtual. Contudo, as intervenções urbanas alcançaram uma maior ressonância, uma vez que ao serem compartilhadas na internet podem ser visualizadas por um grande número de pessoas ao redor do mundo sem que essas pessoas habitem o mesmo espaço físico.



Figura 15: Intervenção do grupo AcciónPoética J.J. Castelli, Chaco. Fonte: Tumblr



Figura 16: Frase escrita nas ruas de Buenos Aires. Fonte: Tumblr

Nas imagens, temos um exemplo da utilização dos versos da música em intervenções urbanas que são potencializadas através do compartilhamento das fotos na internet, ferramenta que facilitou a transposição das fronteiras nacionais de grupos como o Acción Poética.<sup>72</sup>

Bajan

“Si hay un sueño cumplido, es este”

Gustavo Cerati

A sétima faixa do disco inicia com as linhas do baixo de Del Guercio bem marcadas, impondo uma pegada roqueira para a melodia que segue com Gustavo Spinetta na bateria e Luis Alberto na guitarra e no vocal. Sua letra diz

Tengo tiempo  
para saber si lo que sueño  
concluye en algo  
No te apures ya más, loco  
porque es entonces cuando las horas

bajan, el día es vidrio sin sol  
bajan, la noche te oculta la voz  
y además vos querés sol  
despacio también podés hallar la luna

Viejo roble  
del camino  
Tus hojas siempre se agitan algo  
Nena nena  
que bien te ves  
cuando en tus ojos no importa si las horas

bajan, el día se sienta a morir  
bajan la noche se nubla sin fin  
y además vos sos el sol  
despacio también podés ser la luna

---

72 O movimento teve início em 1996 no México. Sua proposta é ocupar espaços urbanos através de intervenções pintando versos de poemas e canções nos muros das cidades. Ao longo dos anos, o grupo transpôs as fronteiras mexicanas ganhando colaboradores em diversos outros países como Peru, Argentina e Brasil.

Não existe nesta canção uma grande modificação rítmica em sua estrutura. A música se desenvolve como um rock lento com boa harmonia entre os instrumentos. A canção possui mais de três minutos de duração, cujo minuto final está marcado pelo instrumental com destaque para a guitarra que encerra a canção em *fade out*. A respeito de sua letra, o jornalista Claudio Kleiman observou que

Es quizá la canción más optimista en un trabajo signado por el sufrimiento, con sus imágenes sobre el paso del tiempo impregnadas de cándida juventud ("tengo tiempo para saber/ si lo que sueño concluye en algo"). El mensaje final establece una clara conexión con la utopía hippie, aún presente tanto en la mente de Luis como en los sueños de su generación. (ROLLING STONE, 02/2013).

E de fato encontramos nesta composição elementos que remetem à luminosidade. Estão presentes as alegorias do sol e da lua, mas também a relação com o correr dos dias, onde o tempo é um horizonte aberto, quase uma contraposição com a letra de *Cementerio Club*.

Bajan ganhou nova voz e renovou seu público ao ser inserida no primeiro álbum solista de Gustavo Cerati, *Amor Amarillo* (1993). Em 2007, Cerati realizou um concerto aberto na cidade de Buenos Aires que reuniu um público superior a 200.000 pessoas. Na ocasião, o músico contou com a participação de Luis Alberto Spinetta como convidado especial nas músicas *Té para tres* e *Bajan*, as mesmas canções que repetiriam anos mais tarde no concerto *Spinetta y Las Bandas Eternas*. Sobre o show de Cerati, realizado em março de 2007, a revista Rolling Stone de abril daquele ano – o número que trazia o ranking dos 100 melhores álbuns do rock nacional – publicou

"!Fui tan feliz! Lo sentí como el mejor show de mi vida". Eso lo dijo Gustavo Cerati al periodista Sebastián Ramos poco después de bajarse del escenario de La Pampa y Figueroa Alcorta, sí, en el corazón del Bajo Belgrano, dónde no sólo cautivó a una multitud en el cierre del ciclo del gobierno porteño sino que, aun sin saberlo, homenajeó al disco elegido en el primer puesto de Los 100 mejores discos del rock nacional. Junto al Flaco Spinetta interpretó "Bajan", del disco *Artaud*. (ROLLING STONE, 04/2007, p.4).

A versão de Cerati possui poucas diferenças para a original. O músico inclusive inicia a canção recorrendo a um vocal mais agudo, buscando se aproximar

da voz de Spinetta. A respeito da versão realizada duas décadas após o lançamento de *Artaud*, Spinetta opinou

Para mí es muy importante que él haya hecho este tema, me conectó con un montón de gente que no escuchaba mi música y que por ahí también tampoco lo hace ahora. Es muy buena (...) Ahora me gusta mucho más que haya hecho Bajan, que cuándo lo escuché por primera vez, no porque no me gustara la versión, sino porque ahora conociéndolo a él un poquito más musicalmente, me gusta más todavía.<sup>73</sup>



Figura 17: Show Spinetta y Las Bandas Eternas  
Fonte: *Infobae*.

Na imagem, extraída do show *Spinetta y Las Bandas Eternas* de 2009, podemos ver Cerati correndo em direção a Luis Alberto Spinetta após finalizarem o

---

<sup>73</sup> Informação verbal concedida por Luis Alberto Spinetta ao programa *Elepe*. TV Pública, 2009. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=kCzXLWSsMnY> > Acesso em: 17 jan. 2017

*duo* com *Bajan*. Após concluir a apresentação Cerati afirmou “si hay un sueño cumplido es este”.

A Starosta, el idiota

Pudemos observar nos temas anteriormente transcritos, uma estreita relação entre as composições contidas no disco e a obra do autor homenageado por Spinetta. Entretanto, talvez seja esta a canção onde melhor sentimos a experiência de imersão na obra de Antonin Artaud através do som. A melodia inicia sem introdução com piano e voz – o instrumento foi tocado por Spinetta, mas no álbum não foram inseridos os créditos para o músico – e aos poucos vai ganhando elementos dramáticos sobre os quais Maria Restiffo observou

El tiempo se suspende y los sonidos graves del piano crean una atmósfera cada vez más agobiante, misteriosa, lúgubre, pareciéndose a veces a truenos lejanos. Estos toques aislados se transforman luego en una especie de trémolos irregulares y gradualmente se van incorporando a esta trama sonidos como de una radio distante, mal sintonizada, en la que se percibe una guitarra eléctrica distorsionada. Luego se agrega una batería, que acentúa más el efecto de mala sintonización. Gradualmente el piano va espaciando sus intervenciones. Ingresa suavemente el estribillo de “She love’s you” de Los Beatles, que se va perdiendo a lo lejos. El piano se transforma en un eco casi imperceptible y en primer plano se escucha ahora un llanto ¿de hombre, de mujer? El piano se calla por un momento, aligerando la textura y dándonos cierto alivio del clima siniestro. Sobre este llanto, que se hace cada vez más angustioso, aparecen las últimas intervenciones graves del piano, muy de fondo. (RESTIFFO, 2011, p. 06).

A textura criada pelo piano, que segundo Spinetta foi feita de improviso (DIEZ, 2006 p. 100), é fundamental para a construção do clima lúgubre que envolve esta composição e a entrelaça com a obra do francês. Observemos sua letra

Bocas del aire del mar,  
beban la sal de esta luz, para sí...

Ya coman en la eternidad,  
algo se va a ahogar...  
y es este ardor,  
y es esta la fiebre,

del que espera,  
frente al despertar...

Vámonos de aquí...

No llores más,  
ya no tengas frío...  
no creas que ya no hay más tinieblas...  
tan sólo debes comprenderla...  
es como la luz en primavera  
es como la luz en primavera...

Altas mareas del sol,  
llenen sus bocas con él,  
el idiota...

Ya nada puedo hacer por él,  
él se quemará,  
mirando al sol...  
y es esta la historia,  
del que espera para despertar...  
¡Vámonos de aquí!

O personagem central da narrativa, o idiota, parece estar condenado, atado à sua ignorância como um expectador inerte de sua própria existência “él se quemará, mirando al sol. Y es esta la historia, del que espera para despertar”. Starosta como vemos, só é citado no título da canção. Quando questionado sobre a escolha do nome do personagem Spinetta revelou

Starosta no es nadie y a la vez somos todos. Es un nombre que nos llamaba la atención com Emilio (Del Guercio), desde muy temprano [se ríe]. Cuando yo era chico había unas figuritas que se llamaban Starosta y también una marca de cucuruchos para helado. En la letra del tema no menciono ningún apellido pero a la hora de ponerle un título me acordé de Starosta que para mí, es el nombre de un idiota. Nadie se puede llamar así. Imaginate que Spinetta se parece bastante a Starosta... como si fuera un Spinetta exagerado que termina siendo un idiota. En la canción le hablo a esa parte idiota que tengo: “No llores más, ya no tengas frío/ no creas que ya no hay más tinieblas”. (BERTI, 2014, p.89).

Na fala do compositor se revela certa intenção de brincar com o lado idiota de cada um de nós, com nossa parte ingênua e por vezes apática que espera para

despertar mas que no entanto, está tomada por uma grande aflição. E é contra a idiotice que devemos lutar, sem nos convenceremos de que “no hay más tinieblas”.

### Las habladurías del mundo

Em uma audição descuidada, a introdução da última faixa do álbum parece uma variação melódica da canção anterior. Esta sensação causada pelas guitarras distorcidas também é apontada por Marisa Restiffo em seu artigo *Pescado Soluble: El surrealismo de Luis Alberto Spinetta* (2011). Neste trabalho, a autora analisa possíveis correlações entre a obra de Luis Alberto Spinetta e o Surrealismo, uma vez que constantemente, as composições do músico são adjetivadas como obras inspiradas nesta corrente estética. A autora observa que “Esta clase de organización formal podría dar lugar a intentos de establecer alguna relación con la estructura del sueño, compuesto también de pequeños retazos” (RESTIFFO 2011, p. 6).

O paralelo entre a forma de estruturar algumas canções do álbum e os sonhos é uma leitura interessante, pois se considerarmos a escolha do nome de um dos referentes do surrealismo e o projeto do álbum como um todo, capa, composições, manifesto e performance da apresentação – dos quais falarei mais adiante – percebemos que existem diversos elementos que remetem ao campo onírico. Entretanto, *Las habladurías del mundo* é anterior ao processo de criação do álbum – e certa imersão do autor na obra de Artaud – já que foi composta para integrar um dos álbuns anteriores de *Pescado Rabioso*. Vejamos a letra desta canção

Toda la ternura me darás,  
si te ofrezco ser,

parte de tu cuerpo...  
y ya al acariciarme me darás,  
los espejos que son,  
en tu día del alma...

Mientras oigo trinos voces,  
oigo más, son aquellos,

los Dioses que nos escuchan...

No estoy atado a ningún sueño ya...  
las habladurías del mundo,  
no pueden atraparnos...

Veo las palabras nunca son,  
lo mejor para estar desnudos,  
ni la anaconda es como el buey,  
ya no hay más,  
reyes de la selva...

Toda la ternura me darás,  
si te ofrezco ser,  
parte de tu cuerpo...

No estoy atado a ningún sueño ya...  
las habladurías del mundo,  
no pueden atraparnos...

A melodia possui base roqueira com guitarra, bateria e baixo bem marcados. Uma vez mais, se unem à Spinetta os ex-companheiros de Almendra, Emilio Del Guercio e Rodolfo García em uma sintonia que segundo Claudio Kleiman (2013, 02/2013), atua como ponte para o álbum duplo da antiga banda do músico. O jornalista acrescenta ainda que este tema não estaria deslocado se tivesse sido inserido neste disco de Almendra ou no último álbum de Pescado Rabioso.

A guitarra remete a ritmos latinos, sobretudo aos arranjos do mexicano Carlos Santana, que dias antes da apresentação de Artaud realizou um show em Buenos Aires, um evento que ganhou certo destaque nos jornais argentinos. O diário Clarín publicou notas a respeito do espetáculo em 14 de outubro de 1973 cujo título dizia *Santana entre nosotros. "somos hijos de Dios"* (CLARÍN, 14/10/1973, p. 22).

A letra, segue o traço de outras composições de Spinetta, uma vez que é povoada por imagens metafóricas que parecem se agitar por entre a melodia. Quando questionado por Eduardo Berti sobre o objeto desta canção, Spinetta respondeu "Entonces se comentaba que yo estaba saliendo con tal o cual mina, o que me picaba; la canción responde a todo lo que siempre se dice de alguien que es famoso, que se hace público" (BERTI, 2014 p.90). Deste modo, conseguimos visualizar as "*habladurías*" as quais se refere e uma vez mais, somos impelidos a

identificar uma espécie de inimigo contra o qual se deve lutar. Este recurso figurado não é utilizado apenas em outras composições do autor, mas também é algo recorrente na história do próprio movimento rock, como vimos anteriormente.

Com seu ritmo alegre, esta canção contém uma mensagem otimista de liberdade possível, de uma liberação de todas as formas de ataduras e limites que parecem dialogar com a capa irregular do álbum. Além disso, sua melodia ajuda a quebrar o clima introspectivo e melancólico das faixas do lado B – com exceção de Bajan – atuando como uma boa conclusão para o álbum que pretendeu ser um antídoto contra a dor e o sofrimento.

#### 3.1.1.1.1 Uma breve experiência surrealista

“Creo que ustedes hacen mucho más por mí de lo que yo hago por ustedes”

Luis Alberto Spinetta

*Artaud* foi apresentado pela primeira vez em um domingo pela manhã no Teatro Astral, localizado na célebre avenida Corrientes de Buenos Aires. Ao ingressar na sala, além de receber o manifesto *Rock: Música dura, la suicidada por la sociedad*, o público também era imerso nas projeções de fragmentos de *O gabinete do doutor Caligari* (Robert Wiene, 1920) e *Um cão andaluz* (Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929). Também foram projetados alguns curta-metragens assinados por Hidalgo Boragno<sup>74</sup>.

A sonorização do ambiente ficou a cargo do recentemente lançado *The dark side of the moon* do Pink Floyd, e também de obras de Edward Elgar e Jimi Hendrix. Segundo a revista *Pelo* de novembro de 1973, o público presente no local foi de 1.500 assistentes.

---

74 Em entrevista a Juan Carlos Diez, Spinetta mencionou sequestro sofrido pelo amigo Hidalgo Boragno durante a última ditadura cívico-militar. O músico relata “Un gran amigo mío estuvo seis meses desaparecido y no tenía nada que ver con nada. Se llamaba Hidalgo Constante Boragno, y era el que me había hecho la tapa de Alma de diamante, la de A 18 minutos del sol y las fotos del primer disco de Invisible. Cuando lo largaron, lo habían enfermado tanto, que terminó muriéndose igual. (DIEZ, 2006 p. 92).

Ao surgir no palco, Spinetta anunciou “anoche tuve un sueño que ponía las manos em una pintura verde y amanecí así<sup>75</sup>”. O músico fazia referências às luvas de borracha colorida que usava nas mãos. Sobre esta performance ele recorda

Aparecí con guantes de cocina amarillos com todo el talco adentro. Cuando me los saqué surgió el talco y se rompió un espejo que yo había puesto en el escenario. Aparte había llevado algo que tiene mala reputación y son los fósforos Ranchera. Yo recorté la caja y me pegué en la remera. Se rompió el espejo y en un momento me mandaron a ya sabés dónde... Fue todo producto de la misma iniquidad, hubo un poco de mala suerte. (DIEZ, p. 109).

Lamentavelmente, não foram encontrados registros fílmicos desta apresentação, no entanto, existem registros em áudio disponíveis no *Youtube*. Um deles, foi gravado pelo hoje professor da Universidad de Lanús, Eduardo Avelleira. Na gravação é possível ouvir o estrondo do espelho se partindo, a voz de Spinetta dizendo “buena suerte” e o ruído da plateia entre gritos e risadas.

O jogo entre o real e o sonho comandado pelo músico, converge com a interpretação realizada por Marisa Restiffo (2011 p. 06), que relaciona a estrutura de algumas das canções do disco e a forma de transição entre elas com um campo onírico. Deste modo, vemos que também durante a apresentação do álbum, o artista buscou utilizar elementos que possibilitassem a imersão do público em uma experiência íntima que transitou pelos dois mundos.

Spinetta agiu como uma espécie de mediador entre o público e a corrente estética de Antonin Artaud, ou na análise de Martín-Barbero (1997, p. 169), criou um espaço estratégico da hegemonia, onde é possível “mediar, isto é, encobrir as diferenças e reconciliar os gostos”. O que Martín-Barbero analisa aqui são os processos de transformação da cultura, que parte de uma cultura popular para uma cultura de classe – processo não necessariamente unidirecional – e que por fim, se converterá em cultura de massa, ou seja o âmbito em que os conflitos e as diferenças parecem diluídos, mas não inexistentes. A apresentação de *Artaud* deste modo, se utiliza da legitimidade da literatura através do nome do poeta francês, mas concilia as diferenças entre aqueles que conhecem e os que não tiveram contato

---

75 Apresentação *Artaud*, out. 1973. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=mrbx0wY22SE> > Acesso em: 05 jan. 2017.

com a obra de Antonin Artaud, ao reunir os espectadores em torno de um mesmo elemento, a música.

Antes de iniciar o show, o músico explicou ao público que os textos que haviam sido projetados eram fragmentos de obras de Antonin Artaud, a quem estava dedicado seu próximo disco. As três apresentações – duas em Buenos Aires e uma em La Plata – mantiveram a mesma linha estrutural em que Spinetta e sua guitarra acústica foram os únicos a subir ao palco.

O músico tocou cerca de 14 temas em cada uma das apresentações, onde intercalou canções de Almendra, Pescado Rabioso, composições inéditas, que não chegaram a ser gravadas em outros álbuns do artista, e também algumas das obras presentes em seu novo álbum, *Artaud*. Entre elas, *Todas las hojas son del viento*, *La sed verdadera*, *Cantata de puentes amarillos* e *Bajan*. As gravações também nos permitem concluir que o show foi marcado por um clima íntimo e informal – assim como foi seu processo de produção e gravação – onde cada grito vindo da plateia era prontamente respondido por Spinetta entre divertido e irônico. O compositor também explicou qual foi sua intenção ao buscar um formato diferente, em que estivesse mais próximo ao público, para esta apresentação

yo me siento en el mismo lugar y en el mismo nivel que ustedes y solamente se hicieron esas proyecciones, se hizo ese manifiesto y voy a sacar un longplay relacionado con Artaud y todo lo que ustedes vieron es simplemente para darle a ustedes algo más.<sup>76</sup>

O músico se referiu também ao carinho que recebe de seu público e agradeceu àqueles que continuam o acompanhando sem se apegar às formações que o acompanham e brincou dizendo que muitos o acompanham ainda que ele “esteja com um quarteto, um trio ou com um gato miando”<sup>77</sup>. Nesta fala, é possível notar um certo tom de crítica àqueles que lhe cobravam uma mesma formação musical ou uma identidade sonora específica e imutável.

---

76 Apresentação *Artaud*, out. 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watchv=mrbx0wY22SE>  
Acesso: 05 jan. 2017

77 Apresentação *Artaud*, out. 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watchv=mrbx0wY22SE>  
Acesso: 05 jan. 2017

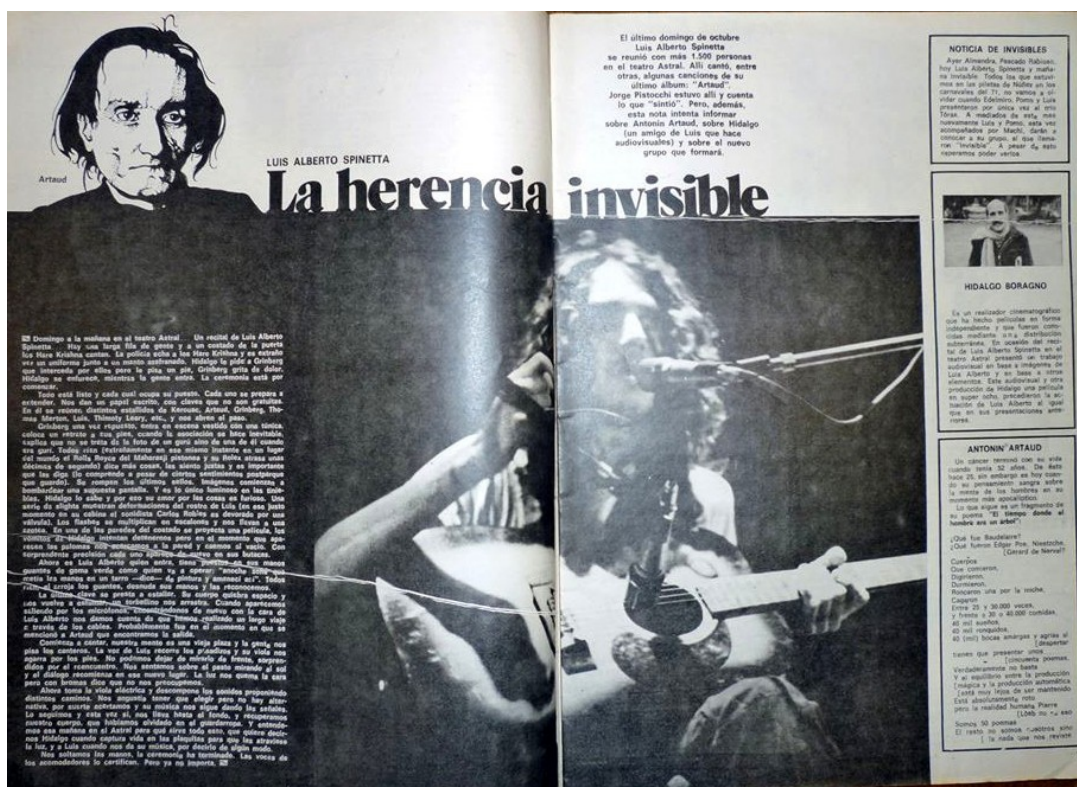


Figura 11: Nota sobre apresentação de Artaud.  
 Fonte: Revista Pelo, novembro 1973.

Na imagem vemos uma página da revista *Pelo* dedicada ao lançamento de *Artaud*. A fotografia de Spinetta possivelmente tenha sido captada em uma das apresentações do disco. Além disso, também podemos observar na publicação, uma figura de Antonin Artaud. Do lado oposto, três caixas de texto separam e destacam informações sobre a nova banda de Luis Alberto Spinetta, Invisible, – referência que também aparece no título da matéria – sobre o cinegrafista e fotógrafo que produziu algumas das películas exibidas durante a apresentação, Hidalgo Boragno e claro, uma breve biografia do poeta francês junto do fragmento de *O homem árvore*.

Este disco que foi qualificado pelo jornalista Juan Andrade como um “monumento audible” (CLARÍN, 09/02/2012 p, 02), teve seu último ato no clube Atenas de La Plata. Mais que a finalização do projeto individual de Spinetta, a última apresentação de *Artaud* era também o último aceno daquilo que foi Pescado Rabioso. O jornalista Miguel Grinberg (2013, p. 09) – que produziu os três shows do

álbum – enfatiza que estas apresentações foram a grande despedida de uma “experiencia trascendental bautizada “Pescado Rabioso”.

Grinberg descreve em seu livro *Una vida hermosa* (2013, p. 09) como ocorreu o trajeto entre Buenos Aires e La Plata, que, segundo ele, esteve marcado por um Spinetta “mucho menos locuaz que de costumbre”. Além de Grinberg e Spinetta estavam na camionete o técnico de som, Robertone (Juan Carlos Robles) e Gustavo Spinetta. O jornalista relata

Durante los largos minutos en que Luis permaneció callado, muchas cosas se ordenaron en su corazón. Sin duda visualizó el lugar definitivo de Pescado Rabioso en su vida, ya no tendría que rezongar por los tropiezos: “*Tengo tiempo para saber si lo que sueño concluye en algo*”. Y así, como una sorpresa en el medio de la pampa, lejos de las multitudes ululantes y desde el fondo de su aliento, Luis emitió un intenso suspiro que quedó vibrando en la cabina; se proyectó implacablemente hacia las remotas alturas y se llevó consigo al pescado rabioso que horas después sería homenajeado ante las tribunas repletas del club Atenas. (GRINBERG 2013, p. 12).

A narrativa do jornalista ratifica aquilo que fora anteriormente mencionado a respeito do sentimento de conclusão que acompanhava Luis Alberto Spinetta. *Artaud* esteve situado em uma espécie de entre-lugar, uma vez que, apesar de carregar o nome de Pescado Rabioso em sua capa disforme pouco havia em seu conteúdo que remetesse a esta etapa. Por outro lado, ainda que sejamos influenciados pelas participações de Del Guercio e García, que reunidos nos fazem remontar à memória afetiva dos tempos de Almendra, Spinetta já apontava para o futuro que não tardaria em chegar.

#### 3.1.1.1.1.1 *Rock: um instinto imortal*

Irei abordar de forma breve o manifesto escrito por Luis Alberto Spinetta, *Rock: música dura la suicidada por la sociedad*. Nele encontramos logo de início a impressão do poeta francês, uma vez que ao substituir a sequência “rock: música dura la” por “Van Gogh: el” temos o mesmo nome do livro de Antonin Artaud publicado em 1947.

O manifesto rock é um documento extenso e bastante complexo, nele nos deparamos com as mais distintas críticas ao sistema ao qual os músicos estavam inseridos. Por compreender a densidade deste material, não analisarei cada um de seus 24 parágrafos, que podem ser lidos de forma integral no Anexo I. Optei assim, por realizar uma breve análise sobre quatro destes parágrafos, por entender que este material é parte importante para a apreensão de todos os elementos que compõem *Artaud*. Neste escrito de Spinetta é possível encontrar uma série de críticas sobre a forma como o rock era concebido e produzido por alguns músicos. Além disso, também encontramos confluências com o momento político-social vivido no país naquele momento.

O manifesto inicia com a advertência do músico sobre a diversidade sonora argentina onde para ele

Son tantos los matices que comprende la actitud creativa de la música local entendiendo que en esa actitud existe un compromiso con el momento cósmico humano - ,son tantos los pasos que sucesivamente deforman los proyectos, incluso los más elementales como ser mostrar una música, reunir mentes libres en un recital, producir en suma algún sonido entre la maraña complaciente y sobremuda que: EL QUE RECIBE DEBE COMPRENDER DEFINITIVAMENTE QUE LOS PROYECTOS EN MATERIA DE ROCK ARGENTINO NACEN DE UN INSTINTO. (BERTI, 2014, p. 85).

Spinetta chama a atenção para a pluralidade musical vivida no período, não apenas dentro do próprio rock que dividia-se entre *blandos* e *duros*. O rock abarcava – como vimos anteriormente – representantes do folk, jazz, blues, progressivo, canções de protesto. Enfim, diversos estilos dentro de um mesmo gênero, mas Spinetta não se limita a reduzir sua análise ao rock. Havia ainda o tango, que embora em declínio permanecia com um elevado valor simbólico na cultura local. Eram tempos de *boom* do folclore e de reivindicação por uma “autêntica música argentina”. Com apenas estes exemplos percebemos que sendo a música tão diversa não há como se encerrar em monocromatismos, já que este protecionismo é limitador pois impede que a diversidade sonora do país seja explorada e observada em sua completude.

Os “pasos que deforman” englobam algumas das práticas utilizadas pelas gravadoras – descritas no capítulo dois – como a alteração de letras pautados em

sucessos comerciais, a grande interferência sobre o processo criativo de alguns músicos ou ainda, o excesso de apresentações aliado à pouca remuneração para os artistas.

A deformação da qual fala Spinetta não se limita apenas às companhias discográficas. Como abordado anteriormente, o rock em seus princípios sofreu com o preconceito dirigido por parte dos meios de comunicação, de setores conservadores da sociedade – e em um primeiro momento, também dos setores militantes à esquerda – e do Estado que não pôs fim a práticas persecutórias nem mesmo com o retorno de Perón.

Aquilo que o músico chama de “maraña complaciente y sobremuda” converge com a reflexão de Emilio Del Guercio acerca da conivência por parte da população a estas práticas e aos discursos violentos. Na opinião de Del Guercio

Los signos del fascismo se va incubando, se va incubando. Todos se hacen los boludos y llega un momento que estalla, ¿viste? Si la sociedad argentina no fuera tan permisiva con esas situaciones no hubiera sucedido lo que sucedió después. Pues la sociedad argentina tiene esa costumbre de que “se adapta”, y se adapta a todo y así estamos bien, ¿entendés? Y cada vez, puede estar peor como lo demostró lo que pasó. Lo que pasó en los años del Proceso que aún no estamos recuperados. Ese es el problema, que la cultura argentina no se ha recuperado de ese golpe<sup>78</sup>.

Como vimos, a complacência e o apoio – ainda que tácito – aos setores conservadores contribuíram para o crescimento da violência e da naturalização de ações contra “hippies” e “comunistas”. Entretanto, para Spinetta os complacentes não eram apenas os conservadores, mas também os músicos que não se posicionavam nem contra as ações violentas sofridas pelo seu público e por colegas de profissão, nem contra as gravadoras algo que segundo ele, colaborava com a manutenção do sistema “encerrando mentes livres”.

Por fim, Spinetta defende que o rock é um instinto. Ou seja, para ele as “deformações” impostas pelas gravadoras feriam a naturalidade do rock, interrompendo seu curso vital, transformando-o em uma engrenagem artificial na indústria da música sem substância.

---

<sup>78</sup> Informação verbal concedida por Emilio del Guercio para o documentário *Argentina Beat: Crónicas del primer rock argentino*. Hernán Gaffet, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ErFopbKwbk> Acesso em 27 out. 2016.

No quarto parágrafo, o músico evoca o poder de liberação propiciado pelo rock, afirmando que

El Rock no es solamente una forma determinada de ritmo o melodía. Es el impulso natural de dilucidar a través de una liberación total los conocimientos profundos a los cuales, dada la represión, el hombre cualquiera no tiene acceso. (BERTI, p. 85)

Para Spinetta o rock é mais que ruído, como depreciam alguns. É um espaço de conformação de identidades onde o encontro, o diálogo e a reflexão são possíveis. Para o músico, havia uma espécie de direcionamento, uma coerção que impedia a circulação do conhecimento e da pluralidade. Ele denuncia o ocultamento causado pela censura e pelas deformações criticadas anteriormente, que colaboravam para que o pensamento se mantivesse limitado e agindo sob práticas convenientes ao mercado e ao Estado repressivo. Por isso, era tão importante que além de marcar espaço no cotidiano das pessoas, o rock fosse capaz também de “dilucidar” e “liberar mentes”. Com *Artaud*, Spinetta faz frente às estruturas tradicionais e conservadoras através deste manifesto, das canções do álbum e sobretudo, pela forma irregular e incômoda de sua capa que se recusa a se encaixar.

Também vimos anteriormente, que o rock em seus princípios era encarado como um elemento estrangeiro, uma música *foranea* incapaz de se inserir na cultura nacional. Deste modo, o músico também se ocupou em responder a estas críticas no décimo nono parágrafo de seu manifesto.

Denuncio a los tildadores de lo extranjerizante porque reprimen la información necesaria de músicas y actitudes creativas que se dan en otras partes del planeta, y porque consideran que los músicos argentinos no pueden identificarse con sentimientos hoy día universales. Además es de prever que si estos señores desconocen que la Argentina provee a su música nuevos contenidos nativos, ellos mismos están minimizando la riqueza de una creación local apenas florecida. (BERTI, 2014, p. 87).

Nesta passagem o músico denuncia a alienação daqueles que são incapazes de reconhecer no rock elementos próprios da cultura nacional argentina. O texto está direcionado para aqueles que se negavam a transitar e compreender aquilo que ele denominou “sentimientos universales”. O pensamento de Spinetta é um

movimento de romper com certos protecionismos sobre a música que, muitas vezes, acabam por barrar a circulação de produções sonoras de outras partes do mundo. Entretanto, barrar a circulação de sonoridades diferentes e isolar um gênero para que ele não se modifique pode significar uma perda de oportunidades de renovação, pois ao se encerrar dentro de si eles podem se tornar peças frágeis e caricatas incapazes de dialogar e apreender outros elementos que não os próprios.

Por fim, a última parte analisada do manuscrito de Spinetta é o antepenúltimo parágrafo onde o músico repudia frontalmente a repressão em todas as suas formas, quando enfatiza “Denuncio a los partícipes de toda forma de represión por represores y a la represión en sí por atañir a la destrucción de la especie”. Este fragmento parece dialogar diretamente com as práticas repressivas vividas durante as décadas de 60 e 70, sobretudo durante o período compreendido entre 1966 e 1973.

Por assumir um papel de divulgador de novas ideias e sonoridades e pelo seu compromisso diante deste momento particular, o rock foi se consolidando no país ao longo dos anos. É importante salientar no entanto, que muitas vezes este compromisso do gênero ocorreu no campo subjetivo como relata Luis Alberto Spinetta

Estas canciones están compuestas en una época en donde creíamos que nuestras canciones iban a cambiar el mundo. No te olvides que lo nuestro es lo decorativo Emilio, siempre lo fue y lo será. Los pintores, los escultores, los escritores, los músicos, somos decoradores de todo lo otro fantástico que es la vida.<sup>79</sup>

Deste modo, ainda que o rock em seus primeiros anos, tenha preferido um caminho distante ao enfretamento literal e apartado da militância política, não podemos desprezar este tipo de arte – ou de decoração, como classifica Spinetta – como uma importante ferramenta do fazer político.

---

<sup>79</sup> Informação verbal concedida por Luis Alberto Spinetta ao programa *Cómo Hice*. Canal Encuentro, 2010. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=27mgyOZwjTQ> > Acesso em 17 jun. 2016.

### 3.1.1.1.1.1.1 “Te la hago de oro, pero cuadrada”: O incômodo como forma de transgressão

As capas dos longplays geravam tanto frenesi quanto o material sonoro neles contidos. Em uma época que precede a internet e a circulação facilitada dos lançamentos musicais, o contato com a obra de um artista muitas vezes ocorria no interior das lojas de discos. O apelo visual era parte fundamental na tarefa de atrair a atenção dos consumidores, algo que podia conduzir à audição e quem sabe, à compra do álbum. Por este motivo, as gravadoras procuravam despertar o interesse do público se utilizando da segmentação do mercado. Dessa forma, podiam criar uma identidade estética para cada um dos gêneros musicais tornando mais fácil o reconhecimento de cada material. Jorge Monteleone descreve o processo de reconhecimento do público diante dos materiais

Era evidente que las tapas de caras cuya fijeza evocaba a muñecos de cera, como Canciones de amor de Eydie Gormé y el trío Los Panchos, Sandro de América o Ma liberté mon infidèle de Salvatore Adamo no podían ser confundidas con el arte de tapa de los discos de rock, por ejemplo, con los diseños de Andy Warhol: la banana del primer disco de Velvet Underground o la cremallera del cierre del jean que ¡podía abrirse! en la tapa de Sticky Fingers de los Rolling Stones. (MONTELEONE, 2010, p, 192).

O espaço de criação gráfica proporcionado por estes materiais permitiu a criação de capas e encartes do mais variados, alguns deles emblemáticos como *Sgt. Peppers* dos Beatles (1967), *Nevermind* do Nirvana e *The Velvet Underground and Nico*, da banda estadunidense *The Velvet Underground*. Na América Latina temos os exemplos de *Pongo en tus manos abiertas* de Victor Jara (1969), *El amarillista* da banda colombiana La Pestilencia (1977) e *Índia* de Gal Costa (1973).

Os álbuns citados representam uma pequena demonstração dos recursos criativos utilizados na arte gráfica de divulgação das obras. Por seu caráter visual, mas também informativo, as capas de LP's se transformaram em um interessante material de pesquisa, não apenas do Design, mas dos Estudos Culturais, da Comunicação e da História. Por este motivo, surgem uma série de trabalhos que se

debruçam sobre estas criações. Podemos citar como exemplo a pesquisa de Heron Vargas (2013) sobre a arte gráfica utilizada pelos discos da gravadora Continental, o estudo a respeito das capas de artistas da bossa-nova e da tropicália sob o viés da cultura nacional de Valéria Nanci de Macedo Santana (2013) e o livro *Veneno en dosis camufladas: La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo* de Xavier Valiño (2012).

Contudo, ainda que ao longo dos anos tenham sido criadas diversas capas ousadas e criativas, todas elas possuem algo que as une: a quadratura de sua forma. Todas, exceto a silhueta inclassificável de *Artaud* – uma estrela? Um peixe? Um paralelepípedo? – criada por Luis Alberto Spinetta e Juan Gatti.

O papel acartonado com lados que se recusam a seguir uma linha reta e limitadora está pintado de maneira predominante de verde. Surge de sua extremidade o amarelo que se expande de forma luminosa até a metade da capa. Na extremidade oposta, a imagem de Antonin Artaud aparece em uma das faces do álbum com sua figura jovem, enquanto que na outra, Artaud aparece com as marcas do tempo e da doença<sup>80</sup>.

As cores foram escolhidas com base no fragmento de uma das cartas enviadas por Antonin Artaud a Jean Paulhan “Acaso no son el verde y el amarillo cada uno de los colores opuestos de la muerte, el verde para la resurrección y el amarillo para la descomposición, la decadencia?”. A preponderância do verde de sua capa foi descrita anos mais tarde com humor por Luis Alberto Spinetta “es una hamburguesa dietética con mucha espinaca”<sup>81</sup> e agrega “es un lindo intento de cambiar las cosas, de llamar la atención”.

---

80 Antes mesmo de completar 20 anos, Antonin Artaud dá início a uma série de internações manicomiais que seriam constantes em sua vida. Sua internação mais conhecida ocorreu no Sanatório de Rodez, local onde escreveu *Cartas de Rodez, um conjunto de correspondências* escritas por Artaud onde intercalava o relato de experiências e impressões vividas fora do manicômio com seu processo de tratamento e relatos brutais sobre os procedimentos dos médicos de Rodez como a utilização de eletrochoques. Por ter sido submetido a dolorosos tratamentos durante a vida, Artaud acabou desenvolvendo dependência em uma série de medicamentos que os ajudavam a suportar a dor como o Cloril e a Morfina. Além disso, o poeta foi diagnosticado com um câncer de intestino, doença que foi a causa de sua morte aos 51 anos de idade.

81 Informação verbal concedida por Luis Alberto Spinetta ao programa *Elepe*. TV Pública, 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kCzXLWSsMnY>> Acesso em: 21 de jan. 2017.

De fato, não há como ser indiferente diante de um material tão incômodo, mas ao mesmo tempo disruptivo e plasticamente interessante, que propunha novas possibilidades para a arte gráfica dos discos e que também carrega em si as subjetividades e as marcas de seu tempo. Contudo, ainda que *Artaud* em sua completude possa ser interpretado como um grito de liberação ante os desdobramentos culturais e políticos do período, o artista plástico Juan Gatti revela que para ele não houve uma intenção transgressora bem delineada para o projeto deste álbum. O responsável por materializar a proposta plástica de Luis Alberto Spinetta revela que “Estábamos en el presente y lo que realmente nos interesaba era divertirnos” e complementa “Quizá de todos nosotros era Luis quien tenía más pretensiones culturales y perecederas.”(ROLLING STONE, 02/2013, p. 25).

Foi esta pretensão que levou o músico a persistir na proposta estética do disco, que como podemos imaginar, não foi tão bem recebida pelos responsáveis em produzir e distribuir o material. A gravadora previa dificuldades na produção de um material com tais características, uma tarefa que para Rodolfo García “es como envolver a un triciclo”, devido a sua complexidade em recortar e acomodar o produto, algo que conseqüentemente, poderia trazer impactos negativos sobre as vendas. Deste modo, coube a Luis Alberto Spinetta o processo de convencimento dos irmãos Kaminsky, donos da Microfón, e de Jorge Álvarez – que seguia produzindo discos de rock com a etiqueta Talent, o selo de rock que trabalhava em parceria com a Microfón – em apostarem na produção de um disco com tais particularidades.

Gatti recorda que Jorge Álvarez sempre respeitou o processo criativo dos artistas, no entanto, ao se inteirar sobre intenção do músico de lançar um álbum cuja forma representaria um grande problema para a produção e a divulgação, Jorge Alvarez disse para Spinetta “Usted está más loco que una cabra. Si quiere hacer esa tapa, que la hagan. Pero no la van a poder meter en las bateas, porque es imposible” (MAVIROCK, 02/2013).

Como vimos anteriormente, a produção musical sofria com repetidas alterações impostas pelas gravadoras. Por este motivo, muitas das produções lançadas no mercado precisavam atingir certos parâmetros, e o comercial era o

principal deles. Por este motivo, é realmente surpreendente que a proposta de um álbum que não podia ser exposto junto aos demais tenha sido aprovada. Entretanto, esta aprovação não teria ocorrido sem alguma insistência. Spinetta recorda que

¡Tuve unas luchas...! Me pedían de rodillas: “te la hago de oro, pero cuadrada”. Y yo les contestaba “Noo, ahora que me la aceptaste, no te vuelvas atrás. Pensá que estás sacando un disco muy original y chau”. Las disquerías devolvían los discos porque las tapas se doblaban en las bateas. [...] Se le doblaba las puntas en el transporte y la gente lo devolvía. Y, a la vez, el que tiene hoy ese disco tiene algo del rock nacional. (2012, p. 110)

O músico Héctor Starc<sup>82</sup> também se lembra de sua reação diante da proposta estética de *Artaud*. Ele descreve um diálogo que teve com Spinetta a respeito da capa de seu novo trabalho. Na ocasião, o criador de *Artaud* lhe contou que a ideia era que o álbum não estivesse nas estantes “Pero si no está en las bateas no se va a vender” (ROLLING STONE, 11/2013, p. 24), ao que Spinetta lhe respondeu “Y que no se venda, man”.

Efetivamente, a reprovação por parte de alguns membros da gravadora, dos vendedores e de alguns compradores do disco não teria desmotivado Luis Alberto Spinetta, pelo contrário. Juan Gatti revela que

(...) nos convertimos en los personajes más odiados de la industria: no se podía almacenar, exhibir, empaquetar y no entraba en las bateas ni en las bolsas de las disquerías. Era el objeto más incómodo que se había inventado. Cuántas más quejas recibíamos más nos regodeábamos, pues para nosotros era el colmo de la disconformidad.(ROLLING STONE, 2013, p. 25).

Como vimos, o músico não tinha como objetivo lançar um disco que fosse um grande sucesso comercial, por este motivo, Spinetta se divertia com as reclamações que recebia. As anedotas que cercam este álbum envolvendo histórias de capas recortadas ou devolvidas, serviram para nutrir a mítica do disco ao longo dos anos. Uma destas histórias é recordada por Jorge Alvarez

---

82 O guitarrista Héctor Starc é conhecido por seus trabalhos junto às bandas Aquelarre e Tantor. Starc possui ainda um trabalho como solista, entretanto, o músico declarou em uma entrevista ao diário *La Nación* de 17 de abril de 2013: “No tuve talento para vivir de la música”. Nota completa disponível em: < <http://www.lanacion.com.ar/1573323-hector-starc-no-tuve-talento-como-para-vivir-de-la-musica> > Acesso em: 18 jan. 2017.

Hubo un intento de asesinato por *Artaud*: cuando los que vendían discos decían que eso no se podía colocar en 'ningún lugar' y casi nos echan por hacer un disco que no tenía la forma de 'ese' disco que todos tenían en su cabeza como el disco que 'debía' ser.(EL OJO CON DIENTES, 03/2012).

De fato, *Artaud* rompe com qualquer tipo de obviedade: leva o nome de uma banda que já não existia e da qual nenhum dos integrantes – exceto Spinetta – participou das gravações. Propõe maior densidade e experimentalismo na parte lírica que, aliada aos poucos instrumentos utilizados demonstra ser possível compor uma obra significativa sem uma grande produção. Por último emerge o formato pouco convencional de sua capa, que se recusa a se encaixar dentro dos moldes preestabelecidos.

Deste modo, percebemos que um dos principais objetivos de Luis Alberto Spinetta era provocar, era chamar atenção a partir de uma estética do desconforto causado pela deformidade de sua capa esverdeada. Um desconforto semelhante ao causado pela leitura e pelas peças de Antonin Artaud como *Heliogábalo ou o anarquista coroado*, *O teatro e seu duplo* ou encontradas também em obras como *Le Viol* de René Magritte, ou *A crucificação de São João da Cruz* de Salvador Dalí para deter-se apenas aos expoentes surrealistas. Um incômodo que nos impede de permanecermos incólumes. Talvez por este motivo, quando a revista Rolling Stone se dedicou a falar sobre melhores discos da história do rock nacional, a publicação tenha definido *Artaud* como um gesto de vanguarda. No artigo de Pablo Schanton, o jornalista salienta que

Antonin Artaud nunca quisó que su obra fuera considerada literatura. Del mismo modo, Artaud nunca quisó ser un disco, sino un gesto de vanguardia. Efectivamente, el disco-objeto era un inadapto: denunciaba con su deformidad la cuadratura, la falta de libertad y el sometimiento a la geometría industrial del resto. (ROLLING STONE, 04/2007).

Juan Gatti confirma que havia um certo desejo de romper com a ditadura do quadrado na qual estavam inseridos os invólucros de discos.

Creo que el disco con el tiempo cobró una dimensión épica, porque fue el producto de unas mentes inquietas que buscaban desesperadamente hacer cosas nuevas y romper con fórmulas y que llegaron a preguntarse en un momento: ¿y por qué las tapas tienen que ser cuadradas? Ahora con el

tiempo me doy cuenta de que fue en el momento indicado, en las condiciones exactas. (ROLLING STONE, 11/2013).

E a inquietação que os moveu no início da década de 70 adquiriu um grande valor simbólico ao longo dos anos, convertendo a capa de *Artaud* em um dos objetos mais celebrados e originais da história do rock. Um objeto que para o designer gráfico Alejandro Ros “es la revolución y el motivo porqué el arte está en el planeta, que es para incomodar, molestar y descubrir mundos nuevos y esta tapa lo logró esto<sup>83</sup>”.

A partir do mal-estar causado por sua capa, o projeto *Artaud* deixa sua digital na história do rock nacional como um grito contra todo tipo de opressão, padronização e imposição de limites que terminam por castrar a fluidez criativa dos artistas. Este álbum que é uma mostra de que para a criatividade não há limites é também um signo de seu período histórico-cultural. A atitude ousada de lançar um disco com uma capa que rompia com todos os padrões estabelecidos é um forte ato de rebeldia contracultural dentro de uma sociedade com códigos visuais formatados e que buscava uma homogeneização moralista da cultura e dos costumes. Por este motivo, Sergio Pujol assinala que

Cuesta aceptar que aquello haya sido una mera coincidencia temporal. Hubo en esos años un correlato entre la turbulencia política y social del país y el crecimiento de una música que, en apariencia, no parecía estar demasiado atenta o interesada en la utopía revolucionaria, al menos como la imaginaban las organizaciones guerrilleras. (PUJOL, 2015, p. 23)

Em tempos de esperança ante uma Argentina liberada que vivia o clímax da primavera peronista, uma capa de disco que propunha tal estética não deve ser separada de seu momento histórico, ainda que a intenção do artista não tenha sido a de fazer uma correlação com o quadro político-social do país.

A provocação de Spinetta e sua tentativa de jogar luz à repressão política e cultural exercida não apenas pelo Estado mas também por setores da imprensa e das gravadoras se materializa em *Artaud*, uma espécie de incompreendido de seu tempo. A revista *Pelo*, no entanto, parece antever o futuro de uma compreensão que

---

83 Informação verbal concedida por Alejandro Ros ao programa *Elepe*.TV Pública, 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kCzXLWSsMnY>> Acesso em: 20 jan. 2017.

chegaria sobretudo a partir de sua legitimação como o melhor disco da história do rock nacional. A nota da revista faz um alerta, com direito à provocação ao poeta brasileiro Vinicius de Moraes

Aunque Vinicius de Moraes sea un chanta tiene una frase que por lo menos sirve: "Odio todo lo que oprime: hasta la corbata". Que todos los discos tengan tapas cuadradas también es odioso y oprimente. Seguramente inquietará a los que están standarizados porque les molesta no poder ponerlos en el anaquel de los cuadros. Quizás algún día se den cuenta que este disco no es cuadrado.. (PELO, 11/1973, p. 16).

Talvez tenha sido essa a percepção de jornalistas, músicos, produtores e outros profissionais entrevistados pela revista Rolling Stone que elegeu *Artaud* como o número 1 do rock argentino. O tempo colaborou tanto no processo de compreensão de sua estética, que se rebela contra as padronizações, como na construção de sua mítica como também no fortalecimento de sua aura de inigualável. E ainda que sejamos tentados a olhar este passado com melancolia, o músico nos adverte que "mañana es mejor".

#### 4 O ROCK CHEGA À CASA ROSADA

A exemplo de 1973, 2015 também iniciou com o olhar voltado para as eleições presidenciais daquele ano. A cobertura jornalística acompanhou cada passo dos candidatos, as alianças e as rupturas. Desde 2003 a Argentina era governada pelo Justicialismo que tinha nas figuras do casal Néstor e Cristina Fernández de Kirchner seus principais líderes. Néstor assumiu a Casa Rosada após a crise econômica e social que assolou o país e atingiu o ápice entre os anos de 2001 e 2002. Sua chegada ao poder significou uma reconfiguração na política nacional marcando uma maior aproximação com os países da região e um gradual desgaste nas relações com Washington.

O período do kirchnerismo era chamado pelos setores alinhados a ele de “década ganada”. Foi durante este governo que a Argentina se transformou em uma das principais referências progressistas da América Latina. Entre as principais conquistas se destacam a lei de identidade de gênero – que possibilita a utilização do nome social – o casamento igualitário<sup>84</sup>, que permite a união entre pessoas do mesmo sexo – a asignación universal por hijo<sup>85</sup> e o aumento do número de pessoas que tiveram direito à aposentadoria.

Outro importante avanço ocorreu no campo dos direitos humanos. Néstor Kirchner, logo no primeiro ano de seu mandato, anulou as leis que impediam o julgamento dos envolvidos em crimes contra a humanidade durante a última ditadura cívico-militar. Deste modo, centenas de processos penais e condenações aos repressores tiveram início. Além disso, foram criados espaços de memória como o *Espacio memoria y derechos humanos*, instalado no prédio onde funcionava a

---

84 A Argentina foi o primeiro país da América Latina a permitir a união entre pessoas do mesmo sexo.

85 É um seguro social que entrou em vigência no ano de 2009 e que permite que as mães desempregadas, sem carteira assinada ou ainda aquelas que recebem menos de um salário mínimo por mês recebam subsídio do Estado de acordo com a quantidade de filhos.

Escola de Mecânica da Armada, que era utilizado como centro de detenção, tortura e extermínio de presos durante a ditadura.

Um gesto simbólico que marcou o mandato de Néstor Kirchner ocorreu em 24 de março<sup>86</sup> de 2004. O então presidente visitou o Colégio Militar de El Palomar para realizar um ato em memória ao golpe ocorrido em 1976. Neste dia, Kirchner ordenou que o titular do exército, o general Roberto Bendini, retirasse da galeria de ex-diretores da instituição os quadros de Jorge Rafael Videla<sup>87</sup> e Reynaldo Bignone<sup>88</sup>, que pela primeira vez, desde o retorno da democracia em 1983, saíam deste espaço. Em seu discurso o presidente salientou

(...) Nunca más tiene que volver a subvertirse el orden institucional en la Argentina. Es el pueblo argentino por el voto y la decisión de él mismo, quien decide el destino de la Argentina. Definitivamente terminar con las mentes iluminadas y los salvadores mesiánicos, que solo traen dolor y sangre a los argentinos (...) Quiero dejar en claro que el terrorismo de Estado es una de las formas más injustificables y sangrientas que le pueden tocar vivir a una sociedad. No hay nada, por lo grave que sea, que esté pasando en un determinado momento de la sociedad argentina o de cualquier sociedad, que habilite el terrorismo de Estado. (*La Capital*, 17/05/2015).

86 O *Día nacional de la memoria por la verdad y la justicia* é celebrado na data de aniversário do golpe de estado que ocorreu no país em 1976. Neste dia, a população é chamada a refletir a respeito dos efeitos negativos da ditadura e o terrorismo de estado sobre o país. Foi durante o governo kirchnerista que a data passou a ser um feriado nacional.

87 Ocupou o governo de facto entre os anos de 1976 a 1981. Durante seu governo ocorreram uma série de delitos contra a humanidade que caracterizaram o período. Videla foi um dos máximos representantes do terrorismo de Estado que sequestrou, torturou e matou milhares de pessoas. Foi condenado à prisão perpétua nos anos 80, quando a democracia foi reestabelecida, mas recebeu o indulto de Carlos Menem (1989-1999) em 1990. Retornou à prisão em 1998, quando foi condenado pelo sequestro de bebês, mas passado um mês de sua reclusão recebeu o benefício da prisão domiciliar. Em 2008 Videla perdeu este benefício e foi novamente detido em uma base militar. O ex-ditador faleceu em sua cela em maio de 2013 cumprindo sua pena de prisão perpétua.

88 A exemplo de Videla, Bignone também ocupou o posto de presidente de facto durante o regime militar argentino entre os anos de 1982 a 1983. Logo após o golpe de 1976, esteve à frente do operativo que ocupou o hospital Posadas, em El Palomar. A brutal intervenção no hospital visava reprimir o movimento sindical dos trabalhadores e dissuadi-los do projeto de um hospital aberto. Durante este operativo, a casa do então diretor do hospital, Dr. Rodríguez Otero serviu como centro de detenção clandestino. Ao assumir a presidência, Bignone declarou o desejo de convocar eleições para o início de 1984. Antes de deixar o governo assinou os decretos que ordenavam a destruição dos documentos referentes à ditadura e a lei de anistia aos repressores. Ele foi o responsável por entregar os atributos presidenciais a Raúl Alfonsín, eleito em outubro de 1983. Após uma série de processos tramitados em anos anteriores Bignone foi condenado à prisão perpétua em 2013.

Vale salientar no entanto, que os Kirchner não foram os primeiros governantes a buscar a condenação dos repressores. O primeiro presidente constitucional após o período ditatorial, Raúl Alfonsín, determinou que as juntas militares fossem julgadas e condenadas por seus delitos. Entretanto, seu sucessor, Carlos Menem, concedeu uma série de indultos que privilegiavam mais de mil pessoas. Com o ingresso de Néstor Kirchner no governo e a reabertura dos casos, os indultos de Menem foram considerados inconstitucionais, permitindo assim que uma série de repressores do regime militar fossem novamente julgados e condenados por seus crimes.

Estas iniciativas do governo e a inserção da memória como política de Estado possibilitaram um aumento significativo de debates a respeito do período do Processo (1976-1983). Se, por um lado, este movimento possibilitou que a população tivesse acesso a informação sobre os crimes ocorridos durante a ditadura, por outro, os repressores viam suas violações serem punidas. Tanto que o ex-ditador Jorge Rafael Videla, reconheceu em uma entrevista concedida ao jornal espanhol *Cambio 16*, que o pior momento para os militares acusados de crimes contra a humanidade chegou com o casal Kirchner. Como podemos ver abaixo, o jornal *Página/12*<sup>89</sup> estampou esta frase proferida por Videla na capa de uma de suas edições de fevereiro de 2012.

---

89 O *Página/12* adotou uma linha favorável ao governo kirchnerista. Este é um dos motivos pelos quais o diário acompanhou amplamente a abertura de arquivos, as investigações e os julgamentos dos repressores da última ditadura cívico-militar.



Figura 19: Imagem do genocida Jorge Rafael Videla.  
Fonte: *Página/12*, 16/02/2012.

Esta edição do diário argentino foi depositada por Cristina Fernández de Kirchner no mausoléu de seu marido, Néstor, falecido em 2010. Esta foi uma forma simbólica de reconhecer os julgamentos e punições aos repressores retomado pelo governo de Néstor Kirchner.

Pudemos perceber que durante este período houve um maior direcionamento do olhar para a década de 70. Este direcionamento se revela nas práticas e no discurso do governo argentino entre os anos de 2003 e 2015. A inserção da memória e da justiça como política de Estado permitiu que houvesse uma aproximação entre governo e associações como Madres e Abuelas de Plaza de Mayo. Deste modo, o Estado e estes organismos passaram a trabalhar coletivamente em pautas sensíveis

como a recuperação de crianças que foram sequestradas durante a ditadura ou ainda a abertura de documentos do período.

O professor Nicolás Bermudez em seu artigo *La construcción kirchnerista de la memoria* avalia que os discursos presidenciais que abordavam a memória da última ditadura eram emitidos como parte de um relato geracional e salienta que

(...) la memoria de los sucesos políticos de la década del 70 va a ser recuperada discursivamente, por parte de la palabra presidencial, bajo la forma del testimonio personal de la militancia, fusionando, de alguna manera, tres universos: el de la historia, el de la memoria colectiva y el de la memoria personal. (BERMUDEZ, 2015, p. 223).

Em outras palavras, a potência dos discursos de Néstor e Cristina se deve sobretudo ao fato deles recorrerem à memória pessoal de jovens e militantes anti-ditadura, formando um relato orgânico que transita entre os desdobramentos históricos e a memória afetiva.

Entretanto, os anos 70 não estiveram em voga durante o kirchnerismo somente no campo dos direitos humanos. A cultura *setentista* ganhou novo fôlego durante este período que é descrito por Juan Ignacio Provéndola (2015, p. 180) como um momento de reapropriações simbólicas que ocorreram em diversos campos, inclusive na música. Passados 50 anos desde que Litto Nebbia e Los Gatos Salvajes haviam decidido gravar um álbum com canções de rock em castelhano, a política e o rock haviam deixado de ser desconhecidos. Contudo, a ascensão dos Kirchner e de seus funcionários foi percebida por alguns como a chegada da geração que cresceu junto com o rock nacional ao poder. Provéndola reforça que

por primera vez, rockeros y políticos pertenecen a una misma generación. Con procedencias diversas, pero atravesados emocionalmente por inquietudes afines. El rock, tan vinculado a las disonancias por el poder, era ahora reconocido y defendido por este. (PROVÉNDOLA, 2015, p. 182).

De fato, muitos dos altos funcionários estatais do kirchenrismo se diziam grandes entusiastas de artistas e bandas com selo nacional. A grande novidade no

entanto, foi instituída por Néstor Kirchner com o ciclo *Música en el Salón Blanco*, que foi uma série de concertos realizados na casa de governo. Nestes shows tocaram músicos como Charly García, Litto Nebbia, Fabiana Cantilo, Fito Páez e Luis Alberto Spinetta.

Citado anteriormente (p, 14), o discurso em homenagem a Spinetta realizado pela então presidenta Cristina Fernández de Kirchner recorda uma anedota ocorrida durante estes recitais. Cristina afirmou que seu marido tinha o costume de pedir para que as pessoas que o visitavam em seu gabinete se sentassem na cadeira presidencial. Ao receber Luis Alberto Spinetta no dia de sua apresentação na Casa Rosada, Néstor pediu para que o músico se sentasse em sua cadeira, algo que não foi prontamente aceito por Spinetta. Diante da recusa do músico Néstor Kirchner teria dito “já sentou cada um aqui, pode se sentar” (informação verbal)<sup>90</sup>. Por fim, o músico cedeu e junto ao presidente posou para a foto com a qual Cristina homenageou o músico em sua conta no *Twitter* quando de seu falecimento.



Figura 20: Spinetta cedendo ao pedido do presidente Néstor Kirchner em 2005.  
Fonte: *Ámbito.com*, 08/02/2012.

<sup>90</sup> Informação verbal concedida por Cristina Fernández de Kirchner no dia 09/02/2012, *Visión Siete*, TV Pública. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GHaIVzxMeHM>> Acesso em: 05 jan. 2017.

Nesta ocasião, Luis Alberto Spinetta iniciou sua apresentação lendo uma carta direcionada ao presidente, na qual além de agradecer ao convite e à oportunidade de se apresentar dentro da casa de governo, reforçou o caráter revigorante e plástico da música afirmando que

(...) Lo que en otros momentos pudo inspirarme temor, finalmente me tranquilizó y me garantizó un respaldo único para ofrecer un recital de corazón [...] La música, siendo un mero intento de retener el cielo para entretenernos en sólo una parte de la existencia, no debe renunciar a comprender su auténtico rol decorativo, si es comparada con la verdadera partitura de complejas decisiones que debe ejecutar el poder, para asistir a una Argentina exigida como casi nunca (...). (INFOBAE, 10/03/2005).

Percebemos nas palavras do músico que a partir dos ciclos promovidos pelo governo, a sede da casa de governo havia deixado de ser o local do inimigo simbólico para se converter em mais um espaço onde a música e o rock podem ressoar sem subverter sua principal função. É importante salientar porém, que o fato da música estar alinhada ao seu caráter decorativo não significa que esteja afastada do fazer político.

Para marcar seu comprometimento, o músico interpretou a música *Crisántemo*, composta especialmente para a trilha sonora do documentário *Flores de Septiembre* (2003), que fala sobre os jovens estudantes do Colégio Carlos Pellegrini desaparecidos durante a última ditadura. Em uma interpretação emotiva, acompanhado de Claudio Cardone nos teclados, Spinetta entoou

(...) Una vez yo fui sólo una voz  
que no supo gritar que perdía su amor.  
Quiero decir a través de piel  
y volar otra vez en tu cuerpo sin mí.

Crisantemo que se abrió,  
encuentra el camino hacia el cielo.  
Crisantemo que se abrió,  
descubre de nuevo tus manos.

Esta execução está marcada por um potente simbolismo. Isso porque, se levarmos em consideração que muitos atos e pronunciamentos do governo militar ocorreram neste mesmo salão nos é impossível dissociar a carga política e emotiva de um roqueiro que homenageia as vítimas do terrorismo de Estado neste mesmo espaço.

Todavia a aproximação com o universo roqueiro não foi exclusividade do governo de Néstor Kirchner. A cerimônia de posse de Cristina Fernández de Kirchner em 2007 foi marcada pela presença de diversas figuras ligadas ao gênero como Gustavo Santaolalla e Alejandro Lerner. Além disso, o vice-presidente de seu segundo mandato (2011-2015), Amado Boudou, chegou a participar de uma banda de rock em sua cidade natal, Mar del Plata. Boudou se tornou bastante próximo de algumas figuras do rock local sendo que sua aliança mais conhecida foi com a banda La Mancha de Rolando<sup>91</sup>. O jornalista Juan Ignacio Provéndola avalia o quadro que se formou na posse da mandatária

La imagen final mostraba a la referencia del poder político argentino en compañía de un combinado transgeneracional del rock nacional. Una metáfora impensada décadas atrás: la del rock y la política unidos en una alianza de legitimación recíproca. La música celebrando al poder. (PROVÉNDOLA, 2015, p. 182).

Provéndola avalia ainda que as práticas culturais que promoveram o rock nacional foram impulsadas pelo kirchnerismo, mas acabaram por contagiar também aos governantes de outros partidos que passaram a investir em festivais, concursos, apresentações públicas e homenagens aos músicos. O jornalista afirma que

Todo el proceso político del kirchnerismo estuvo atravesado por un constante intercambio simbólico entre la política y el rock. Por un lado, el Estado irrumpe como actor del mercado (cultural y comercial) organizando shows, giras y hasta concursos para nuevos artistas. Este fenómeno se

91 Grupo liderado por Manuel Quieto que foi formada no final dos anos 80 na cidade de Avellaneda, província de Buenos Aires. A banda participou em uma série de atos para a campanha eleitoral de Cristina Kirchner e Amadou Boudou em 2011. A proximidade com Boudou fez com que a banda exigisse que o PRO (partido do atual presidente Mauricio Macri, que à época era prefeito de Buenos Aires) parasse de utilizar uma de suas músicas mais conhecidas *Arde la ciudad* em seus atos.

inicia em manos del kirchnerismo, aunque luego derrama hacia todo el arco político. Asimismo, se produce una singular politización del rock, cuyos protagonistas no vacilan en expresar simpatías partidarias o ideológicas. (PROVÉNDOLA, 2015, p. 182).

Esta aproximação também pode ser observada durante as festividades pelo bicentenário da Revolução de Maio em 2010. Litto Nebbia foi um dos destaques da cerimônia que contou ainda com a participação de músicos como Emilio Del Guercio, León Gieco e Miguel Cantilo. O evento transcorreu com forte apelo sentimental à música do país e teve direito a clássicos roqueiros de todas as épocas como *Yo vivo en una ciudad* (Pedro y Pablo), *Plegaria para un niño dormido* (Almendra) e *Dale alegría a mi corazón* (Fito Páez), além de uma versão da agora mitológica, *La balsa* (Los Gatos).

Diante destes exemplos, vemos que houve um movimento de legitimação do passado que acabou por impulsionar o rock argentino, sobretudo os seus primeiros anos, fortalecendo os mitos de origem do movimento roqueiro. Algo que não será aprofundado aqui, mas que certamente merece um debate mais denso é uma análise sobre como o kirchnerismo influenciou – se influenciou – neste processo de legitimação do passado do rock. E neste sentido, Néstor García Canclini (2015, p. 51) se dedica a buscar possíveis respostas para o fato dos “promotores da modernidade” serem tão atraídos por referências do passado. Ele aponta como uma das hipóteses as “necessidades culturais de conferir significado mais denso ao presente e as necessidades políticas de legitimar a hegemonia atual mediante o prestígio do patrimônio histórico”. Tomando a percepção de Canclini podemos afirmar que o processo de revisionismo histórico pelo qual passou a Argentina e o fortalecimento dos debates sobre memória e justiça não tiveram resultados apenas no campo político, mas também no cultural.

E este processo acaba por fortalecer a ideia de um rock com características locais que está intimamente ligado à história recente do país. Passada a desconfiança dos anos iniciais, que fez com que muitos acusassem o gênero de ser

superficial e distante das narrativas e idiossincrasias locais, ele pode agora ser chamado definitivamente por nome e sobrenome: rock nacional

#### 4.1 A MATERIALIDADE DE ARTAUD

Outro ponto que merece maior aprofundamento mas que não será abordado de forma integral neste trabalho é o processo de legitimação de *Artaud* como um todo. Isso porque, não se desconsidera que o álbum tenha passado por diversas etapas até alcançar o posto de melhor disco do rock nacional, entretanto, se trabalha com a hipótese de que a enquete realizada pela revista *Rolling Stone* em 2007 foi crucial neste processo. Ao consultar as primeiras edições de *Historia del Rock en Argentina* (1987) de *Marcelo Fernández Bitar* e *Crónicas e Iluminaciones* (1986) de Eduardo Berti, percebe-se que as publicações falam sobre o disco sem no entanto, descrevê-lo com os contornos mitológicos que marcam as narrativas sobre o álbum pós 2007.

Cabe salientar que ainda que esta enquete seja tomada como um elemento legitimador não se despreza o caráter mutável deste tipo de metodologia. Tanto que o texto de abertura da edição de 2007 revela que

Las encuestas sobre los grandes discos de la historia del rock son un ente mucho más dinámico y cambiante de lo que suele suponerse. Las perspectivas de apreciación histórica se modifican en períodos más o menos cortos (¿cinco años?, ¿diez?) más allá de que, lógica y merecidamente, hay cánones difíciles de desbancar. (ROLLING STONE, 04/2007, p. 3).

Deste modo, percebemos que é muito difícil estabelecer cânones eternos dentro dos processos culturais, não apenas pelo caráter volátil dos parâmetros de uma produção, mas sobretudo, pela constante modificação na forma de recepção de um determinado produto.

Retomando o debate sobre o caminho percorrido por *Artaud* até sua legitimação, podemos citar ainda a cobertura sobre a morte de seu criador, Luis Alberto Spinetta. Vimos anteriormente que emissoras de rádio e televisão se dedicaram a repassar os mais de 40 anos de carreira do músico salientando a importância de obras como este disco de capa pouco convencional. Publicações impressas também ressaltaram Spinetta e *Artaud*. Na ocasião, o diário *La Nación* (09/02/2012, p. 13), descreveu o álbum como “original” e “emblemático” já o *Clarín* (09/02/2012, p. 28) o qualificou como um “disco fundamental”. Deste modo, observamos que é realizada uma espécie de manutenção sobre o mito que permeia o disco.

Também observamos nos capítulos anteriores que *Artaud* representou uma injeção de originalidade dentro de um movimento ainda em formação e que estava longe de ser absorvido como parte da cultura local. Ainda que o disco tenha apresentado diversos elementos inovadores como a lírica de suas composições, o manifesto entregue na apresentação e a performance realizada por Spinetta deduzimos que é o desenho irregular de sua capa que alimenta grande parte do fascínio exercido pelo disco. O próprio Spinetta acredita que *Artaud* se transformou em um álbum importante para seus fãs graças ao “mito de la tapa” (DIEZ, 2006, p. 110).

Sendo assim, é importante atentar para a materialidade de *Artaud*. Por ser um material fonográfico é natural que o álbum tenha transitado pelos mais diversos formatos. O disco foi lançado em fita cassete, CD, distribuído em mp3 e disponibilizado nos *streamings*. O álbum ainda teve uma nova versão em vinil datada de 1975<sup>92</sup>. A particularidade desta versão é que a gravadora modificou o formato da capa para que ela pudesse ser quadrada.

---

92 Outra particularidade é que na reedição de 2015 do disco a etiqueta do álbum está com a data de 75 e não da versão original de 73.



Figura 21: Capa da edição de 1975 de Artaud.  
Fonte: *Sinister Salad Musikal's*.

Vemos na imagem que a alternativa utilizada pela gravadora foi a de preencher os contornos irregulares com um fundo branco. Entretanto, ainda que o desenho original esteja contido nesta reedição, seu formato se adaptou às demandas mercadológicas que priorizam a quadratura. Deste modo, a materialidade pela qual o álbum é reconhecido e qualificado como “Artaud original” foi alterada em todas as outras edições do disco até sua reedição de 2015.

A importância da materialidade na pesquisa é defendida pelo historiador Roger Chartier (1992), uma vez que para ele, não há como dissociar um objeto cultural – ele analisa a literatura – da forma com a qual este objeto chega até seu receptor. Esta premissa é bastante válida ao se analisar um disco, já que boa parte da experiência afetiva dos ouvintes com uma obra fonográfica é despertada através de sentidos como a visão e o tato. Isto é o que defende o colecionador de vinis Sergio Rotman, que ao ser questionado sobre os motivos da crescente valorização dos vinis respondeu “Porque suenan bárbaro y se pueden tocar con las manos. ¿Quién quiere pagar por algo intangible, como los MP3? Ni en la Iglesia te cobran por orar” (Rolling Stone, 03/2014).

Ainda que neste trabalho não sejam abordados os processos de recepção e a relação constituída entre os ouvintes e *Artaud*, considerar a materialidade do álbum é fundamental para compreender o valor simbólico atribuído ao disco que passados 42 anos de seu lançamento é reeditado pela primeira vez com o formato original.

#### 4.1.1 O regresso da “loca estrella absenta”: entre as rotativas e as redes sociais

A confirmação da reedição de obras reconhecidas do rock nacional por parte da Sony esteve marcada por uma grande expectativa. A revista *Rolling Stone* publicou uma nota com mais de um ano de antecedência sobre o retorno dos “bolachões” que havia esbarrado nas dificuldades de importação do produto. Contudo, a revista revela o grande interesse da gravadora em investir no formato e adianta a lista de discos a serem relançados dando grande destaque para *Artaud* enfatizando que

Todos conocen más o menos la paradoja de Artaud, el álbum de tapa rara de Spinetta: cuando salió en 1973, desencajó a disqueros y discómanos. Pero el paso del tiempo jugó a su favor y, al día de hoy, es el objeto máspreciado para cualquier entusiasta del rock argentino. No es fácil hallarlo. Y la posibilidad de volver a fabricarlo, con su forma original y deforme, siempre fue remota. Hasta ahora. Ese disco, precisamente, podría convertirse en la punta de lanza para una serie de reediciones de 17 títulos nacionales en vinilo (ROLLING STONE, 03/2014).

A nota revela que aquilo que foi dito anos atrás na agora extinta revista *Pelo* se concretizou. Ou seja, é chegado o momento de compreender que *Artaud* não é um disco quadrado e esta afirmativa se dá não apenas por sua proposta estética como também por sua sonoridade.

O trabalho realizado pela imprensa que mantém e eleva o interesse do público sobre elementos do passado é relatado por Néstor García Canclini ao descrever uma série de ações realizadas pela imprensa mexicana às vésperas de uma exposição de Pablo Picasso no país. O autor afirma que

A arte do último século quis ser o refúgio do imprevisto, do gozo, do efêmero e incipiente, estar sempre em um lugar diferente daquele em que é buscada. Entretanto, os museus organizam essas buscas e transgressões, os meios massivos nos preparam para chegarmos a elas sem surpresas, situam-nas dentro de um sistema classificatório que é também uma interpretação, uma digestão. (CANCLINI, 2015, p. 103)

No sentido de Canclini, podemos perceber que tanta informação sobre este disco foi produzida recordando características do álbum e o rechaço dos vendedores, que se estabeleceu uma relação previsível com o álbum mesmo para aqueles que nunca tiveram a oportunidade de manusear este objeto. Deste modo, esta capa deixou de ser uma surpresa incômoda, para se converter em um elemento de culto. A deformidade de *Artaud* agora é sonhada e desejada por compradores e vendedores de discos que desejam ter entre suas mãos o grande símbolo do rock nacional. Esta capa agora é festejada em eventos como *La noche de los vinilos*<sup>93</sup> e destacada como a grande estrela das vitrines nas lojas de discos.

É importante porém, observar o quadro de transformação deste objeto como algo mais complexo. Não foi apenas o valor simbólico de *Artaud* e sua capa que se modificaram, o rock como gênero também passou a ser reivindicado como um valor identitário argentino. Contudo, o elemento que cabe ressaltar neste trabalho é a modificação dos meios de comunicação, uma modificação que não está escorada apenas no avanço tecnológico como a modernização das rotativas ou o avanço da internet, mas também em uma mudança estilística onde cada vez mais se trabalha com a informação como um produto. A jornalista Cremilda Medina realiza uma reflexão sobre este fenômeno dentro do jornalismo. Ela avalia que

E logo se percebe também que os próprios avanços tecnológicos fazem parte das necessidades da industrialização, ou que reforça a informação, no caso jornalística, como decorrência normal do sistema econômico que está na base. Há então a considerar a informação como outro produto, mais um desse sistema. Nesse momento, é preciso examinar o problema no seu enquadramento geral: informação jornalística como produto de comunicação de massa, comunicação de massa como indústria cultural e indústria cultural como fenômeno da sociedade urbana e industrializada.

---

93 Evento realizado pela Sony em parceria com uma livraria argentina para apresentar as reedições dos discos do rock nacional.

Naturalmente, só com a expansão e maturidade dos meios, em nossa época, é que essa reflexão está tomando corpo. O jornalismo nos meios gráficos e eletrônicos, o cinema e a televisão nos programas de lazer, todos os recursos técnicos de reprodução e divulgação de informação são jogados no quadro amplo de comunicação de massa. E não é mais possível discorrer sobre a mensagem jornalística como um dado isolado dessa realidade (MEDINA, 1978, p. 16).

A análise de Medina evidencia um movimento que se intensifica na década de 70 e atinge níveis cada vez mais elevados na contemporaneidade com o avanço tecnológico. Além da transformação do jornalismo em produto ela revela nesta passagem o processo de retroalimentação pelo qual passam as informações como produto de comunicação de massa. Ou seja, a informação está inserida dentro de um determinado mercado e como tal, passa a ser regida por algumas determinantes como público-alvo, o estilo discursivo e o objetivo de uma determinada mensagem. Contudo, estas determinantes não estão isoladas e nem são criadas de forma unilateral, já que cada vez mais, existe a preocupação de criar uma experiência personalizada para os leitores desta informação. Com isso, são utilizados alguns indicadores para medir o grau de interesse do público por determinados assuntos.

Evidentemente, existem uma série de ressalvas e críticas a este modelo fortalecido na era dos algoritmos que criam uma espécie de ilhas artificiais de interesses e posicionamentos ideológicos em comum “escondendo” os conteúdos dissonantes. O papel do jornalista diante disso também se altera passando de atuar como um investigador dos fatos para se transformar em um curador de notícias deixando de lado, muitas vezes, o espaço para reflexão e para o debate sobre os acontecimentos.

Néstor García Canclini (2015, p. 266) tece uma crítica a respeito desta nova configuração da produção e do consumo de notícias. O autor traça um paralelo entre a queda da participação dos jovens na política e os elevados números de abstenção nas eleições ao formato noticioso empregado pelos meios de comunicação, que segundo ele, priorizam o espetáculo e o “agigantamento dos fatos”. Canclini revela ainda que

Assim, as publicações, os programas de rádio e de televisão geram interpretações “satisfatórias” para diferentes grupos de consumidores, comentários amáveis, divertidos, vivências melodramáticas obtidas “no lugar dos fatos”, sem problematizar a estrutura social na qual esses fatos se inscrevem, nem discutindo a possibilidade de transformá-la. A mediação política entre movimentos populares e aparelhos governamentais ou partidários é substituída por essa mediação simbólica da imprensa e dos programas de informação na mídia, que fornecem um material para simular que estamos informados. Quando os problemas parecem insolúveis e os responsáveis incapazes, é oferecida a nós a compensação de uma informação tão intensa, imediata e frequente que cria a ilusão de que estamos participando. (CANCLINI, 2015, p. 266-267).

Esta reflexão de Canclini é extremamente válida quando desejamos realizar uma análise dos meios de comunicação e dos processos de trocas simbólicas estabelecidos entre estes meios e o público ao qual se dirigem. Deste modo, ainda que consideremos que o rock na Argentina e especificamente, *Artaud* tenham sido incorporados e destacados pela imprensa local em virtude da ressignificação pela qual passou o gênero e o disco, um processo que conseqüentemente, gerou uma demanda maior de público, devemos tomar com cautela o papel participativo do público nos processos de tomada de decisão de uma empresa, sem desprezá-lo. Isso porque, para as diretrizes mercadológicas interessa menos a ação participativa dos indivíduos que a identificação de interesses de consumo que serão revertidos em capital.

#### 4.1.1.1 Breve análise sobre *La Nación* e *Clarín*

Realizarei agora um comparativo entre as formas de abordagem sobre o disco nos diários *Clarín* e *La Nación* nos dois períodos, 1973 e 2015. Para isso, observei as principais modificações ocorridas não apenas na forma discursiva destes diários quando versam sobre o rock, mas também o espaço dedicado a *Artaud* e ao gênero dentro destas publicações, realizando uma espécie de contraposição entre os dois períodos.

Serão observadas ainda as características de cada um destes veículos e as principais pautas abordadas em cada um destes momentos. Com isso, se procura evidenciar rupturas e continuidades neste espaço de tempo considerando o pressuposto de Derocina Alves Campos Sosa (2007, p. 11-12) onde “o estudo da imprensa necessita do reconhecimento do que está em torno dela, já que essa mesma imprensa está invariavelmente atrelada ao seu tempo histórico”. Deste modo, assim como *Artaud* não pode ser interpretado sem a luz de seu contexto histórico, o mesmo não deve ser desprezado ao se analisar os meios de comunicação aqui trabalhados.

Antes de iniciar o paralelo entre os dois períodos, é importante mencionar algumas das principais características de *Clarín* e *La Nación* para que possamos identificar o espaço que estes jornais ocupam no campo da mediação simbólica uma vez que

O jornalismo, desde uma perspectiva discursiva, organiza-se a partir de uma enunciação que considera a relação com o outro. Por mais que o jornalista, de forma geral, não tenha contato com o público e não receba sua influência de forma direta, os movimentos de construção do discurso estão intrinsecamente ligados ao que os jornalistas imaginam serem as expectativas dos leitores. Dessa forma, questões como o que o público quer ver? E será que o leitor vai entender? São parte do processo de construção de uma ideia de leitor. (BENETTI; STORCH, 2011, p. 207).

Deste modo, é importante considerar não apenas o conteúdo destas publicações como também o formato adotado por estes diários para se comunicarem com seu público. Além disso, é interessante perceber o processo de escolha dos jornalistas durante a construção das notícias, observando que elementos são destacados e quais são reduzidos nos textos. Em tempos que precediam a internet e a alimentação contínua dos portais de notícia e das multiplataformas agora utilizadas por estes jornais, o principal recurso utilizado pelas publicações para atualizar os leitores sobre acontecimentos inéditos era oferecer ao menos duas edições diárias, a da manhã e a da tarde.

Uma das principais diferenças entre *Clarín* e *La Nación* observada no período

analisado reside no formato. Isso porque, enquanto o primeiro utiliza o formato tabloide, o *La Nación*<sup>94</sup> era diagramado em formato *standart* ou *broadsheet*. Ainda que a diferença marcada entre os dois formatos tenha se diluído ao longo do tempo para atender as necessidades advindas do avanço tecnológico e das modificações no consumo de informação, a adoção de um formato é capaz de revelar diversas características a respeito do tipo de publicação e da linha editorial seguida por ela. Berry (2004, p. 123) recorda que o tabloide foi por muitos anos vinculado aos setores populares e ao sensacionalismo, enquanto que o *standart* era atrelado à aristocracia tradicional e a um estilo jornalístico mais sério.

As diferenças delineadas entre os dois estilos puderam ser observadas nestes dois periódicos uma vez que o *La Nación* estampou por muitos anos em sua capa a frase “fundado por Bartolomé Mitre en 1870”, em uma clara referência às origens tradicionais e liberais do diário. Além disso, o tratamento mais elitista adotado pelos textos do diário é revelado também no manual de estilo do grupo que logo nas primeiras páginas recomenda que

Precisamente, el consenso con aquellas normas ortográficas, morfológicas y sintácticas básicas es el que se adopta en estas páginas, en un equilibrio crítico entre lengua y habla, que evita neologismos, barbarismos y vulgarismos innecesarios, y en la convicción de que “el trueque de palabras castellanas en pleno uso por palabras exóticas no se puede admitir”. Tal acatamiento a los dictámenes de la Real Academia Española (RAE) contribuye a la unidad diomática, responsabilidad primordial del periodismo, en su inexcusable vocación cultural y docente, impuesta a LA NACIÓN por su fundador, Bartolomé Mitre (MANUAL DE ESTILO Y ETICA PERIODÍSTICA, 1997).

Deste modo observamos que há um apego pela forma tradicional de escrita que tende a evitar gírias e neologismos em suas matérias. Neste fragmento é

94 Em outubro do ano passado o *La Nación* anunciou uma mudança histórica em seu formato impresso, passando a ser distribuído no formato tabloide de segunda a sexta-feira e mantendo seu formato tradicional nos fins de semana. Na nota que anunciava a mudança a empresa alegou que “Con el propósito que siempre la ha animado de responder a los hábitos, necesidades y demandas de sus lectores en cada época, desde que fue fundada hace 146 años, LA NACIÓN se publicará esos días en formato compacto (41 centímetros de alto por 28 centímetros de ancho), mientras que los sábados y domingos se mantendrá el tradicional tamaño sábana” (LA NACIÓN, 30/10/2016).

possível observar ainda, que um dos objetivos do diário, segundo seu manual, é atender o campo cultural atuando como uma espécie de docente, ou seja um mediador – com certa hierarquia – entre os fatos e os leitores. O estilo sóbrio da narrativa do *La Nación* é evidenciado quando o comparamos com o *Clarín*, ainda que nenhum dos dois diários tenha um apelo fortemente popular.

Evidentemente, estes jornais oferecem um amplo campo para estudo não apenas de suas formas discursivas mas também através da perspectiva do design e da política, por exemplo. Contudo, o principal objetivo deste trabalho não é realizar este tipo de análise, diante disso, um estudo mais profundo sobre tais características será suprimido com o intuito de deslocar o olhar para a mudança de perspectiva sobre *Artaud* e o rock nacional dentro destes dois diários. Ainda assim, alguns dos elementos anteriormente citados nos serão úteis para perceber diferenças e confluências sobre a forma de tratamento recebida pelos objetos desta pesquisa nos dois diários.

#### 4.1.1.1.1 1973: *Rock que não é rock: muita política, pouca música*

Os olhos da imprensa local iniciaram o ano de 1973 ainda voltados para o conflito bélico envolvendo os Estados Unidos e o Vietnã. Muitas das capas deste período estampam fotos de mísseis e soldados junto às manchetes que mantinham os leitores informados sobre o desenrolar desta guerra.

Logo nos primeiros dias do ano de 1973, o diário *Clarín* (03/01/1973) anunciava em sua capa que o aumento do custo de vida durante o ano de 1972 foi de 64,1% evidenciando o fracasso das políticas econômicas militares. Neste ano, a Argentina também sofreu com problemas na distribuição de carne de gado e com a escassez de frango e outros alimentos. No entanto, pela primeira vez os moradores das ilhas Malvinas puderam consumir frutas e verduras frescas enviadas

diretamente da província de Chubut<sup>95</sup>(*Clarín*, 02/02/1973). Sobre a disputa territorial das ilhas, a ONU se posicionou favorável à Argentina afirmando que “la manera de acabar con esta situación colonial es la solución pacífica del conflicto de soberanía” (SOUKIASSIAN, 2000, p. 96).

Enquanto isso, os militares que governaram o país até maio – quando assumiu Héctor Cámpora – debatiam o fim do estado de sítio e o retorno do direito a reuniões que fora suprimido durante a “Revolução Argentina”. Além disso, os preparativos para as eleições, as viagens realizadas por Juan Domingo Perón e o seu possível retorno ao país eram acompanhados com grande interesse. Houve uma ampla cobertura acerca de todo o processo eleitoral que eram enfocadas nas opiniões emitidas por Perón – que seguia na Europa –, o processo de transição entre forças armadas e o poder constitucional, as campanhas, as eleições e a posse dos novos governantes. Este foi um processo que como vimos no segundo capítulo, esteve marcado por inúmeras particularidades. Os destaques políticos são as edições de 26 de maio – sobre a posse de Héctor Cámpora – e as de 11 e 12 de outubro que se dedicaram ao retorno de Juan Domingo Perón à Casa Rosada e também enfatizavam que pela primeira vez, uma mulher ocuparia o cargo de vice-presidenta<sup>96</sup>.

---

95 A nota explicava que o abastecimento dos alimentos enviados pela Grã Bretanha eram remetidos para as ilhas via porto de Montevideú fazendo com que os produtos permanecessem por muito tempo nas câmaras de resfriamento.

96 Com a morte de Juan Domingo Perón, Maria Estela Martínez de Perón se tornaria também a primeira mulher a presidir um país latino-americano.



Figura 21: Capa sobre o regresso de Perón à Casa Rosada.  
Fonte: *Clarín*, 12/10/1973.

O destaque para Isabelita neste processo chama atenção não apenas pelo ineditismo, mas porque a figura feminina nestes diários era normalmente vinculada aos cuidados do lar e dos filhos. Exemplo disso são as colunas *La mujer, el hogar y los niños* que era publicada no *La Nación* e trazia temas como economia familiar, indicações de livros educativos para meninas – que normalmente estavam relacionados a regras de etiqueta e moda – e dicas de como cuidar das crianças. O *Clarín* por sua vez, publicava o *Guia Económico familiar* direcionado para as donas de casa com truques para a economia de casa.

Evidentemente a aproximação de mulheres ao campo político não era uma novidade, ainda que muitas vezes isto ocorresse de forma indireta – vide Eva Perón – contudo, as colunas mantidas por estes diários revelam que dentro de suas discursividades as mulheres ainda mantinham o arquétipo da dona de casa responsável pela “boa criação” de seus filhos. Estas publicações também

apontavam para as alterações ousadas que foram empregadas na moda feminina, que aos poucos ia deixando para trás o estilo “unissex” dos anos anteriores. Deste modo, as peças da coleção primavera-verão de 73 permitiam que as *chicas* deixassem partes do corpo como ombros, umbigo e costas mais a mostra.

Por outro lado, as publicações deste período acompanhavam de perto a derrocada democrática na América Latina. Surgiam notícias sobre a crise enfrentada pelo Uruguai, as denúncias de tortura no Brasil, a proibição de marxistas no Chile e a chegada de exilados à Argentina. Contudo, nem todas as notícias se opunham aos regimes militares. Exemplo disso são as notas amenas sobre Alfredo Stroessner e o apoio dado à devolução de empresas ao capital internacional por parte de Augusto Pinochet. A ascensão dos militares no Chile também gerou uma espécie de otimismo por parte do *La Nación* que em 12 de setembro – um dia após o golpe contra Allende estampou em sua capa a vitória da “revolução”.



Figura 22: Capa destacando a queda do governo democrático no Chile  
Fonte: *La Nación*, 12/11/1973.

A escolha da manchete do diário embora questionável permite que o posicionamento do jornal seja desvelado. A edição do diário *Clarín* do mesmo dia, enfatizava a versão aceita por muitos anos de que o presidente chileno havia cometido suicídio. Entretanto, esta edição se ocupava ainda de relatar o que ocorreu na sede do jornal no dia anterior – o mesmo do golpe no Chile – que sofreu um atentado perpetrado pelo ERP. O grupo sequestrou a Bernardo Sofovich, dirigente

do diário dias antes, o resgate deveria ser a publicação de notas do movimento.



Figura 23: Capa do diário *Clarín* sobre o golpe no Chile.  
Fonte: *Clarín*, 12/10/1973.

Na capa do diário é possível observar escombros do prédio que foi parcialmente incendiado, junto ao título que anunciava que Sofovich fora liberado. As manchetes a respeito de golpes, denúncias e atentados se multiplicavam neste período. Os dois diários deram grande ênfase para os “ataques de grupos subversivos” que entre as ações destacadas por estes meios estavam os atentados que vitimaram – como vimos anteriormente – sobretudo sindicalistas e militares.

As capas das edições e as notícias abordadas nas páginas destes diários nos permite vislumbrar mais que a cobertura factual do ano de 1973. Elas também revelam elementos intrínsecos ao processo de produção e circulação de notícias como a forma com a qual elas são apresentadas a seus leitores e os critérios de noticiabilidade que são alterados à medida que os atores sociais se modificam. Em outras palavras, as figuras que despertam interesse do público são tão mutáveis quanto os processos de validação cultural.

Observemos agora de que forma a música e o universo jovem estavam presentes nestas publicações que estavam voltadas para uma política convulsionada. O *La Nación* publicava a coluna *Joven* uma vez por semana. Neste segmento era possível observar pequenas notas sobre livros, ambiente escolar e acadêmico, roupas e discos recém-lançados. Ao longo deste ano, o suplemento perdeu o cabeçalho – com o marcador *Joven* que o identificava – que o identificava, mas os conteúdos continuaram sendo publicados. Por outro lado, o *Clarín* contava com uma maior variedade de conteúdo voltado para o público jovem. Eram publicados espaços como a *Clarín Revista* que saía aos domingos, o suplemento *Caja de Pandora* que circulava na edição de quinta-feira e abordava conteúdos musicais que estavam divididos pelas seções: tango, folclore, jazz e outros. Percebemos aqui, que o rock ainda não consta como elemento de designação de um gênero que pudesse despertar o interesse dos leitores, pelo contrário, os músicos vinculados ao gênero eram inseridos dentro do imenso guarda-chuva dos *outros*. A escolha desta palavra também indica certo distanciamento entre as músicas “relevantes” para o público argentino, ou seja, as que tinham nome e as demais. Tal segmentação evidencia que o rock ainda não havia atingido valor simbólico suficiente dentro da cultura local. Outro espaço de conteúdo juvenil era a Revista Radiolandia que se dedicava a temas como literatura, cultura, pintura e música.

Tanto *Clarín* como *La Nación* contavam com a editoria de *Espetáculos* dentro da qual se anunciavam os lançamentos do cinema – neste ano foram inseridos anúncios sobre *Rock hasta que se ponga el sol* – as principais atrações do rádio e da televisão, além de notícias sobre música. Enquanto que no *Clarín* a maior parte das publicações sobre música estavam ligadas ao folclore e aos gêneros populares, no *La Nación* a linha seguida era mais erudita, dando maior ênfase à música clássica como podemos observar na seguinte imagem.



Figura 24: Agenda Musical.  
 Fonte: *La Nación*, 16/10/1973, p 21.

Nesta imagem podemos ter uma amostra das apresentações musicais anunciadas pelo diário. Neste exemplo, não existem registros de atrações populares, esta era uma escolha recorrente no *La Nación* que estava mais alinhado a apresentações de música clássica revelando uma linha de cultura e entretenimento mais tradicional. Por outro lado, o *Clarín* parecia se abrir um pouco mais e ainda que não abordasse tão profundamente a música jovem, ao menos oferecia opções mais diversas e uma linguagem mais informal. Um exemplo disso é o espaço dedicado para os lançamentos de discos deste diário.



Figura 25: Lista de lançamentos musicais  
 Fonte: Clarín 05/01/1973, p.28.

Aqui vemos que os lançamentos eram brevemente avaliados de acordo com alguns parâmetros como qualidade e estimativa de vendas. Estes textos são construídos de forma mais informal, recorrendo por vezes ao humor, como na passagem em que avaliam o álbum do grupo Los Lince, onde afirmam que “desafinan graciosamente temas remanidos” (CLARÍN, 05/01/1973, p.28).

Deste modo, percebemos que o Clarín adotava uma linha mais maleável tanto no espaço dedicado à música e elementos associados à cultura jovem quanto na forma de apresentar estas informações. Cabe lembrar que neste período os jornais quase não utilizavam cores nem criavam tanto apelo visual inserindo recursos como infográficos e janelas<sup>97</sup>. Em virtude de seu formato *standart* e da linha tradicional adotada pelo *La Nación*, o diário optava por priorizar o texto ante outros elementos gráficos, recurso que o *Clarín* utilizava de forma mais recorrente.

97 A janela é um recurso utilizado na diagramação de textos que consiste de um quadro que contém em destaque a repetição de uma ideia presente no texto.

Mesmo carregado de maior formalidade o *La Nación* não se absteve de algumas das discussões que permeavam a cultura jovem no início dos anos 70. Um exemplo disso foi a publicação de matérias como *La Remera es el mensaje* (21/10/1973, p. 21) que discorria a respeito do fortalecimento da moda que havia conquistados os jovens: as camisetas com mensagens ideológicas ou desenhos variados.

A música voltada para os jovens também figurou nas páginas do diário. Os destaques são para a longa nota sobre León Gieco (14/09/1973, p 36), o show de Carlos Santana (27/09/1973, p 21) e a resenha intitulada *A 300 km con Erasmo* sobre o filme protagonizado pelos cantores brasileiros Roberto e Erasmo Carlos (04/11/1973, p. 18). Entretanto, um elemento que chamou atenção foi a crítica realizada ao álbum *Muerte en la catedral*, de Litto Nebbia (1973). Segundo a nota o disco “revela un déficit creativo de Nebbia”, já que apresenta canções muito semelhantes entre si. Esta afirmação, quando analisada em perspectiva, gera certa surpresa, uma vez que *Muerte en la Catedral* é um dos álbuns mais celebrados da longeva carreira de Nebbia, figurando também no ranking dos 100 melhores discos do rock nacional ocupando a posição número 89.

Esta passagem converge com o eixo teórico central deste trabalho onde os processos culturais e validações são mutáveis e suas mediações passam por uma série de processos, nem sempre simples de visualizar e compreender, e neste sentido, Jesús Martín-Barbero nos auxilia ao afirmar que

Os obstáculos para pensar a trama de que está feita a indústria cultural provêm tanto da dificuldade de compreender o modo como ela articula o popular quanto da diversidade de dimensões ou níveis em que opera a mudança cultural. (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 109).

Deste modo, é importante termos em conta as diversas variáveis que permeiam os produtos culturais – e especificamente a produção roqueira – para que possamos compreender seu trânsito de forma mais ampla, reconhecendo que existe

ainda um longo caminho a ser percorrido no debate sobre a validação do rock nacional.

Retomando a contraposição entre os dois diários e observando especificamente as publicações referentes a possíveis referências a *Artaud* e à música jovem confirmamos aquilo que já fora observado anteriormente. Em outras palavras, que o *Clarín* adotava uma postura de maior abertura em relação a esta temática.

Deste modo, ao analisar as edições do ano de 1973 foi possível se deparar com notas como “*Opera Beat*” en la cancha de River Plate (02/01/1973, p. 15) que abordava a apresentação de *Sudamérica o el regreso a la aurora* da banda Arco Iris, em dezembro de 1972. O grupo liderado por Gustavo Santaolalla foi a primeira banda de rock do país a tocar no Monumental de Nuñez, estádio que seria palco dos principais shows a partir dos anos 90. Esta nota assinada por R. de P. – era bastante comum encontrar matérias assinadas com as iniciais dos autores – definia a apresentação como atrativa “a pesar de sus altibajos”.

O retorno de Pappo aos palcos – após realizar uma cirurgia – também foi anunciado com grande expectativa pelo diário (*Clarín*, 08/09/1973, p. 23). No mesmo dia, o jornal noticiou um inconveniente vivido por Piero<sup>98</sup> em um hotel no Peru. Um mês mais tarde o cantor voltaria a ser notícia no diário, desta vez, por ser impedido de ingressar na Colômbia.

Tanto *Clarín* quanto *La Nación* (7/10/1973) deram grande ênfase aos incidentes ocorridos no canal 13. O motivo foi que uma grande quantidade de pessoas esperavam para poder ingressar nos estúdios do canal para assistir ao show do grande nome da música “moderna” da atualidade, Sandro. Contudo, nem

---

98 Piero Antonio Franco de Benedictis nasceu na Itália mas se trasladou para a Argentina ainda criança. O músico chegou a ser seminarista, uma experiência que marcaria sua vida e sua carreira artística por se aproximar de temas sociais em composições como *Mi viejo* e *Coplas a mi país*. Por seu engajamento o músico passou por algumas situações difíceis e inusitadas como o episódio em que o cantor, em uma viagem a Lima se deparou com um caixão em seu quarto, cujo bilhete deixado junto ao féretro dizia “Piero andá a cantar a los rusos o a tu madre”. Em 1976 com a chegada dos militares o músico se exilou na Espanha, em uma espécie de retiro espiritual, onde permaneceu por 4 anos. Ao regressar à Argentina, o músico formou parte da banda Prema, integrada por outros músicos exilados que Piero conheceu durante seu período no Europa.

todos os que aguardavam na fila puderam entrar dando início a uma série de protestos que culminaram em confusão nas portas da emissora. Sandro também foi destaque ao anunciar uma nova turnê pelo México visando uma carreira com forte projeção internacional (Clarín, 02/01/1973, p. 27).

No período analisado as figuras musicais mais recorrentes eram Leonardo Favio, Palito Ortega e Mercedes Sosa, além é claro de Sandro. Também havia notas frequentes sobre figuras do tango como Astor Piazzolla, Luis Sandrini e Tita Merello e esporadicamente, algumas figuras do rock, gênero este que nunca era adjetivado desta forma.

A separação de Pescado Rabioso não foi noticiada em nenhum dos dois periódicos. *Artaud* sofreu com a mesma falta de visibilidade nestas publicações. Não foram publicadas notas sobre a apresentação do álbum e nem sobre o novo trabalho de Luis Alberto Spinetta. O próprio Spinetta figurou em raras ocasiões nas páginas destes diários. Entretanto, o anúncio do show de lançamento foi publicado nos dois diários no espaço voltado para a divulgação da agenda cultural do final de semana.

Figura 26: Divulgação da apresentação de *Artaud*.  
Fonte: *La Nación*, 27/10/1973, p. 11.

Na imagem é possível observar alguns elementos interessantes como o perfil centralizado de Antonin Artaud – a mesma imagem utilizada na capa do álbum – e o nome da gravadora na extremidade inferior. Outro elemento que chama a atenção é que a imagem parece estar dividida pela foto do francês. Enquanto de um lado *Artaud* aparece sendo promovido como o novo álbum de Pescado Rabioso, o nome de Luis Alberto Spinetta figura na outra extremidade quase de forma contrapontística. Levando em consideração tudo que cercou a ruptura com Pescado Rabioso e o processo de criação de *Artaud* somos impelidos a pensar que fragmentar o anúncio foi uma forma encontrada pelo músico de sinalizar uma série de elementos simbólicos que estão muito além de mera estratégia gráfica. Esta peça foi a mesma que foi veiculada no diário *Clarín* do domingo 28 de outubro, dia da apresentação.

O músico produziu ainda uma série de imagens com o objetivo de promover a apresentação. Acreditamos que estes cartazes tenham sido utilizados para fazer a divulgação do show nas ruas da cidade. Em 2013 a revista *Rolling Stone* publicou estes cartazes que também puderam ser vistos na exposição *Spinetta: los libros de la buena memoria*, realizada na Biblioteca Nacional em 2012.



Figura 27: Cartazes desenhados por Luis Alberto Spinetta para promover a apresentação de *Artaud*. Fonte: Revista *Rolling Stone*, 11/2013, p. 24.

Na segunda imagem observamos que há uma diferença na data da apresentação. As duas peças anunciam o show para um domingo, porém, enquanto na primeira vemos que a data é 28, na segunda consta como 26. E esta diferença de datas foi reproduzida também em alguns materiais que se dedicam ao álbum. Aliás, há certa imprecisão em relação às datas, já que outros autores chegam a trabalhar com o dia 23 de outubro (uma terça-feira). Em 23 de novembro daquele ano, a agenda de espetáculos do diário *Clarín* já anunciava a apresentação do trio Invisible.

Os anúncios do show são os únicos vestígios de *Artaud* encontrados nos diários desta época. Não houve no período analisado, qualquer nota a respeito da apresentação, ou informações sobre o álbum ou desdobramentos sobre as peculiaridades de sua capa. Esta invisibilização do disco nos diários pode ser compreendida sobre distintas perspectivas. A primeira delas, dialoga com os aspectos destes jornais abordados anteriormente, sobretudo a falta de interesse de acompanhar este tipo de música, já que estes jornais adotavam uma linha mais “séria”, o que acabava por afastar de suas páginas temas considerados essencialmente juvenis ou sem conteúdo. Outro aspecto que deve ser considerado é o *timing* da noticiabilidade que funcionava de forma diferente na década de 70. É possível citar como exemplo a nota sobre o show da banda Arco Iris no estádio do River que ocorreu em 23 de dezembro de 1972, mas que foi noticiada apenas no dia 02 de janeiro de 1973, uma distância temporal quase inconcebível em tempos de *lives* em redes sociais. Movida por esta hipótese, a análise dos diários se estendeu até junho de 1974, sem no entanto, encontrar nenhum vestígio do álbum de Luis Alberto Spinetta. Deste modo se concluí que não fossem os anúncios do show, *Artaud* teria passado totalmente despercebido pelos dois diários.

#### 4.1.1.1.1.1 2015: o ano do vinil e da redenção de Artaud

Se em 1973 os diários anunciavam com grande entusiasmo que as partidas da seleção de rugby argentina – conhecida como Los Pumas – podiam ser acompanhadas via satélite direto da Europa, 2015 foi o ano em que o desempenho dos atletas argentinos nos Jogos Pan-Americanos pode ser acompanhado e comentado em tempo real pela internet. Na entrada do século XXI experimentamos um grande incremento na tecnologia que acabou por alterar não apenas a forma como a notícia é produzida e distribuída, mas sobretudo, a forma de consumir a informação. Estas mudanças acarretaram também diversas transformações na forma de socialização dos indivíduos permeados pela convergência<sup>99</sup> da era digital. Deste modo, as trocas simbólicas ocorridas no campo das mediações se intensificam sobretudo nas redes sociais, gerando um processo de retroalimentação entre meios e receptor. A partir desta guinada em direção à convergência da comunicação, pudemos observar que debates iniciados e potencializados nas redes sociais trespassaram as fronteiras do virtual. Alguns chegaram às ruas pautando não apenas as discussões sociais, mas também, ganhando espaço nos meios de comunicação. Em 2015, na Argentina tivemos o exemplo do *Ni una menos*, que utilizou as redes sociais para jogar luz ao número alarmante de mulheres assassinadas todos os anos no país. O movimento partiu das redes para as ruas em

---

99 As inovações tecnológicas e a ampliação do acesso à internet fizeram com que os meios de comunicação revissem suas estratégias. Os jornais impressos continuam circulando, mas agora oferecem versões online que são abastecidas 24 horas por dia, suprimindo assim, a segunda edição e as edições extraordinárias. Os leitores agora consomem estas mídias não apenas no papel, mas também através dos computadores, tablets e sobretudo, dos smartphones. As fronteiras entre cada uma das mídias se torna cada vez menor, já que são lançados diversos aparelhos multifunções. O conteúdo também é pensado para dialogar com o maior número de mídias. O receptor também é parte importante já que é imprescindível que ele se sinta parte do processo, deixando de ser um consumidor passivo dos produtos. É crescente o número de empresas de comunicação que se preocupam em realizar testes como o A/B – apresentação de diferentes versões para uma página – para medir qual é mais aprazível para seus usuários, ou que estejam de olho no buzz – um conteúdo publicado na internet que alcança grande repercussão – gerado por uma determinada notícia.

03 de junho de 2015 e alcançou um grande número de manifestantes em diversas cidades do país. Esta convocatória se expandiu para além dos limites geográficos e ganhou versões em diversos países como México, Chile e Peru.

Entretanto, enquanto as mulheres se organizavam para visibilizar e frear a violência machista os ataques direcionados à primeira presidenta eleita da Argentina, Cristina Fernández de Kirchner, revelavam que a violência contra mulher é antes de tudo, simbólica.

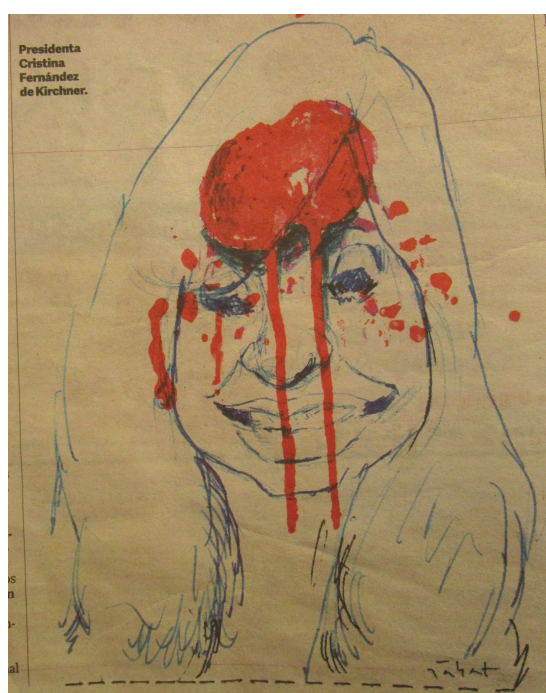


Figura 28: Desenho do cartunista Hermenegildo Sábat  
Fonte: *Clarín*, 30/10/2015, p. 21.

Esta charge de Sábat ilustra uma nota sobre o ano eleitoral argentino e as cisões internas do justicialismo, já que o partido não encontrava consenso no nome dos candidatos apresentados ao pleito. Esta imagem revela uma clara linguagem violenta que está intimamente ligada à misoginia que acaba por minar a participação feminina na vida pública. Segundo a nota, a escolha de Daniel Scioli para representar o partido acabou representando o suicídio político de Cristina, já que

pela primeira vez, o país escolheria seu presidente em segundo turno, que teve como vencedor Mauricio Macri do Pro.

Diante da movimentação política que marcou o ano, *Clarín* e *La Nación* direcionaram boa parte de suas publicações ao pleito, marcando uma clara preferência pelo candidato Mauricio Macri, que construiu sua campanha com promessa de mudança na política com o lema de que chegaria na Argentina a “*revolución de la alegría*”. A polarização política foi muito debatida durante o processo eleitoral por estes jornais que acusavam o kirchnerismo de aprofundar a *grieta*<sup>100</sup> entre os argentinos.

Apesar da sobriedade de boa parte das matérias produzidas pelos dois jornais – que estiveram muito envolvidos nas eleições – foi possível observar uma grande transformação na forma de apresentar as notícias se comparado às publicações de 1973. Estas modificações se devem sobretudo em virtude da evolução tecnológica que envolve a produção dos diários. Isso porque, em meados da década de 70 as rotativas foram substituídas pelas impressoras *offset*. Esta alteração gerou não apenas uma diminuição no tempo e no custo de produção dos jornais, mas também permitiu um melhor acabamento e a inserção facilitada de elementos coloridos nas páginas dos diários. Outro elemento responsável pelas modificações dos meios impressos também está intimamente ligado ao avanço tecnológico e mais especificamente à internet. Isso porque, como citado anteriormente, a grande circulação de notícias acabaram por modificar os hábitos de consumo deste produto. Estas alterações fazem com que os jornais busquem uma série de recursos para apresentar a informação de forma mais atraente aos leitores. Sendo assim, os diários passaram a investir pesado em fotografias e em outros elementos gráficos e não apenas no texto.

Estas alterações foram bastante visíveis em *Clarín* e *La Nación* durante a análise do ano de 2015. Ainda que mantendo sua linha mais tradicional e o tom discursivo mais sóbrio, o *La Nación* se modernizou inserindo mais fotos em comparação à edição de 1973. Este elemento ajuda a quebrar a densidade das

---

100 A palavra *grieta* é utilizada neste contexto na Argentina para indicar polarização política.

longas colunas de textos do formato *standart*. O diário também se utilizou de mais elementos gráficos e recursos para dar destaque ao texto como o chapéu<sup>101</sup>, olho<sup>102</sup>, box e gravuras e infográficos. Estes elementos já eram utilizados pelo *Clarín* na década de 70 mas em menor escala se comparado às edições contemporâneas.

As capas dos dois jornais também chamam atenção. A principal e mais notória em comparação às anteriormente citadas é a utilização de cores, empregadas tanto no logo dos jornais como nas fotos e vinhetas. Contudo, direcionando o olhar para os objetivos deste trabalho, a modificação mais notória é a inserção de chamadas de capa com figuradas do rock nacional. As capas de 1973 continham sobretudo assuntos ligados à política e de notícias factuais sobre o país e o mundo que pudessem encontrar ressonância e despertar interesse dos compradores visto que “A capa, portanto, atua como um convite para a compra do periódico, uma provocação para pegar a publicação na banca e interessar-se pelo seu conteúdo” (GRUSZYNSKI Ana Cláudia, 2011, p. 3).

Deste modo, é importante também que a capa dos impressos contenha elementos que dialoguem com seus leitores. Por este motivo, esta página precisa inserir temas diversos que possam despertar o interesse através de elementos que “fisguem” os leitores. Tendo em vista a inserção do rock como parte importante da cultura e da identidade argentina, figuras e elementos roqueiros tiveram presença frequente nas capas destes diários. Podemos observar nas figuras abaixo alguns destes exemplos:

---

101 Palavra-chave ou pequena frase utilizada acima do título de uma matéria para ambientar o leitor sobre o assunto.

102 Pequeno texto que destaca os principais elementos da matéria com o objetivo de despertar o interesse do leitor. Além de dar ênfase ao texto, o olho ajuda a criar uma página visualmente mais interessante.

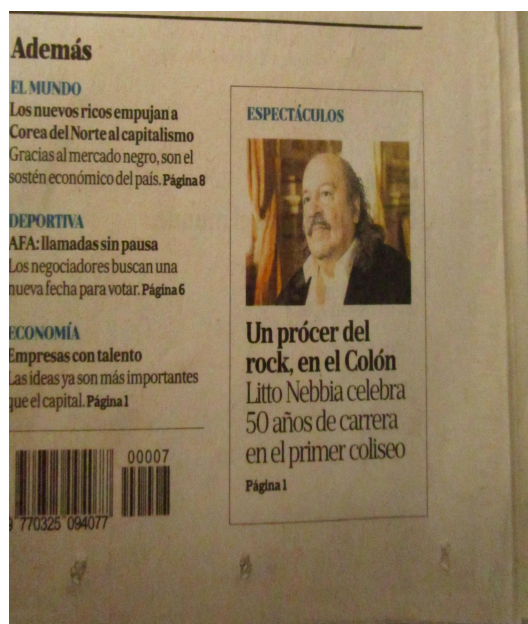


Figura 29: Vinheta sobre o show de Litto Nebbia inserida na capa do diário.  
Fonte: *La Nación*, 06/12/2015.



Figura 30: Destaque na capa para o lançamento do álbum póstumo de Luis Alberto Spinetta  
Fonte: *Clarín*, 07/10/2015.

As imagens revelam que tanto Litto Nebbia quanto Luis Alberto Spinetta foram alçados à categoria de próceres – tal as figuras da independência – de um gênero que deixou definitivamente de ser encarado como elemento estrangeiro. Tal adjetivação presente na capa de dois diários hegemônicos do país revela não apenas que o gênero foi plenamente inserido na cultura nacional, mas também que deixou de ser um elemento sumamente geracional. Em outras palavras, o rock deixou de ser um gênero exclusivamente juvenil para dialogar com a memória afetiva de diversos indivíduos independente de suas faixa-etárias e ocupações.

Vimos anteriormente alguns exemplos da transmutação do rock – quase às margens nos primeiros anos – quando figuras da política e até presidentes se aproximaram ou se utilizaram de elementos roqueiros. Contudo, duas notícias que ganharam os diários neste ano revelam que alguns dos antigos preconceitos contra o gênero não foram totalmente apagados, mesmo entre os mais jovens. O primeiro exemplo é o de Lennon Weiss, um garoto de 12 anos que sofria com o *bullying* constante de seus companheiros de escola. As provocações partiram para agressão física e Lennon acabou sendo espancado durante um recreio. O motivo da violência: “tener determinados gustos estéticos” e “ser fanático de Spinetta” (Primicias Ya, 10/06/2015). Em 10 de junho o diário *Clarín* destacou a foto que Dante Spinetta publicou em sua conta no Twitter, na imagem, Dante posa com Lennon durante a visita que o músico fez ao menino.

A outra passagem envolveu Carlos Manfroni, que era cotado para integrar um ministério na recém eleita gestão de Mauricio Macri. Dias após a ascensão de Macri à presidência, vieram à tona opiniões emitidas por Manfroni anos atrás, entre as quais, algumas críticas diretas ao rock. Manfroni disse

La 'filosofía' del rock conduce al deseo desesperado de la muerte e induce al suicidio, como lo demuestran las letras de las canciones de Charly García, Spinetta y Moris. Ofrece la posibilidad de convertirse en un animal o un marica. (LA NACIÓN, 15/12/2015).

Tais declarações foram rebatidas por Charly García em uma carta aberta onde o músico questionou “Será que tener un cargo público arruina a la gente?” e agregou “No cuenten conmigo, ignorantes” (LA NACIÓN, 15/12/2015). Ao final, Manfroni não assumiu o cargo e acabou se desculpando com García quando explicou que “Yo había hecho una crítica (al rock) y el efecto sobre la juventud, toda la onda sobre la droga pero en ese momento todo estaba en su pleno auge y era la moda de unir el rock con la moda, con un estilo de vida” (La Nación, 15/12/2015). Na explicação de Manfroni também se desvelam resquícios do preconceito direcionado aos músicos e ao público que seguiam o rock nos anos que antecederam ao ápice de sua popularidade e sua consequente inserção na cultura nacional.

Outra modificação adotada pelos jornais e que merece destaque são os títulos das matérias. Não foi difícil encontrar títulos que remetiam a alguma canção pertencente ao rock nacional, algo impensável nos diários anteriormente analisados. É importante salientar a importância de um título para um artigo jornalístico, que atuam de forma semelhante à capa, pois precisam fisgar o leitor em poucas palavras atendendo a alguns requisitos como clareza, concisão e densidade. De acordo com Maria Alice Faria

A presença das várias funções combinadas, nos títulos e manchetes, determinam aquilo que vai atingir o leitor: o denotativo ou referencial, com os elementos básicos do fato (o que, quem, quando, onde, etc.); o conotativo, no conteúdo ideológico, claro ou subentendido da informação – por exemplo, a posição a favor ou contra do jornal face ao noticiado; o emotivo, quando o texto visa, também ou exclusivamente, atingir a psicoafetividade do leitor; e finalmente a função poética no sentido amplo que lhe dá Jakobson, como jogo de palavras e sons, imagens, enfim, o uso de figuras retóricas presente na linguagem escrita. (FARIA, 1989, p. 197).

Deste modo, podemos afirmar que alguns títulos possuem com objetivo dialogar com as subjetividades de seus leitores, contudo, para que este diálogo seja possível é importante que os elementos discursivos utilizados sejam facilmente reconhecíveis, algo que podemos concluir de forma afirmativa ao nos depararmos com títulos como os apresentados abaixo:



Figura 31: Título que remete à canção *Todos estos años de gente* (Spinetta, 1986).  
 Fonte: *Clarín* 01/10/2015, p. 39.



Figura 32: Título que remete à música *Canción para los días de la vida* (Spinetta, 1977).  
 Fonte: *La Nación*, 28/11/2015, p. 06.

Observamos que este recurso é utilizado por ambos diários e que em nenhuma das notas o tema central da matéria é o autor destas canções. Spinetta não é o único artista a inspirar as redações. Nas publicações de 2015 foi possível encontrar exemplos semelhantes com canções de Charly García, Gustavo Cerati e Indio Solari, este último ganhou bastante espaço nos diários deste ano ao anunciar seu afastamento dos palcos por motivo de saúde e também pela estreia de *Indio y los Fundamentalistas del aire acondicionado, La película*, um registro fílmico de apresentações realizadas em 2008.

A música dentro destes diários continua a ser oferecida no suplemento de *Espetáculos* e não no de *Cultura*, que continua abrigando matérias relacionadas às artes plásticas e à literatura. Contudo, a editoria de *Espetáculos* deixou de ser uma coluna tímida para se transformar em suplemento, isto é, um caderno com várias páginas. Dentro do período analisado foi possível observar que a música possui um caráter muito mais dinâmico dentro da estrutura dos jornais já que por vezes, ela “passeia” por outras editorias. Ela aparece através de títulos como os acima ilustrados e também como pauta para debates em outros cadernos como economia<sup>103</sup>, polícia<sup>104</sup> e sociedade.

Há uma ampla produção de conteúdo sobre o rock nacional nestes diários que realizam entrevistas com músicos, coberturas de lançamentos, agenda de shows e matérias sobre os principais recitais, prêmios de música e homenagens, esta última, uma ação bastante frequente. O destaque roqueiro do período analisado foi Litto Nebbia que realizou um grande espetáculo para comemorar os 50 anos de carreira no teatro Colón.

---

103 Durante o ano, foram publicadas matérias que falavam sobre o crescimento do consumo de música através dos *streamings*. A aposta da Sony em relançar vinis também ganhou as páginas de *Clarín* e *La Nación*.

104 Durante o ano de 2015 ocorreu o julgamento do caso *Cromañón*, que foi um incêndio ocorrido na casa de nome homônimo em dezembro de 2004. O incêndio provocado por um sinalizador lançado durante o show da banda de rock Callejeros vitimou 194 pessoas.



Figura 33: Matéria sobre o show de Litto Nebbia no teatro Colón  
Fonte: *La Nación*, 16/12/2015, p. 07.

Vemos que o título recorre ao passado do músico, um *cuevero* que após cinquenta anos do lançamento do primeiro álbum de *Los Gatos Salvajes* chega ao grande templo da cultura da cidade de Buenos Aires, algo impensado em tempos de “naufrágios” na La Perla del Once. As mortes de Jorge Álvarez<sup>105</sup> e Jorge Pistocchi<sup>106</sup> também ganharam repercussão nestes diários. O *La Nación* definiu Álvarez como um visionário da literatura e da música agregando que ele “revolucionó la literatura y la música” (LA NACIÓN, 12/07/2015, p. 12). Enquanto que o *Clarín* afirmou que Álvarez foi o editor que revolucionou os anos 60. Já Pistocchi foi recordado por sua

105 Jorge Álvarez faleceu em 5 de julho de 2015 em Buenos Aires.

106 Jorge Pistocchi faleceu em 28 de setembro de 2015.

trajetória como jornalista de rock e pela importância de suas revistas na circulação de informação sobre o universo rock.

Em 2015 os diários também deram destaque para o retorno da instalação de Marta Minujín *La Menesunda*, no marco de seus 50 anos. A obra foi montada no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, já que o Di Tella era agora apenas uma sombra do passado de uma efervescente *manzana loca*. O *La Nación* (05/09/2015) recordou também os 40 anos do show de despedida do duo Sui Generis diante de um Luna Park lotado.

*Clarín* e *La Nación* publicaram com grande entusiasmo o anúncio de que a companhia canadense do Cirque du Soleil, irá produzir um espetáculo com as músicas da banda argentina Soda Stereo. Em uma das notas assinada pelo jornalista Walter Domínguez, ele enfatiza

Hay que destacar que Soda es el primer proyecto con base latina que encara el Cirque y que al momento la compañía sólo preproduce dos nuevos espectáculos: el de Soda y otro sobre Avatar, la película de James Cameron, que es la más taquillera de la historia, y que tendrá su estreno en noviembre de este año. Esto da una dimensión del logro del trío argentino (CLARÍN, 14/06/2015, p 05).

Frente a isso, percebemos que o rock nacional não apenas superou os limites fronteiriços da região como também, fortaleceu o diálogo com outras formas de expressão. O rock era agora um motivo de orgulho pátrio e não mais um gênero depreciado.

Outros itens relacionados ao gênero que ganharam destaque foram os livros, muitos deles, reeditados e revisados para atender ao crescente público que se interessa sobre as anedotas e o percurso trilhado pelo gênero para alcançar o posto de um dos mais relevantes do país. Entre as obras mais aguardadas estão *Historia del rock nacional*, de Marcelo Fernández Bitar, *Cómo vino la mano* de Miguel Grinberg e *Soda Stereo* escrito por seu baixista, Zeta Bosio (*La Nación*, 19/10/2015, p. 6).

Chamou a atenção também uma nota publicada pelo diário *Clarín* sobre Palito

Ortega. Na foto que ilustra a matéria, o número 1 do Club del Clan, a personificação de tudo aquilo que os jovens cabeludos que há 50 anos se animaram a compor em espanhol não queriam ser, posava animado ao lado de figuras como David Lebón, Juanse e Nito Mestre.



Figura 34 Palito Ortega recebe a referentes do rock nacional para a gravação de seu álbum.  
Fonte: *Clarín*, 29/09/2015, p. 44.

Esta imagem revela que não apenas as impressões e o espaço destinados ao rock são diferentes, como também os parâmetros que regem o gênero são outros. Décadas atrás este encontro seria tão impensado quanto um show de Litto Nebbia no Colón ou um disco que não podia entrar nas estantes das lojas ser considerado o melhor álbum já lançado na Argentina. Esta aproximação com Ortega revela

sobretudo, a queda de algumas barreiras e o dinamismo dos produtos culturais que ora se alinham com algumas figuras, ora com outras.

Luis Alberto Spinetta foi uma figura recorrente nas publicações durante o período analisado. Em duas ocasiões, o músico ganhou destaque nas capas dos jornais. O *Clarín* (07/10/2015) – ilustrado anteriormente – destacou a produção de um novo álbum do músico enquanto que o *La Nación* (20/11/2015 e 23/11/2015) dedicou bastante espaço para falar sobre o show em homenagem à obra do músico realizado no Centro Cultural Kirchner. Esta apresentação foi destaque tanto na prévia quanto no pós evento.



Figura 35: Nota prévia sobre homenagem a Spinetta  
Fonte: *La Nación*, 20/11/2015, p. 1 e 2.

Figura 36: Nota posterior ao evento  
Fonte: *La Nación*, 23/11/2015, p 6.

Na foto que ilustra a capa do caderno de *Espectáculos* vemos os músicos Emilio Del Guercio, Rodolfo García, Claudio Cardone e Ricardo Mollo, além da filha de Luis Alberto, Vera Spinetta, que participaram da homenagem ao criador de *Artaud*. No título do caderno observamos a utilização do recurso anteriormente

citado, o da aproximação com o leitor através da utilização de fragmentos de uma canção, neste caso, com uma leve alteração substituindo “seguir viviendo sin tu amor”<sup>107</sup> por “seguir viviendo con tu amor”.

Analisando agora as publicações sobre a reedição de *Artaud*, podemos observar *que* ambos diários produziram conteúdos abordando a reedição dos clássicos do rock nacional em vinil. Foram realizadas matérias sobre o mercado fonográfico, que voltava a investir de forma maciça nos “bolachões”, os planos de lançamento de novos títulos e a expectativa dos ouvintes em poder adquirir algumas das obras mais desejadas do rock argentino como o primeiro álbum de Almendra (1969), *Vida* (1972) de Sui Generis ou *Superficies de Placer* (1987) de Virus.

O destaque dado aos vinis em uma época de grandes avanços tecnológicos é um exemplo tangível daquilo que estabelece García Canclini (2015, p. 102). Em outras palavras, o vinil não foi superado pelos novos formatos, ele apenas ocupa um local diferente daquele que ocupava décadas atrás, quando era o único formato disponível. O pensamento de Canclini pode também ser aplicado ao tom adotado pelos jornais para abordar o retorno do vinil. O autor fala de uma antiguidade idealizada, um traço que se revela na discursividade destes diários que recorrem a narrativas nostálgicas que buscam dialogar com a memória afetiva dos leitores.

A nota publicada pelo *La Nación* (13/09/2015, p. 4) intitulada *Las vueltas del vinilo* considera que 2015 é o ano do regresso triunfal do formato na Argentina e aponta que a único item que falta para o processo de produção e circulação dos discos ser ainda mais exitoso é uma fábrica de vinil local<sup>108</sup>. Na mesma nota o jornalista Sebastián Ramos salienta

En mayo pasado, la compañía lanzó 15 títulos al mercado (entre ellos, el vinilo más buscado de la historia argentina, Artaud, de Pescado Rabioso, con su tapa irregular) y en apenas dos meses las 22.000 copias se agotaron. (LA NACIÓN, 13 set. 2015, p. 4).

<sup>107</sup> *Seguir viviendo sin tu amor* integra o álbum *Pelusión of milk*, lançado em 1991.

<sup>108</sup> Em 2016 a Argentina voltou a fabricar vinis produto que não era produzido em território nacional desde 1993. Para as primeiras reedições do formato lançadas pela Sony em 2015 a matéria-prima foi importada da República Checa.

A rapidez com que as cópias foram vendidas ratifica o interesse do público em adquirir este formato mesmo com o incremento da tecnologia na indústria fonográfica que permite que se escute e armazene milhares de músicas em pequenos *players*. A *Encuesta Nacional de Consumos Culturales* (2013 p. 23) revela que é no consumo musical onde se encontra a maior quantidade de usuários digitais, já que 58% dos entrevistados afirmaram ouvir música através da internet.

Esta modificação na forma de consumir música e na maneira de perceber o vinil é destaca por Damián Amato, presidente da Sony Argentina, que ao ser consultado por *La Nación* afirmou “hoy estoy feliz y orgulloso de reconstruir parte de nuestro pasado, porque estos discos son patrimonio cultural argentino” e agregou que

Uno sentía que existía la demanda de vinilo a partir de las tendencias mundiales -analiza Amato-. En algunos países de Europa, el 30 % de la venta de muchas compañías ya es la de vinilos. Es un nicho, como va a ser acá, pero sabíamos que existía una demanda porque nuestros clientes nos los pedían y la industria está en un momento donde hay que apoyar a los clientes, tenemos mantener abiertas las pocas disquerías que hay. Si no le damos producto a las disquerías probablemente tengan que cerrar y hay que armar ese círculo virtuoso. (LA NACIÓN, 13/09/2015, p. 4).

As colocações de Amato revelam mais que uma nova forma de consumo, mas uma maneira diferente de se relacionar com este material. Sem dúvida, o vinil não irá concorrer com o consumo digital, mas suas reedições revelam que o formato ocupa um espaço significativo na afetividade dos ouvintes. Outro ponto destacado por ele, é que estes álbuns significam um importante diferencial para as lojas de discos que enfrentam uma crescente queda nas vendas dos *compact discs*. O curioso é que esta distinção chegue através de um produto que alguns acreditavam estar ultrapassado. Este “regresso” do vinil – entre aspas, porque o formato nunca saiu totalmente de cena – também demonstra a complexidade e o dinamismo da indústria cultural.

O retorno destas obras às prateleiras foi marcado por eventos como *La noche de los vinilos*, uma parceria entre a Sony e a livraria Ateneo Grand Splendid,

localizada a algumas quadras de onde em 1973, Luis Alberto Spinetta apresentou em público algumas das canções que formariam parte de seu novo álbum. Este evento de apresentação contou com a participação de músicos e figuras ligadas ao rock nacional e serviu de pontapé inicial para a venda das aguardadas reedições.



Figura 37:

Nota sobre a primeira edição de *La noche de los vinilos*.  
 Fonte: *Clarín*, 21/05/2015, p. 57

A figura acima realiza a divulgação do evento promovendo alguns dos títulos que podem ser encontrados durante o lançamento. O destaque deste anúncio é *Artaud* e sua capa irregular o que demonstra o que o rechaço dos vendedores por sua silhueta peculiar ficou no passado. Este destaque direcionado ao álbum de

Spinetta foi uma constante nas matérias que abordaram o tema. A ênfase sobre *Artaud* partiu não apenas dos veículos de comunicação como também da gravadora que reeditou as obras, como vimos anteriormente.

Outra nota abordando o mercado fonográfico e o regresso do vinil foi intitulada de *El retorno del vinilo en la era del sonido digital*. Esta matéria foi publicada no segmento de *Economía* do diário *Clarín* e descreve a percepção que a indústria fonográfica teve ao identificar uma demanda de mercado para este tipo de produto, um movimento que se assemelha àquilo que anos atrás deu início ao *boom* da música jovem. Esta nota também destaca *Artaud* e a decisão da gravadora em manter a arte de capa original de Gatti e Spinetta, já que segundo Amato “el arte es tan importante como el audio” (*Clarín*, 31/05/2015, p. 10). A matéria assinada por Damián Kantor acrescenta ainda que

Los planes de Sony contemplan el relanzamiento de muchas de esas joyas en vinilo, exactamente como los originales. En el caso de Artaud, se conservó el mismo diseño de tapa original, de mayor tamaño con puntas irregulares (...) Considerado por muchos como el mejor disco del rock argentino, Artaud fue adjudicado inicialmente a Pescado Rabioso, a mediados de 1973, por razones contractuales con Talent, uno de los sellos de Microfon. Esa banda ya estaba disuelta, precisamente por la disconformidad de sus integrantes (Carlos Cutaia, Black Amaya e David Lebón) con los temas “inintendibles” de Spinetta. (*Clarín*, 31/05/2015, p. 10)



Figura 38: Matéria sobre o retorno do vinil  
 Fonte: *Clarín* 31/052015, p.10.

Observamos na imagem que o maior destaque na diagramação da matéria é para *Artaud* que foi reproduzido em diferentes formatos. A irregularidade e o verde de sua capa são os elementos preponderantes no design desta página, que é importante que se repita, não está dentro do caderno de *Espectáculos*, mas sim no de *Economía*, um segmento que normalmente segue uma linha mais formal.

O *La Nación* fiel à sua linha tradicional priorizou o texto frente aos elementos gráficos, por este motivo, as matérias que abordavam o retorno do vinil eram ilustradas de forma genérica. Por outro lado, os elementos discursivos revelam que

*Artaud* também era o grande destaque. Um exemplo disso é a matéria de Sebastián Ramos que inicia da seguinte forma

Ir hasta la disquería, comprar el álbum Artaud en formato vinilo, volver a tu casa, romper el celofán, observar la maravillosa portada irregular creada por Juan Gatti, de un lado y del otro, quitar el sobre interno con cuidado, levantar la tapa de la bandeja tocadiscos, poner el vinilo, alzar la púa y apoyarla con delicadeza en el borde de ese disco negro que ya está dando vueltas? "Cuiiida bien al niño, cuiiida bien su mente, daaaale sol de enero, daaaale un vientre blanco, daaaale tibia leche de tu cuerpo? todas las hojas son del viento, ya que él las mueve hasta en la muerte. Todas las hojas son del viento, menos la luuuuz del sol, menos la luuuuz del sol", canta Spinetta sin preámbulos. La "experiencia vinilo" está otra vez entre nosotros. (LA NACIÓN, 24/05/2015, p. 4).

Os elementos utilizados pelo jornalista recorrem antes de tudo, à experiência do manuseio do disco dialogando com a afetividade dos leitores. O texto destaca *Artaud* e sua “maravillosa portada irregular”, a mesma que havia convertido Gatti e Spinetta nos dois indivíduos mais detestados da indústria da música. A narrativa de Ramos estruturada de forma sensorial está cheia de elementos imagéticos que provocam o leitor e o impelem a imaginar tudo aquilo que o autor descreve. Tanto que não é necessário que a capa de *Artaud* esteja presente na diagramação da página para que ela invada nossa mente, ou ainda, não é preciso estar ouvindo *Todas las hojas son del viento* para que a melodia ressoe enquanto prosseguimos com a leitura.

O disco de Luis Alberto Spinetta é citado também na matéria que recorda a obra de Jorge Álvarez onde dez dos principais discos produzidos pela gravadora de Álvarez são destacados. *Artaud* é descrito como “una locura histórica” e “una de las piezas más importantes y bellas del rock argentino” (*La Nación*, 12/07/2015, p. 5). O álbum também foi recordado na matéria sobre os 40 anos do último show do Sui Generis, onde *Artaud* é considerado o ponto final da experiência sonora que foi Pescado Rabioso.

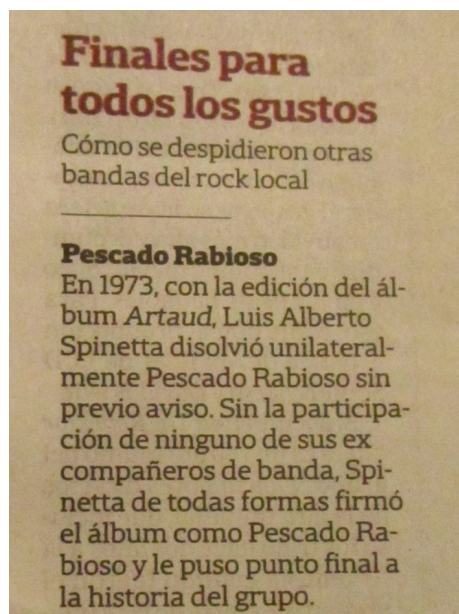


Figura 39: Nota sobre o final de Pescado Rabioso  
 Fonte: *La Nación*, 05/09/2015, p. 03.

A informação contida na matéria de que a banda foi dissolvida de forma unilateral por Spinetta não é de todo correta. Como vimos no capítulo anterior, Luis Alberto Spinetta utilizou *Artaud* como uma forma de encerrar a etapa com Pescado Rabioso. Entretanto, antes do disco ser lançado a banda já havia terminado. Talvez este tenha sido um recurso utilizado para manter o magnetismo em torno de uma obra que atravessa os anos permeada pelas mediações e pelo dinamismo da indústria cultural.

*Artaud* representa não apenas sua própria transmutação dentro dos esquemas de validação estabelecidos pelos meios de comunicação, mas também nos serve de exemplo para observar o percurso trilhado pela música jovem até se tornar o rock nacional. Olhar o passado do gênero através de homenagens, reedições e matérias com tons saudosistas merecem uma análise mais atenta e profunda, contudo, é interessante pensar este retorno a partir da perspectiva de Jesús Martín-Barbero que define que

(...) isto nada tem a ver com nostalgia, porque a "função" dessa memória na vida de uma coletividade não é falar do passado, e sim dar continuidade ao processo de construção permanente da identidade coletiva. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 255).

Sendo assim, podemos compreender que este movimento crescente em um momento de "crise" do gênero revela antes de tudo, a necessidade de uma manutenção da identidade rock. Uma identidade que é alicerçada nos mitos fundacionais de *naufragos* e *cueveros*, nas detenções arbitrárias e na auto ironia de um álbum alçado ao posto de número 1 do rock nacional criado para incomodar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Ahora, com la perspectiva del tiempo y los acontecimiento que sucedieron desde entonces – o y lamentablemente, teniendo que utilizar el tiempo pasado –, tendríamos que decir que Spinetta fue el artista más importante, prolífico e influyente del rock nacional. Más de cuarenta años de trayectoria y aproximadamente el mismo número de álbums sirve apenas como apoyalibros para enmarcar un alma com una vocación permanente e irreductible de libertad, de búsqueda, de arte, de música y poesía, de comunicación, de elevación. Su obra y su propia personalidad, constituyen una de las encarnaciones más representativas de lo mejor de los ideales de los años 60, que proponían transformar el mundo cambiando a su vez la propia conciencia, convirtiendo nuestro interior y cada uno de nuestros actos en un prototipo del modelo de sociedad que anhelamos”.

Claudio Kleiman, Rolling Stone, 2013

Chegado este momento, constantemente chamado de conclusão, percebo que carrego tantas dúvidas quanto nas primeiras páginas deste trabalho. Dúvidas distintas, mas que alimentam o desejo de prosseguir, de conhecer melhor este álbum emblemático e seus desdobramentos. Acredito que isso se deve sobretudo aos mistérios que envolvem o álbum de uma banda que não está; a composição intimista de um jovem artista e sua complexidade.

Analisar um objeto – ou tentar fazê-lo – sob uma perspectiva interdisciplinar foi um desafio significativo, não apenas pelo esforço de tensionar os limites disciplinares, mas pelo grau de desconforto que isso causa às vezes. Entretanto, não há como analisar um álbum originalmente desconfortável como *Artaud* abrigada no conforto, encastelado, entre as certezas e a previsibilidade dos ângulos retos. Luis Alberto Spinetta e *Artaud* não deixam margem para o conformismo limitador, é preciso transpor limites, ainda que este movimento gere algumas inquietações.

Houve, no entanto, uma dificuldade de centrar o olhar apenas em *Artaud* e isso se deve sobretudo ao complexo desafio de separar o álbum e seu autor da historiografia do rock. Luis Alberto Spinetta é parte da gênese do rock local, é uma

das figuras fundantes dessa narrativa fascinante que envolve censura, rechaço social, cortes de cabelo forçados e uma grande criatividade, um desejo de explorar o castelhano em todos os seus limites. As palavras de Claudio Kleiman sintetizam a quase fusão existente entre Spinetta e a trajetória do rock na Argentina, um gênero que não conseguiu mudar o mundo, mas certamente, o tornou muito mais aprazível.

Este projeto surgiu do movimento interno de jogar luz à obra deste artista tão pouco conhecido no Brasil. A medida que a pesquisa evoluía, este desejo ganhava mais intensidade, pois me pareceu realmente incrível que um jovem artista suportasse as pressões do mercado fonográfico e levasse a diante a decisão de lançar um álbum com um formato tão pouco convencional. *Artaud* com sua capa verde e desforme merecem extrapolar os limites aos que eles se recusam a se encerrar; os limites geográficos e linguísticos que por vezes acabam nos afastando da produção prolífica e interessante de nossos vizinhos.

A relação com a música de Luis Alberto Spinetta também se transformou durante este processo. Isso porque, ao analisar as composições de *Artaud* percebi que é muito distinto ouvir uma canção de forma despretensiosa, em momentos de descanso ou lazer a ter que ouvir e (re)ouvir uma para poder descrevê-la para mediar a criação do outro. Contudo, o objetivo ao descrever as letras das canções que integram *Artaud* nunca foi o de fazer uma análise estrita das composições. Primeiro, por minha limitação técnica, já que sou música, e por último porque *me dio cosa* tentar encontrar significados escondidos na obra de alguém tão avesso às interpretação de suas letras. Certa vez, o músico afirmou “pienso que las canciones tampoco tienen un significado tan paralelo a la vida. Hagamos de cuenta, también, que es posible outro análisis más despojado de coincidencias” (BERTI, 2014, p. 76). Este posicionamento revela um músico mais preocupado em criar um universo estético do que a descrever e narrar as intempéries da vida cotidiana.

Os caminhos trilhados por esta pesquisa ajudaram a perceber a complexidade das trocas simbólicas ocorridas no âmbito da indústria cultural. Outra característica que acompanha esta complexidade é a fluidez com que ocorrem estes

processos. Estas particularidades demonstram que a cultura e seus parâmetros de legitimação não são estanques, pelo contrário, estão em constante movimento.

Estas modificações podem ser encaradas por alguns como a desfiguração de uma cultura, que ao transformar seus códigos acaba perdendo suas características originais. Este era um dos argumentos utilizados por aqueles que viam no rock uma ameaça de invasão estrangeira que pouco tinha a oferecer para a cultura nacional argentina, já que era encarado como uma música com pouca densidade e quase nenhum engajamento político.

Passados 50 anos do início da aventura roqueira, somos obrigados a discordar de Spinetta<sup>109</sup>: a balsa não apenas zarpou, como segue sua jornada a todo vapor. É correto dizer no entanto, que aparência mudou, não apenas porque seus códigos são outros, mas também porque a mudança de perspectiva sobre o rock fez com que ele se renovasse criando novos parâmetros, linguagens e por que não, novos inimigos simbólicos.

A forma de se relacionar dentro do rock também se modificou, com as redes sociais, acompanhar a agenda da músico favorito ou trocar informações com pessoas que partilham interesses semelhantes se tornou muito mais fácil. A circulação de informação no espaço desterritorializado da internet facilita o acesso aos produtos culturais ainda que os indivíduos não compartilhem da mesma nacionalidade.

Neste sentido, a imprensa – sobretudo a partir dos anos 80 – passou a ocupar um papel fundamental na mediação entre artista e público. Seria interessante realizar um trabalho voltado para as trocas promovidas entre imprensa e receptores ao longo da trajetória do rock a fim de perceber de que forma os fãs influenciaram na maior visibilidade do gênero. Néstor García Canclini observa que

As indústrias culturais proporcionaram às artes plásticas, à literatura e à música uma repercussão mais extensa que a alcançada pelas mais bem-sucedidas campanhas de divulgação popular originadas pela boa vontade dos artistas. A multiplicação dos concertos nos círculos folclóricos e atos

---

109 Em referência à letra de *Cantata de Puentes amarillos*, onde o músico diz: “y en el mar naufragó una balsa que nunca zarpó”.

políticos alcança um público mínimo em comparação ao que oferecem aos mesmos músicos os discos, as fitas e a televisão. (CANCLINI, 2015, p. 88).

Deste modo, não há como dissociar a “virada” sofrida pelo rock com as mediações ocorridas entre os indivíduos que formam este produto cultural e os meios de comunicação. O rock passou de gênero quase marginal para um elemento reconhecível da identidade nacional. O rock transgrediu seus próprios limites e passou a inspirar produções televisivas, cânticos de futebol e uma série de intervenções urbanas encontradas nas ruas das grandes cidades argentinas, demonstrando que seus versos foram impregnados no imaginário popular.

Ainda que neste trabalho não tenha sido realizada uma análise mais ampla deste processo, pudemos perceber que as transformações ocorridas nos diários analisados demonstram a força deste gênero na contemporaneidade. Se em 1973 o rock – que nem era nomeado dessa forma – pouco despertou o interesse dos jornais, 2015 nos revela uma total absorção do gênero que foi convertido em um elemento identitário.

A análise realizada em dois tempos nos permitiu perceber – ainda que parcialmente – a modificação na forma de noticiar a música dentro das publicações. Esta alteração possui uma série de variáveis, entre as quais podemos destacar o avanço tecnológico, a modificação nos hábitos de consumo de notícias e a ascensão do rock a partir da década de 80, que foi beneficiado principalmente pela guerra das Malvinas e a consequente proibição das músicas em inglês.

Para traçar um panorama sobre este processo foi necessário retroceder brevemente no marco temporal, deste modo, foi possível visualizar de que forma se deu a chegada do rock ao país, conhecer seus pioneiros, características e as disputas que o atravessavam. Também foi possível discorrer sobre aspectos políticos, culturais e comportamentais ocorridos na efervescente Buenos Aires da década de 60.

A Argentina atravessava um profundo desgaste político que culminou em um governo militar de forte apelo moralista. O Estado, respaldado por parte da

sociedade e da imprensa tentava limitar tudo aquilo que não se encaixasse aos padrões morais e sociais aceitos. E este foi o cenário ideal para a gestação de um gênero que desejava superar os limites do próprio idioma e desatar todas as amarras moralistas e formatadoras.

Dentro de um contexto de cerceamento do Estado e de grande interferência das gravadoras sobre as obras dos jovens músicos, *Artaud* surge como grito contra todas as amarras, contra a quadratura e a padronização. O reconhecimento destas características que envolvem o álbum certamente é um dos motivos do reconhecimento tardio desta obra de Luis Alberto Spinetta, considerada a mais importante do rock nacional.

A análise dos diários de 1973, ano do lançamento do disco, nos revela que ele figurou nestas páginas apenas quando da divulgação do show de apresentação do álbum. Não houve nenhum tipo de conteúdo produzido sobre este disco, sua relação com Antonin Artaud ou sobre a forma disforme de sua capa, que coleciona tantas anedotas de discos devolvidos ou pontas recortadas para poder ser melhor acomodado. Observou-se ainda que o rock todavia não era adjetivado desde modo. Normalmente, o gênero aparecia sob a etiqueta de música jovem ou moderna.

*La Nación* e *Clarín* adotavam uma linha editorial e discursiva mais austera se comparadas com as publicações contemporâneas. Os dois diários estiveram muito focados nos inúmeros desdobramentos políticos que marcaram aquele movimentado ano. Este era um dos motivos para o pouco espaço para textos leves, com linguagem descontraída, arte gráfica elaborada ou grandes entrevistas com músicos. A música aliás, era assunto proibido nas capas destes jornais, uma vez que em nenhuma das edições pesquisadas se encontrou chamadas ou vinhetas sobre o tema.

Deste modo, podemos concluir que a quase invisibilização de *Artaud* nestes diários passa também pelos critérios de noticiabilidade utilizados por estes veículos, já que a música foi uma fonte de conteúdo em ocasiões esporádicas. Outro motivo que contribuiu para que o gênero permanecesse distante dos meios hegemônicos é

que o rock ainda circulava por vias *subte*, ou seja, não constituía um objeto relevante para a maior parte dos leitores uma vez que, possuía a imagem muito vinculada a jovens extravagantes e desocupados.

Vemos que pensar *Artaud* dentro de seu contexto histórico é fundamental para compreendermos o valor simbólico desta obra. A ideia de criar um desenho pouco funcional e que impedia que o disco estivesse disposto junto aos demais era um grande empecilho para uma indústria fonográfica que vivia basicamente da venda dos álbuns. Gravar um disco e conseguir que este material circulasse era fundamental para os novos artistas que não contavam com outros meios para divulgação de seus trabalhos. Considerando estes aspectos vemos que a motivação de Spinetta foi antes de tudo, demonstrar que era possível criar algo diferente e afastado da necessidade de vender e agradar a todo custo.

Unido ao momento político cuja ideia central pós-ditadura, era a de uma “Argentina Liberada” podemos considerar que *Artaud* marca o vanguardismo do rock e estimula um novo olhar sobre um gênero que dava seus primeiros passos no país. Spinetta nos convida a lançar um novo olhar sobre a música, uma *mirada* sobre o incômodo, do desconforto através de uma forma que se nega a se encerrar nos próprios limites e na submissão da indústria voltada para o êxito imediato.

Que esta escolha rebelde ocorra em um ano tão conturbado, marcado pelo fim da ditadura e da sucessão de quatro governantes não é mera coincidência. Como vimos anteriormente, existe uma série de pontos de contato entre a proposta estética da obra e o ambiente político e social de 1973.

O retorno dos vinis em plena era do compartilhamento instantâneo de música demonstra não apenas que a tecnologia não superou o formato, mas sobretudo, revela um nicho de mercado que busca uma experiência de maior densidade com a música. Não basta escolher a música ou o artista que se deseja ouvir na tela do celular, é preciso manusear o álbum, ler sua ficha técnica, descobrir pequenos detalhes em suas capas e ouvir o leve “chiado” da agulha roçando a superfície negra do vinil. Em meio a busca por uma relação baseada na afetividade sensorial da

música, *Artaud* e seus ângulos incertos surgem como os grande destaques, uma obra com contornos inigualáveis, revestida de uma aura de irrepetível.

Em 2015, *La Nación* e *Clarín* já não se afastavam dos rebeldes cabeludos. Eles agora eram parte indispensável do relato sobre a epopeia roqueira que movimentou a terra do tango. Assim como o rock, os jornais se renovaram e adotaram uma linguagem mais despojada, com páginas cuidadosamente diagramadas e capas que constantemente, trazem algum nome do rock local.

No ano do retorno do vinil, *Artaud* foi grande destaque das matérias que abordaram o tema. Nestas notas pudemos perceber que a capa do álbum deixou de ser um empecilho para se converter em objeto de desejo, o símbolo máximo da criatividade roqueira. A ânsia do público talvez não fosse tão intensa sem o trabalho de construção e manutenção realizado pela imprensa que produziu uma grande quantidade de conteúdo, alimentado assim, o mito em torno de *Artaud*.

No marco dos 40 anos de lançamento do álbum, o jornalista Oscar Jalil (*Rolling Stone*, 2013) iniciou seu artigo compartilhando a sensação de que ainda sabemos muito pouco a respeito deste álbum. Neste sentido, Canclini (2015, p. 114) salienta que

(...) em todo laboratório manter vivas certas perguntas, ou experimentar formas diferentes de fazê-las, pode ter ao menos o valor de mantê-las vivas. Porque não alcançam repercussões espetaculares e imediatas, porque às vezes não tem repercussão, a ironia e a auto-ironia estão no núcleo dessas experiências.

As chaves da validação tardia e do encantamento despertado por *Artaud*, talvez residam no mistério que permeia este álbum que mantém ainda muitas questões em aberto, questões envoltas na auto-ironia de Luis Alberto Spinetta, uma ironia difícil de compreender. Talvez por este motivo, tenhamos demorado tanto tempo para reconhecer a beleza disforme deste disco. Em virtude de sua complexidade *Artaud* nos deixa com muitas perguntas a serem realizadas, com elementos vivos para serem debatidos ou rebatidos.

Podemos encerrar este trabalho afirmando que existe um intrincado processo

de trocas simbólicas constituído pela imprensa, os produtos culturais e os receptores – estes últimos não trabalhados aqui, mas que certamente, oferecem um grande espaço para pensar estas relações – que acabam por mover certos parâmetros de interesse e validação. Pensar *Artaud* e estes diários como peças deste processo foi um interessante exercício para aprofundar o olhar sobre estas trocas simbólicas através de um álbum tão singular e convidativo.

## Referências Bibliográficas

ALABARCES, Pablo. *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1995.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Villa Rica, 1972.

HERNÁNDEZ ARREGUI, José. *Imperialismo y Cultura*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1973.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*, Porto, Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BERRY, JD. *Contemporary Newspaper Design: Shaping the news in the digital age: typography & image on modern newsprint*, Nova York: Mark Batty Publisher, 2004.

BERTI, Eduardo. *Spinetta: Crônicas e Iluminaciones*. Segunda edição. Buenos Aires: Planeta, 2014.

FERNÁNDEZ BITAR, Marcelo. *História del Rock en Argentina*. Buenos Aires: Distal, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

BURKE, Peter. *História e Teoria Social*. São Paulo: Unesp, 1992.

\_\_\_\_\_. *O que é história cultural?*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. Ciudad de México: Grijalbo, 1995.

\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

CIBERIA, Juan Manuel. *La Biblia del Rock: las Historias de la Revista Pelo*. Buenos Aires: Ediciones B, 2014.

CHACON, Paulo. *O que é rock?*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

DIEZ, Juan Carlos. *Martropía: Conversaciones con Spinetta*. Buenos Aires: Aguilar, 2006.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 7ª ed. São Paulo: Lúmen, 1984.

FANJUL, Adrián Pablo. O rock argentino na crítica acadêmica. Elipse da materialidade verbal

FARIA, Maria Alice. *Como usar o jornal na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1991.

GAMBINI, Hugo. *Historia del Peronismo: la violencia*. Buenos Aires: Vergara, 2008.

GRINBERG, Miguel. *Cómo vino la mano: Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 1977.

\_\_\_\_\_. *Una vida hermosa*. Buenos Aires: Atlântida, 2015.

LUCA, Tania Regina de. *História dos, nos e por meio do periódicos*. in: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008 p. 111-153.

LUNA, Félix. *Argentina: de Perón a Lanusse*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

\_\_\_\_\_. *Breve historia de los argentinos*. 3ª ed. Buenos Aires: Planeta, 2010.

MAC DONNEL, Carlos Salvador. *Perón, el hombre que fue pueblo*. Buenos Aires: Dunken, 2013.

MEDINA, Cremilda. *Notícia, um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial*. São Paulo: Alfa Omega, 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

MONTELEONE, Jorge. Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural. In: BONFIGLIO, Florencia; FOFFANI, Enrique. Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2010. p. 185 – 209.

PUENTE, Eduardo de la; QUINTANA, Darío. *Rock!* Buenos Aires: El Juglar, 1988.

PROVÉNDOLA, Juan Ignacio. *Rockpolitik: 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2015.

QUINTERNO, Carlos Alberto. *Historia reciente. La crisis política argentina entre 1955 y 1966*. Buenos Aires: Huemul, 1970.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio*. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

ROMERO, Luis Alberto. *Breve história contemporânea de la Argentina (1916-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

SARLO, Beatriz. *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.

VERBITSKY, Horacio. *Ezeiza*. Buenos Aires: Contrapunto, 1985.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

## Artigos

PUJOL, Sergio. Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de la "música joven" argentina entre 1966-1973. Apuntes de investigación del CECYP, Buenos Aires, n. 25, p.11-25, 2015.

\_\_\_\_\_. Identidad, divino tesoro. Revista Trampas, La Plata, p. 14-20, 2007.

SILVA, Paulo Renato da. Memória e história de Eva Perón. Revista de História USP, São Paulo, n 170, p. 143-173, jan-jun 2014.

RUÍZ, Pablo Martín. La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta. Revista Letral, Granada, n. 9 p. 115-134, 2012.

BICUDO. Maria Aparecida. A pesquisa interdisciplinar: uma possibilidade de construção do trabalho científico/acadêmico. Revista Educação Matemática pesquisa, São Paulo n. 1 v. 10 p. 132-155.

VIANA, Nildo Viana. O Capital Fonográfico e a Formação do Gosto Musical, 2011.

FANJUL, Adrián Pablo. O rock argentino na crítica acadêmica: eclipse da materialidade verbal. Revista Significação, São Paulo n. 27 p. 1-25, 2007.

GUERRERO, Juliana. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. Revista Transcultural de Música, n. 16 2012.

MÍGUEZ, María Cecilia. La Unión Industrial Argentina y el gobierno de Illia. Los sectores civiles y el golpe de estado de 1966. Revista H-industri@, Buenos Aires. n. 17, Segundo semestre 2015.

RESTIFFO, Marisa. El surrealismo de Luis Alberto Spinetta. Comunicação apresentada no VI Congreso de la rama latinoamericana de la asociación internacional para el estudio de la música popular: La música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina.

CHARTIER, Roger. Materialidad del texto, textualidad del libro. Disponível em: <sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/10626/Documento\_completo.pdf?sequence=1> Acesso em 20 nov. 2016.

SOSA, Derocina Alves Campos. A história política do Brasil (1930-1934) sob a ótica da imprensa gaúcha. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2007.

BENETTI, M.; STORCH, L. Jornalismo, convergência e formação do leitor. Matrizes. São Paulo n 2, p. 205-215, jan./jun. 2011.

SOUKIASSIAN, Carlos. El caso Malvinas y la corte internacional de justicia. Revista Estudios, n 18. 2000, p. 81-105.

VARGAS, Heron. *Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual*. Famecos, Porto Alegre, v. 20, n 2, p. 1-27, 2013.

GRUSZYNSKI Ana Cláudia. A forma que (in)forma: o projeto gráfico do jornal impresso na contemporaneidade. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011.

## **Dissertações**

OLIVEIRA, Renata Batista de. O escândalo de uma nova perspectiva: Trajetória do movimento rock argentino (1966-1973). São Paulo, 2006. 213 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SANTANA, Valeria Nanci de Macedo. *O desenho de capas de discos bossa-novistas e tropicalistas: Indicação da cultura brasileira num tempo (1958-1968)*. 2013. 261 f. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura, Interatividade) – Universidade Federal de Feira de Santana, Feira de Santana.

## Artigos da Internet

AMBIAMONTE, Elizabeth. Jorge Álvarez, talento para descubrir talento. *Mavirock*. Disponível em: <<http://www.mavirockrevista.com.ar/entrevistas/item/68-jorge-%C3%A1lvarez-talento-para-descubrir-talento>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

CALAZANS, Ricardo. Morre Luis Alberto Spinetta, pioneiro do rock argentino. *O Globo*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/morre-luis-alberto-spinetta-pioneiro-do-rock-argentino-3921714>> Acesso em: 04 jul. 2016.

CHAMORRO, Paulina. Se fue el 'flaco' iluminado. Blog Vias Alterlatinas, *O Estado de São Paulo*. Disponível em: <<http://sustentabilidade.estadao.com.br/blogs/vias-alterlatinas/se-fue-el-flaco%C2%B4-iluminado/>> Acesso em: 04 jul. 2016.

CHARLY García sobre Palito Ortega: “me salvó la vida”. *La Nación*. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1611221-charly-garcia-hablo-de-su-adiccion-y-del-rol-de-palito-ortega-en-su-recuperacion>> Acesso em: 05 jul. 2016.

CRISTINA homenageó al “Flaco”. La gente como él no se muere. *Ámbito.com*. Disponível em: <<http://www.ambito.com/623849-cristina-homenajeo-al-flaco-la-gente-como-el-no-se-muere>> Acesso em: 06 jan. 2017.

COMPILA, pila. *Página/12* Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-7188-2014-08-31.html>> Acesso em: 20 jun. 2016 .

DELUCCHI, Santiago. El rock nacional se reedita em vinilo. *Rolling Stone*, Buenos Aires. Mar. 2014. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.ar/1672166-el-rock-nacional-se-reedita-en-vinilo>> Acesso em 22 jan. 2017.

EL día que Néstor Kirchner bajó el cuadro de Videla del Colegio Militar. *La Capital*. Disponível em: <<http://www.lacapital.com.ar/el-dia-que-nestor-kirchner-el-cuadro-videla-del-colegio-militar-n418544.html>> Acesso em 28 jan. 2017.

“EN el Luna Park, la policía se batió en retirada por primera vez en 40 años”, recordó Billy Bond. *Telám*. Disponível em: <<http://www.telam.com.ar/notas/201406/68887-en-el-luna-park-la-policia-se-batipi-en-retirada-por-primera-vez-en-40-anos-recuerdo-billy-bond.html>> Acesso em 20 jun. 2016.

ESPÓSITO, Sebastián. “No tuve talento para vivir de la música”. *La Nación*. Disponível em <<http://www.lanacion.com.ar/1573323-hector-starc-no-tuve-talento-como-para-vivir-de-la-musica>> Acesso em: 18 jan. 2017.

FIRPO, Herán. Spinetta ya tiene radio propia. Clarín. Disponible en <[http://www.clarin.com/ciudades/Spinetta-radio-propia\\_0\\_N1csvHXfW.html](http://www.clarin.com/ciudades/Spinetta-radio-propia_0_N1csvHXfW.html)> Acceso em 20 mai. 2016.

GARCÍA, Fernando. A 40 años de Artaud, habla el artista que creó su tapa. *Rolling Stone*. 2013. Disponible em <<http://www.rollingstone.com.ar/1558199-a-40-anos-de-artaud-habla-el-artista-que-creo-su-tapa>> Acceso em 23 mai. 2016.

GONZÁLEZ, Julia. Superchería prendió los faros: Iluminación y Coloración. *Página/12*. Disponible em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-8960-2016-11-03.html>>. Acceso em 15 jan. 2017.

JACQUELIN, Claudio. La Nación, un nuevo formato: la edición impresa ahora es un compacto. *La Nación*. Disponible em: <<http://www.lanacion.com.ar/1951757-la-nacion-con-un-nuevo-formato-la-edicion-impresa-ahora-sera-un-compacto>> Acceso em: 31 jan. 2016.

JATIB, Gustavo Esenciales: Violencia en el parque. *Rock.com.ar*. Disponible em: <<http://blogs.rock.com.ar/esenciales-violencia-en-el-parque/>> Acceso em: 15 dez. 2016.

JORGE Álvarez: “Casi nos echan por hacer Artaud. Nosotros éramos transgresores”. El ojo con dientes. Disponible em: <<https://el ojocondientes.com/2012/03/16/jorge-alvarez-casi-nos-echan-por-hacer-artaud-nosotros-eramos-transgresores/>> Acceso em: 19 jan. 2017.

KLEIMAN, Claudio. Un año sin Spinetta: a 40 de Artaud, desglosamos tema por tema. *Rolling Stone*, Buenos Aires, fev. 2013. Disponible em: <<http://www.rollingstone.com.ar/1552689-un-ano-sin-spinetta-a-40-de-artaud-lo-desglosamos-tema-por-tema>> Acceso em 15 jan. 2017.

LA leyenda del rock argentino Luis Alberto Spinetta muere a los 62 años. *Expansión*. Disponible em: <<http://expansion.mx/entretenimiento/2012/02/08/la-leyenda-del-rock-argentino-luis-alberto-spinetta-muere-a-los-62-anos>> Acceso em: 04 jul. 2016

LA obra de Luis Alberto Spinetta se estudiará en las escuelas. *La Nación*. Disponible em: <<http://www.lanacion.com.ar/1831087-la-obra-de-luis-alberto-spinetta-se-estudiara-en-las-escuelas>> Acceso em 05 jul. 2016.

LA subversiva Familia Obrera. Clarín. Disponible em: <[http://www.clarin.com/ciudades/subversiva-familia-obrera-parise-secreta\\_buenos\\_aires\\_0\\_1283871631.html](http://www.clarin.com/ciudades/subversiva-familia-obrera-parise-secreta_buenos_aires_0_1283871631.html)> Acceso em 13 jun. 2016.

LA Menesunda una obra para “locos o tarados”. Cronista.

Disponível em: <<http://www.cronista.com/-showbusiness/La-Menesunda-una-obra-para-locos-o-tarados-20151016-0072.html>>. Acesso em 20 mai. 2016.

MUCHACHA, historia de un himno. *Clarín*. Disponível em: <[http://www.clarin.com/extrashow/musica/Muchacha-historia-himno\\_0\\_643135818.html](http://www.clarin.com/extrashow/musica/Muchacha-historia-himno_0_643135818.html)> Acesso em: 08 mai. 2016

MURIÓ el músico Luis Alberto Spinetta, emblema del rock argentino. *El Mercurio*. Disponível em: <<https://www.elmercurio.com.ec/320830-murio-musico-luis-alberto-spinetta-emblema-del-rock-argentino/>> Acesso em: 04 jul. 2016.

ROMERAL, Diego Fernández. Para mí, la paz y el amor fueron una manera de resistir. *Página/12*. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-36370-2005-01-01.html>> Acesso em 10 dez. 2016

SE agotaron en pocos días los vinilos de rock nacional reeditados. *Clarín*. Disponível em: <[http://www.clarin.com/sociedad/Vinilos-Sony\\_Music-rock\\_nacional\\_0\\_1370263256.html](http://www.clarin.com/sociedad/Vinilos-Sony_Music-rock_nacional_0_1370263256.html)> Acesso em 23 mai. 2016.

SPINETTA habla sobre Pescado Rabioso. *Jardín de gente*. Disponível em: <[http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=declaraciones\\_035](http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=declaraciones_035)> Acesso em: 03 jan. 2017.

SPINETTA le agradeció a Kirchner la invitación a tocar em la Rosada. Infobae. Disponível em: <<http://www.infobae.com/2005/03/10/171311-spinetta-le-agradecio-kirchner-la-invitation-tocar-la-rosada>> Acesso em: 08 jan. 2017.

UNA escuela de Villa Urquiza llevará por nombre Corazón de Tiza. *Parque Chas Web*. Disponível em: <[http://www.parquechasweb.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=906:una-escuela-de-villa-urquiza-llevara-por-nombre-qcorazon-de-tizaq&catid=45:noticias-secundarias](http://www.parquechasweb.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=906:una-escuela-de-villa-urquiza-llevara-por-nombre-qcorazon-de-tizaq&catid=45:noticias-secundarias)> Acesso em 05 jul. 2016.

VALLE Hermoso: nombraron Luis Alberto Spinetta a una escuela. *Día a Día*. Disponível em: <<http://www.diaadia.com.ar/cordoba/valle-hermoso-nombraron-luis-alberto-spinetta-una-escuela>> Acesso em 05 jul. 2016.

## Vídeos

A linha fria do horizonte. Direção: Luciano Coelho, 2012.

ARGENTINA Beat – Crónicas del primer rock argentino. Direção: Hernán Gaffet.

Buenos Aires, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9UttDuNu23w>> Acesso em 28 jun. 2016.

ELEPE. TV Pública, Buenos Aires, 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kCzXLWSsMnY>> Acesso em: 21 abr. 2016.

CÓMO Hice – Muchacha (Ojos de Papel): Canal Encuentro. Buenos Aires, 2010. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=SLLbCef\\_gKs](https://www.youtube.com/watch?v=SLLbCef_gKs)> Acesso em 13 mai. 2016.

MANDIOCA, la Madre de los Chicos. Dirección: Aníbal Esmoris. Buenos Aires, 2012. Disponível em:  
<[https://www.youtube.com/watch?v=SvbtRvUi8Zk&list=PLFw\\_7ndSAAt4pohx2AJIijQagpv4nAbge&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=SvbtRvUi8Zk&list=PLFw_7ndSAAt4pohx2AJIijQagpv4nAbge&index=1)> Acesso em: 20 jun. 2016

APRESENTAÇÃO *Artaud*, out. 1973. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=mrbox0wY22SE>> Acesso em: 05 jan. 2017.

LA presidenta recordó a Spinetta. TV Pública, Buenos Aires. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=GHaIVzxMeHM>> Acesso em 05 jan. 2017.

HASTA que se ponga el Sol. Dirección: Aníbal Uset. Buenos Aires, 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m181OkuaKJw>> Acesso em 20 nov. 2016.

## Jornais e Revistas

- La Nación (Buenos Aires, edições 1973, 1974, 2009, 2012, 2015)
- Clarín (Buenos Aires, edições 1973, 1974, 2009, 2012, 2015)
- Página/12 (Buenos Aires, edição 2012)
- Rolling Stone (Buenos Aires, edições 2007, 2009, 2012, 2013, 2014, 2015)
- Revista Panorama (Buenos Aires, edição 1973)
- Revista Pelo (Buenos Aires, 1973)

## Imagens retiradas da internet

Figura 1. Capa *Artaud*. Disponível em: <[http://www.clarin.com/cultura/anos-luis-alberto-spinetta-mirada-artaud-disco-fundamental\\_0\\_BJjAatL\\_g.html](http://www.clarin.com/cultura/anos-luis-alberto-spinetta-mirada-artaud-disco-fundamental_0_BJjAatL_g.html)>

Figura 5: Publicidade Winco. Disponível em: <http://www.hora13.com/nostalgias/historia%20winco.htm>

Foto 2: Marta Minujín: Disponível em: <http://www.cronista.com/-showbusiness/La-Menesunda-una-obra-para-locos-o-tarados-20151016-0072.html>

Figura 6: El juego de la tortuga. Disponível em: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=99&vol=2](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=99&vol=2)

Foto 3: La noche de los bastones largos. Disponível em: [http://digital.bl.fcen.uba.ar/gsd1-282/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=fotos&d=000\\_ProgramadeHistoria\\_00564](http://digital.bl.fcen.uba.ar/gsd1-282/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=fotos&d=000_ProgramadeHistoria_00564)

Foto 4: Universidade de Buenos Aires após a intervenção policial. Disponível em: <https://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=84874>

Figura 7: Exposição El baño. Disponível em: [http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/p/plate\\_roberto.html](http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/p/plate_roberto.html)

Foto 6: O retorno de Perón. Disponível em: <http://www.perfil.com/politica/peron-rucci-y-el-paraguas-de-la-militancia-1117-0023.phtml>

Foto 7: Tanguito. Disponível em: [http://tn.com.ar/musica/clips/tanguito-una-vida-en-canciones\\_096480](http://tn.com.ar/musica/clips/tanguito-una-vida-en-canciones_096480)

Foto 8: Club del Clan. Disponível em: <http://www.musicalesbaire.com.ar/13123-2/>

Foto 9: Los Beatniks. Disponível em: [http://www.clarin.com/economia/festejos-anos-rock\\_0\\_Bknqu3uPQg.html](http://www.clarin.com/economia/festejos-anos-rock_0_Bknqu3uPQg.html)

Figura 8. Pidamos peras a Mandioca. Disponível em: <http://sitemusic.com.ar/es/rock/641-pidamos-peras-a-mandioca-interpvarios.html>

Figura 12: Los duendes, Liniers. Disponível em: [macanudoliniers.blogspot.com.br/2012/02/gracias-spinetta.html](http://macanudoliniers.blogspot.com.br/2012/02/gracias-spinetta.html)

Figura 13: Caminho de Ciprestes sob o céu estrelado. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/ladonordeste/impressionismo-neoimpressionismo-e-psimpressionismo>

Figura 14: Ponte de Langlois em Arles. Disponível em: <http://museudasartes.com.br/index.php/assunto/religiao-e-filosofia/vincent-van->

[gogh-a-ponte-de-langlois-em-artes-com-mulheres-que-lavam-replica-reproducao-oleo-tela.html](http://gogh-a-ponte-de-langlois-em-artes-com-mulheres-que-lavam-replica-reproducao-oleo-tela.html)>

Figura 15: Acción Poética. Disponible em: [http://66.media.tumblr.com/e59739da4c47e89e7e80e8e907cd955e/tumblr\\_msu2lzs\\_cch1r0tcoqo1\\_500.jpg](http://66.media.tumblr.com/e59739da4c47e89e7e80e8e907cd955e/tumblr_msu2lzs_cch1r0tcoqo1_500.jpg)>

Figura 16: Intervenção urbana. Disponible em: [http://66.media.tumblr.com/e59739da4c47e89e7e80e8e907cd955e/tumblr\\_msu2lzs\\_cch1r0tcoqo1\\_500.jpg](http://66.media.tumblr.com/e59739da4c47e89e7e80e8e907cd955e/tumblr_msu2lzs_cch1r0tcoqo1_500.jpg)>

Figura 17: Spinetta y las bandas eternas. Disponible em: <http://blog.sinfobae.com/soda-stereo/2014/12/23/cinco-momentos-historicos-en-la-carrera-de-gustavo-cerati/>>

Figura 20. Foto Néstor Kirchner e Luis Alberto Spinetta. Disponible em: <http://www.ambito.com/623849-cristina-homenajeo-al-flaco-la-gente-como-el-no-se-muere>>

Figura 21: Capa quadrada Artaud. Disponible em: <https://sinistersaladmusikal.wordpress.com/2011/03/04/sinister-vinyl-collection-pescado-rabioso-artaud-1973/>>

## Músicas

AQUELARRE, Violencia en el parque, 1973.

BILLY BOND. Tontos, 1972.

LOS GATOS, 1967.

MANAL. Casa com diez pinos. 1970.

MORIS. Ayer Nomás. 1967.

PEDRO Y PABLO. Yo vivo en una ciudad, 1970.

PESCADO RABIOSO. Aguas claras de Olimpo, 1973.

\_\_\_\_\_. Credulidad, 1973.

SERÚ GIRÁN. A los jóvenes de ayer. Bicicleta, 1980.

SPINETTA. A Starosta, el idiota, 1973.

- \_\_\_\_\_. Bajan, 1973.
- \_\_\_\_\_. Barro tal vez, 1982.
- \_\_\_\_\_. Cantata de puentes amarillos, 1973.
- \_\_\_\_\_. Cementerio club, 1973.
- \_\_\_\_\_. Las habladurías del mundo, 1973.
- \_\_\_\_\_. La sed verdadera, 1973.
- \_\_\_\_\_. Por, 1973.
- \_\_\_\_\_. Quedándote o yéndote, 1982.
- \_\_\_\_\_. Superchería, 1973.
- \_\_\_\_\_. Todas las hojas son del viento, 1973.

### **Outras Referências**

#### *Caderno Pescado Rabioso (1972-73)*

Encuesta Nacional de Consumos Culturales Disponível em: <<http://www.sinca.gob.ar/sic/publicaciones/libros/EECC.pdf>> Acesso em 10 mai. 2016.

Manual de Estilo y Etica periodística La Nación, 1997. Disponível em <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/documentacion/licad/archivos/modulos/inicial/archivos/bibliografia/inicial/MI019.pdf> Acesso em 02 fev. 2017.

Manual de Estilo Clarín. Disponível em: <<http://www.grupoclarin.com.ar/institucional/manual-de-estilo-clarin>> Acesso em 07 mai. 2016.

Site da Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Disponível em: <<http://www.bn.gov.ar/evento/festival-pinap>> Acesso em 9 mai. 2016

Spinetta, Luis Alberto. Manifesto Rock, música dura. La suicidada por la sociedad, 1973.

## **ANEXO 1 – Manifiesto Rock: música dura, la suicidad por la sociedad**

Son tantos los matices que comprenden la actitud creativa de la música local – entendiendo que en esa actitud existe un compromiso con el momento cósmico humano– ,son tantos los pasos que sucesivamente deforman los proyectos, incluso los más elementales como ser mostrar una música, reunir mentes libres en un recital, producir en suma algún sonido entre la maraña complaciente y sobremuda que:

EL QUE RECIBE DEBE COMPRENDER DEFINITIVAMENTE QUE LOS PROYECTOS EN MATERIA DE ROCK ARGENTINO NACEN DE UN INSTINTO.

Por lo tanto: el Rock no le concierne a ciertas músicas que aparentemente INTUIDAS POR LAS NATURALEZAS DE QUIENES LAS EJECUTAN siguen guardando una actitud paternalista, tradicional en el sentido enfermo de la tradición, formulista, mitómana, y en la última floración de esta contaminación, sencillamente “facha”.

Sólo en la muerte muere el instinto. Por lo tanto, si éste se mantiene invariable, adjunto a la condición humana a la que necesitamos modificar para reiluminarnos masivamente, quiere decir que tal instinto es la vida.

El Rock no es solamente una forma determinada de ritmo o melodía. Es el impulso natural de dilucidar a través de una liberación total los conocimientos profundos a los cuales, dada la represión, el hombre cualquiera no tiene acceso.

El Rock muere sólo para aquellos que intentaron siempre reemplazar ese instinto por expresiones de lo superficial, por lo tanto lo que proviene de ellos sigue manteniendo represiones, con lo cual sólo estimulan “EL CAMBIO” exterior y contrarrevolucionario.

Y no hay cambio posible entre opciones que taponan la opción de la liberación interior.

El Rock no ha muerto.

En todo caso, cierta estereotipación en los gustos de los músicos debería liberarse y alcanzar otra luz. El instinto muere en la muerte, repito. El Rock es el instinto de vivir y en ese descaro y en ese compromiso. Si se habla de muerte se habla de muerte, si se habla de vivir, VIDA. Más vale que los rockeros, cualesquiera sean sus tendencias (entre las cuales dentro de lo que se entiende por instinto de Rock no hay mayores contradicciones) jamás se topen con los personajes hijos de puta demonios colaterales del gran estupefaciente de la represión que pretende conducirnos por el camino de la profesionalidad.

Porque en esa profesionalidad se establece –y aquí entran a tallar todas las infinitas contusiones por las que se debe pasar hasta llegar a dar un juego que contradice a la liberación, que pudre el instinto, que modifica como un cáncer incontenible la piel original de la idea creada hasta hacerla, en algunos casos, pasar a través de un tamiz en el que la energía totalizadora de ese nuevo lenguaje abandona la sustancia integral que el músico dispuso por instinto en su momento de crear, y luego esa abortación está presente en los escenarios, en la afinación, hasta en la imagen exterior del mensaje cuando por fin se hace posible verlo.

Tengo conciencia de que el público ve esta debilidad y no se libera: sufre. Luego esta ausencia de totalidad, esa parcialidad, es el negocio del Rock. El negocio del cual viven muchos a costa de los músicos, poetas, autores, y hombres creativos en general. O sea, esta difamación de proyectos sólo adquiere relieve en esa “ganancia” que representa haber ejecutado el negocio, y solamente en ese nivel hay una aparente eficacia. Es la parcialidad de pretender que algo que es de todos termina en definidas cuentas en manos de aquellos bastardos de siempre.

Este mal, por último rebote, cae nuevamente en la nuca de los músicos, y los hace pelota. Luego de participar del juego, son muy pocos los que aun permanecen con fuerzas para impedir la trampa al repetir una y otra vez el juego mediante el cual expresarse, o simplemente arriesgar en el precipicio de la deformación un mensaje que por instintivo es puro y debería llegar al que lo recibe tal cual nació.

Este juego pareciera ser el único posible (hay mentalidades que nos fuerzan a que sea así).

Lo importante es que hay otros caminos.

Luego de haber caído tantas veces antes de ejecutar esa caída final, parábola definitiva en la que se cierran los cerebros para no amar ni dar, hay muy pocos músicos que pueden seguir conservando ese instinto.

DENUNCIO SIN EL LIMITE DE LA DENUNCIA  
 A LO QUE NO RECIBE DENUNCIA  
 A LO QUE LA DENUNCIA TRASPASA  
 A ALGO PEOR QUE LA DENUNCIA.

Denuncio a los representantes y productores en general, y los merodeadores de éstos sin excepción, por indefinición ideológica y especulación comercial.

Ya que estos no se diferencian de los patrones de empresa que resultan explotadores de sus obreros. O sea, por ser los engranajes de un pensamiento de liberación a quienes no les interesa que toda la pieza se mueva, dado que al producirse el más mínimo movimiento, serían los primeros en auto reprimirse y dejarían por tanto de participar en la cosa.

Denuncio a ciertas agrupaciones musicales que se alimentan con esas mentalidades no libres, a pesar de contar con el apoyo del público de mente libre.

Denuncio a otros grupos musicales por repetitivos y parasitarios, por atentar contra la música amplia y desprejuiciada, estableciendo mitos con imágenes calcadas de otras músicas que son tan importantes como las que ellos no se atreven a crear ni sentir.

Denuncio a los tildadores de lo extranjerizante, porque reprimen la información necesaria de músicas y actitudes creativas que se dan en otras partes del planeta, y porque consideran que los músicos argentinos no pueden identificarse con sentimientos hoy día universales. Además es de prever que si estos señores desconocen que la Argentina provee a su música nuevos contenidos nativos, ellos mismos están minimizando la riqueza de una creación local apenas florecida.

Denuncio a otras mentalidades por elitistas y pronosticadoras del suceso de la muerte de algo que por instintivo no puede morir antes de la vida misma. Denuncio a las editoriales “fachas” por distribuir información falsa en sí misma, y por deformar la información verdadera para hacerla coincidir con las otras mentalidades a las que denuncio.

Denuncio a los participantes de toda forma de represión por represores y a la represión en sí por atañer a la destrucción de la especie. Denuncio finalmente a mi yo enfermo por impedir que mi centro de energía esencial domine este lenguaje al punto que provoque una total transformación en mí y en quien se acerque a esto.

El rock, música dura, cambia y se modifica, en un instinto de transformación.